



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue e letterature
europee, americane e postcoloniali (LLEAP)

Tesi di laurea

El mundo fantástico de Cristina Fernández Cubas:

Mi hermana Elba (1980) y la propuesta de traducción del cuento
Con Agatha en Estambul (1994)

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Correlatrice

Ch. Prof. Paula Marques Hernandez

Laureando (*)**

Martina Salemmè
874079

Anno Accademico

2022/2023

ABSTRACT

Cristina Fernández Cubas è un'autrice spagnola di letteratura fantastica. La sua traiettoria letteraria è molto vasta, ma il suo segno distintivo è la sua raccolta di racconti fantastici. Infatti, tra il 1980, anno in cui venne pubblicato *Mi hermana Elba*, e il 2006 ha scritto un gran numero di racconti, che vennero successivamente pubblicati nella raccolta *Todos los cuentos* (2008). Questa tesi è articolata nel seguente modo: primo, un primo capitolo in cui viene mostrata da un punto di vista teorico la letteratura fantastica, chi sono i principali autori e le principali opere; successivamente, un capitolo dedicato alla ricezione letteraria, con maggior interesse per la ricezione dei racconti di Fernández Cubas; dopo, un'analisi comparativa dei racconti *Mi hermana Elba* (1980) e la sua versione tradotta da Savino D'Amico nel 1989; infine, una proposta di traduzione del racconto *Con Agatha en Estambul* (1994). L'obiettivo di questa tesi è principalmente quello di mostrare i problemi che si riscontrano nella traduzione, per poi fornire una personale proposta di traduzione.

Cristina Fernández Cubas is a Spanish author of fantastic literature. Her literary trajectory is vast, but her hallmark is her collection of fantastic short stories. In fact, between 1980, when *Mi hermana Elba* was published, and 2006, she wrote a large number of short stories, which were later published in the collection *Todos los cuentos* (2008). This thesis is structured in the following way: first, a first chapter in which the fantastic literature is shown from a theoretical point of view, who the main authors are and the main works; then, a chapter dedicated to the literary reception, with more interest in the reception of Fernández Cubas' short stories; afterwards, a comparative analysis of the short stories *Mi hermana Elba* (1980) and its version translated by Savino D'Amico in 1989; finally, a proposal for the translation of the short story *Con Agatha en Estambul* (1994). The aim of this thesis is mainly to show the problems encountered in translation, and then provide a personal translation proposal.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1. CAPÍTULO 1: EL GÉNERO FANTÁSTICO Y LA AUTORA CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS.....	7
1.1 El fantástico en España.....	10
1.2 La escritura femenina.....	15
1.3 La autora Cristina Fernández Cubas y <i>Todos los cuentos</i>	16
2. CAPÍTULO 2: LA RECEPCIÓN DE LOS CUENTOS Y ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS.....	22
3. CAPÍTULO 3: HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CUENTOS.....	37
3.1 Historia de la traducción y <i>Translation Studies</i> (TS).....	37
3.2 Análisis comparativo de los cuentos.....	49
4. CAPÍTULO 4: PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DEL CUENTO <i>CON AGATHA EN ESTAMBUL</i> (1994).....	62
4.1 Texto original: <i>Con Agatha en Estambul</i>	62
4.2 Traducción del cuento: <i>Con Agatha a Istanbul</i>	91
4.3 Comentario sobre la traducción.....	123
CONCLUSIONES.....	128
BIBLIOGRAFÍA.....	129
SITOGRAFÍA.....	130

INTRODUCCIÓN

Cristina Fernández Cubas es una autora española, muy famosa y conocida hoy en día en España, que ha escrito mucho en su vida: novelas, una obra de teatro y, los más importantes para esta tesis, numerosos cuentos. En la colección *Todos los cuentos* (2008) encontramos todas las historias que Fernández Cubas escribió desde 1980 hasta 2006. (Cubas, 2008)

El tema central de esta tesis es la escritura de la autora y la importancia que tuvo en España y en el mundo. En relación a esto, se analizan en este trabajo algunos de sus cuentos, relacionados al mundo y a la actividad de la traducción. Se presenta un estudio de una traducción del cuento *Mi hermana Elba* (1980), hecha por Savino D'Amico en 1989, que se encuentra en la colección de traducciones que lleva el mismo nombre del cuento, *Mia sorella Elba* (1989).

Se trata de un análisis comparativo, en el que se presentan las partes más significativas. El intento es mostrar cómo el traductor ha hecho su traducción, cuales dificultades ha podido encontrar, cuales son las técnicas que ha utilizado. La comparación entre el original y la traducción tiene dos objetivos: primero, explicar que, aunque se trata de lenguas afines, no siempre se puede traducir literalmente desde el español al italiano y, además, mostrar, a nivel práctico, como se utilizan las técnicas de traducción.

Siempre permaneciendo en el ámbito de la traducción, como conclusión de esta tesis está presente una propuesta de traducción del cuento *Con Agatha en Estambul* (1994). La traducción del cuento se presenta junto a un análisis y comentario del trabajo. Se indican, por lo tanto, los problemas que se han encontrado y las partes que más han resultado difíciles.

Antes de llegar a este momento, o sea, en el centro de la tesis, hay una larga introducción que nos lleva a comprender mejor lo que está detrás de los cuentos y del trabajo de traducción.

Se empieza con una presentación del mundo de la literatura fantástica. La importancia de esta parte se debe al hecho de que Cristina Fernández Cubas es una autora de cuentos – y no solo – fantásticos. El fantástico es el género del que más se ocupa. Por ello, se ha considerado fundamental explicar la historia y características de este género.

Una de las teorías que se presenta en el capítulo sobre la literatura fantástica es la de Tzvetan Todorov, lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario de expresión de nacionalidad búlgara-francesa, que escribió en 1970 *Introduction à la littérature fantastique*, donde define el fantástico como un un término que se refiere a un canon muy reducido

de obras literarias. Es un término específico que se sitúa entre otros dos géneros literarios: el misterioso y el maravilloso. (Ceserani, 1996)

Todorov se puede definir como el que se propuso recuperar esta tradición y estudiar el término y su significado. Hay muchos escritores de literatura fantástica: Hoffmann, Gautier, Nodier, Maupassant, Dickens, Henry James, Bécquer, Cortázar y muchos otros. (Ceserani, 1996)

Sin embargo, los que más interesan en esta tesis son los escritores – o escritoras, que también son importantes – que han contribuido con sus obras al panorama literario español. En este apartado se hace referencia al manual *El Fantástico español* (2021), editado por David Roas, donde se encuentra una explicación exhaustiva de la literatura fantástica en España. Se ha estudiado que, en España, el éxito del género fantástico se ve mejor en los cuentos más que en las novelas. Y esto es algo muy importante para nosotros porque, como ya se ha visto, las obras de Cristina Fernández Cubas, son principalmente relatos cortos. (Roas, 2021)

Además, se señala que en España, la literatura fantástica concretamente empieza a tener éxito en los últimos veinte años del siglo pasado. En particular, la década de los 80 fue muy importante para la literatura fantástica. En estos años se publicaron muchos relatos cortos, entre ellos los de la propia Cristina Fernández Cubas, concretamente *Mi hermana Elba* (1980) y *Los altillos de Brumal* (1983). Así, la literatura fantástica adquiere gran importancia en aquellos años en España. Entre el mundo de escritores hay también escritoras, a las que se da la justa importancia. Nuestra autora, de hecho, pertenece a esta categoría: las escritoras, más concretamente, las escritoras de ficción fantástica. (Roas, 2021)

Cristina Fernández Cubas, que en parte ya he presentado, es una escritora y también periodista española. Dedicó casi toda su vida a la escritura, desde niña hasta hoy en día. Su repertorio es muy amplio y no comprende solo cuentos. Es muy importante su colección *Todos los cuentos* (2008), porque contiene, como sugiere el nombre, todos los cuentos que la autora ha escrito. En estos cuentos se pueden ver las características típicas del fantástico: historias ambientadas en escenarios cotidianos, cercanos al lector, que precisamente por la repentina presencia del elemento sobrenatural le descolocan. Su éxito se debe precisamente a esto: la sencillez de sus historias, los elementos de la vida cotidiana que se presentan como familiares para el lector, y es precisamente esta familiaridad la que luego provoca inquietud y desconcierto. (El País, 2008)

A continuación de este primer capítulo, donde se presenta la literatura fantástica, el origen del término fantástico, los autores y las obras más importantes y, claramente, nuestra

protagonista, Cristina Fernández Cubas, se propone un segundo capítulo donde se presenta el gran éxito que la escritora tuvo en el mundo, y no solo en España.

La recepción es un concepto muy importante cuando se habla de literatura. Si hablamos de una obra literaria, un cuento, un libro, una novela, siempre hay quien compone (el autor) y quien la lee (lector). El autor y el lector cubren el papel de lo que Roman Jakobson, en su famosa teoría de la comunicación, denomina emisor y receptor. Sin ellos, no hay comunicación. El mensaje siempre pasa de un emisor a un destinatario. Hay algunos casos - como por ejemplo el diario - en los que no está presente el lector, pero no es nuestro caso, porque, por lo que concierne los cuentos, la figura del lector – podemos llamarlo también el público – es fundamental. (Jakobson, 2002)

Su importancia se debe a diferentes factores: cuando un autor escribe, o compone, una obra, lo hace pensando en los gustos de su público. Las obras literarias - y hablo de obras literarias porque éste es el caso - están en consonancia con los gustos del público. Un autor sabe lo que le gusta y le interesa al público. El papel del lector es clave en el proceso de escritura o edición de una obra. No es un papel pasivo, no es sólo el que lee, sino el que recibe la obra, el que emite un juicio. El lector - el destinatario - tiene un papel fundamental y nada desdeñable. (Jakobson, 2002)

Aquí se va a presentar el concepto de recepción literaria, sobre todo en relación con las obras de Cristina Fernández Cubas. En el análisis de la comunicación literaria, se entiende la recepción como la parte que investiga los modos de interacción entre el texto y el lector, y los efectos de los textos literarios en los lectores. Este capítulo estudia la teoría de la recepción literaria, desarrollada en el seno del grupo conocido como Escuela de Constanza a finales de los años sesenta, en particular por Hans Robert Jauß, quien insistió en la necesidad de reformar el enfoque de los estudios literarios tomando en consideración el efecto sobre el lector. Jauß afirma que, en el transcurso de un periodo histórico determinado, el público de una obra influye en su propio significado a través de la sucesión de lecturas e interpretaciones concretas, que a su vez están influidas por el bagaje cultural y las experiencias personales de los lectores. (Sini & Sinopoli, 2021)

Posteriormente, se analizan algunos estudios y textos críticos sobre la narrativa de Fernández Cubas, que vienen sobre todo del mundo anglosajón.

En última instancia, antes de llegar al análisis de la traducción, se expone una parte teórica destinada a destacar la importancia de la traducción y de la ciencia que se ha ocupado del estudio de la traducción, a saber, los *Translation Studies* (ST). Este campo de estudio ha dado a la traducción una gran importancia, convirtiéndola en una disciplina por derecho propio, y ya no en una disciplina secundaria. De hecho, antes del nacimiento de este nuevo

campo de estudio científico, la traducción se consideraba simplemente una rama de la lingüística, útil para el aprendizaje de idiomas. (Sini & Sinopoli, 2021)

En realidad, la traducción es algo mucho más complejo, y en esta tesis conoceremos sus causas e intentaremos explicar por qué es tan importante. Se presentará brevemente la historia de la traducción, desde la antigüedad hasta nuestros días.

En último lugar, los dos capítulos más largos y cruciales. Son los capítulos finales, donde se pone en práctica lo que hasta ahora se ha visto desde un punto de vista teórico.

A fin de cuentas, esta tesis mezcla teoría y práctica, análisis y explicaciones, para mostrar cómo la traducción es un proceso muy complejo, pero al mismo tiempo fundamental, porque permite dar a conocer un texto a hablantes de otras lenguas. Esto, en efecto, es también lo que ocurre con los textos de Cristina Fernández Cubas, que son textos escritos en español, lengua materna del autor, y traducidos a otros muchos idiomas, incluyendo al italiano.

CAPÍTULO 1: EL GÉNERO FANTÁSTICO Y LA AUTORA CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

En este primer capítulo, que precede a los capítulos centrales de la tesis, me gustaría presentar brevemente el género narrativo que trató Cristina Fernández Cubas. La autora ha trabajado principalmente en el campo de la narrativa fantástica. Como en este trabajo analizaré y traduciré algunos de sus cuentos, considero importante mostrar una visión general de este género. Al final del capítulo también dedicaré un espacio a la biografía de la autora, pero mientras tanto quiero presentar el género que trató y sigue tratando.

Según la enciclopedia Treccani, lo fantástico:

Non ha fondamento se non nella fantasia, quindi irreali, immaginario: un mostro f.; anche di oggetti o fatti reali, ma che per essere straordinari, inconsueti, fuori della norma, sembrano creati dalla fantasia: un paesaggio fantastico. Sostantivato con valore neutro: narrazione, avvenimento che ha del fantastico. (Treccani, s.d.)

Así, los cuentos fantásticos, es decir, los propios cuentos de Cristina Fernández Cubas, son relatos en los que suelen ocurrir incluso hechos inquietantes y misteriosos. En resumen, ya que no es el tema de esta tesis, me gustaría volver a los orígenes de la ficción fantástica. Se originó en la literatura clásica y evolucionó en la literatura medieval, difundiéndose sobre todo en torno al siglo XIX. El ambiente cultural en el que se desarrolla es el del Romanticismo, que critica la exaltación de la razón de la Ilustración (o Siglo de las Luces). (Ceserani, 1996)

Una de las teorías más famosas y elaboradas sobre la literatura fantástica es la de Tzvetan Todorov, lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario de expresión de nacionalidad búlgara-francesa. Todorov es más conocido por su enfoque en la literatura del mundo fantástico a finales de los años sesenta. Escribió en 1970 *Introduction à la littérature fantastique*, en el que se propuso definir lo fantástico. Según él, es un término que se refiere a un canon muy reducido de obras literarias. Es un término específico que se sitúa entre otros dos géneros literarios: el misterioso y el maravilloso. (Ceserani, 1996)

Le fantastique occupe la durée de cette incertitude. Une fois qu'on a choisi l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour un genre voisin, le mystérieux ou le merveilleux. Le fantastique, c'est cette hésitation qu'éprouve une personne qui ne connaît que les lois de la nature, face à un événement apparemment surnaturel. (Todorov, 1970)

Por tanto, se puede definir a Tzvetan Todorov como el que se propuso recuperar y estudiar a fondo la literatura fantástica. O mejor dicho, se podría decir que es el más

conocido. Por supuesto, ya había estudios y libros sobre lo fantástico antes de los estudios de Todorov, desde los de carácter académico y erudito hasta los de reflexión filosófica o artística, pasando por los ya atentos a la problemática de los modos y géneros literarios, hasta las propias intuiciones iluminadoras de Freud. Por nombrar sólo algunos: Joseph Retinger, P.G. Castex, M. Schneider, L. Vax, M. Milner, M. Brion, R. Caillois, F. Hellens, J. Pierrot. Pero no cabe duda de que el libro de Todorov, que salió a la luz en un momento en el que los estudios literarios estaban experimentando una fuerte renovación, fue percibido como pionero: el primer examen sistemático y original de un modo literario hasta ahora poco estudiado, o relegado entre los productos de la literatura de género o de consumo. (Ceserani, 1996)

Además, después de él, hubo muchos otros que intentaron, en el siglo pasado, recuperar esa larga tradición de literatura fantástica que incluía las obras de Hoffmann, Gautier, Nodier, Maupassant, Dickens, Henry James, Bécquer, Cortázar y muchos otros. (Ceserani, 1996)

Lo fantástico, tal y como lo define Todorov, permitió a los autores del siglo XIX representar, a través de cuentos y novelas, momentos de perturbación y alienación que caracterizaban el siglo. A lo largo del tiempo, ha habido diferentes teorías en torno a lo fantástico. Además de los estudios de Todorov, varios estudiosos han definido lo fantástico como un género literario históricamente limitado a los textos y escritores del siglo XIX. Otras teorías han hablado, por el contrario, de lo fantástico como un género muy amplio en el que también están presentes el *fantasy*, la novela de ciencia ficción, la novela gótica y la novela utópica. Otros han definido lo fantástico como lo opuesto a lo realista. (Ceserani, 1996)

Esta oposición se encuentra también en las palabras de Tolkien, el gran escritor inglés del género *fantasy*, que afirma:

Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason; and it does not either blunt the appetite for, nor obscure the perception of, scientific verity. On the contrary. The keener and the clearer is the reason, the better fantasy will it make. (Tolkien, 1966)

Lo que se ha dicho hasta ahora demuestra una confusión en torno al término fantástico. Lo que también causa confusión es la historia del lenguaje filosófico, especialmente el utilizado entre los siglos XVIII y XIX. Términos como fantástico, fantasía o imaginación, generan un ligero desorden ya que incluso ocurre muchas veces que la correspondencia de significado de algunos de esos términos se invierte en algunas lenguas europeas. Así ocurre que en italiano, francés y español los términos se corresponden con los del alemán,

del vocabulario hegeliano y romántico. Por ejemplo, el término fantasía (*fantasia* en italiano y *fantaisie* en francés) traduce el término *Phantasie*, que indica la facultad superior y creativa, o el término imaginación (*immaginazione* en italiano e *imagination* en francés) traduce el término *Einbildungskraft*, asignado a la facultad inferior. En inglés, en cambio, la situación es completamente opuesta después de que el poeta romántico Coleridge designa con el término *imagination* la facultad más elevada y creativa, y con el término *fancy* la más simple. (Ceserani, 1996)

Las ambigüedades semánticas que rodean al término inglés *fancy* ya estaban presentes cuando el poeta Shakespeare se lo hizo pronunciar a Orsino, en el inicio de *Twelfth Night, or What You Will*, con el ambiguo significado de imaginación y fantasía. (Ceserani, 1996)

Hoy en día hay aún más confusión en torno al término, ya que se utiliza de forma muy imprecisa. De hecho, hoy lo fantástico se refiere a cualquier cosa, algo que puede ser bello, interesante, sorprendente. Este término no es único. Por lo tanto, al hablar de lo fantástico hay que referirse a todas las teorías existentes y a las diversas acepciones del término. Sin embargo, la mayoría de las veces se habla de lo fantástico refiriéndose a la teoría de Todorov, es decir, a ese modo literario (según Remo Ceserani, «un modo literario es un conjunto de procedimientos retórico-formales, actitudes cognitivas y agregaciones temáticas, formas elementales del imaginario históricamente concretadas y utilizables por diversos códigos, géneros y formas en la realización de los textos literarios y artísticos: cada texto se realiza concretamente, de hecho, sobre la base no sólo de un código lingüístico preciso y de un modelo de género, sino también según un modo o la combinación de varios modos, entre los históricamente disponibles en los depósitos del imaginario») desarrollado principalmente en el siglo XIX. Se define con mayor frecuencia como aquel género que transmite experiencias perturbadoras en la mente del lector de una manera fuerte e original. (Ceserani, 1996)

Todo esto que he intentado explicar en este breve párrafo sobre el fantástico es verdaderamente muy interesante, ya que se ha presentado una explicación sobre el término, la origen y los estudios de este género. Sin embargo, en este espacio no hablaré de lo fantástico en su totalidad, sino que, más en detalle, me gustaría tratar el género fantástico en la literatura española, porque se ajusta más al trabajo que he realizado.

1.1 El fantástico en España

Como decía, es mucho más importante para los fines de esta tesis centrarse en el fantástico español, ya que es donde opera Cristina Fernández Cubas. Antes de comenzar con la explicación del nacimiento y desarrollo de este género literario en España, me gustaría señalar que casi todas las siguientes informaciones han sido tomadas del manual *El Fantástico español* (2021), editado por David Roas.

Como primer punto, me parece importante decir que, incluso en el caso de España, el género fantástico no tiene orígenes recientes. De hecho, las primeras huellas de la literatura fantástica se encuentran en el Romanticismo. Muchos autores españoles se han ocupado de la literatura fantástica, entre ellos José Zorrilla, Pedro Antonio de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Juan Benet, Cristina Fernández Cubas o José María Merino. Autores famosos, tanto en España como en otros países, que han intervenido en el género fantástico, dándolo a conocer a los lectores. Una de las razones por las que estos autores utilizaron de manera vasta el género fantástico es que, por razones no del todo conocidas, la literatura española siempre ha estado asociada al realismo. Por eso los poetas, novelistas y hombres de letras españoles abrazaron el mundo fantástico, porque de alguna manera lo veían como opuesto al realismo que se les había atribuido durante tanto tiempo. (Roas, 2021)

El manual de David Roas también aborda el análisis de lo fantástico en el mundo del cine y del espectáculo, ámbitos interesantes pero que no serán tratados en esta tesis, por no estar en consonancia con el tema de este trabajo. El único aspecto que me parece importante señalar es que el género fantástico es hoy en día, también como resultado del desarrollo de los nuevos medios, muy utilizado en el cine, por ejemplo en las películas del director Alejandro Amenábar. También está muy presente en los programas de televisión. Sin embargo, como explicaba antes, el enfoque de esta tesis es la literatura, por lo que quiero mostrar cómo el género fantástico se ha abierto paso en la literatura española. (Roas, 2021)

En cuanto a la ficción fantástica, en el caso de España comenzó a desarrollarse, como en otros países, en los primeros años del siglo XIX. La primera forma en que se manifestó lo fantástico, en Inglaterra, fue la novela gótica. No es difícil delimitar los elementos que tienen en común la novela gótica y la ficción fantástica, como la sensación de miedo y misterio que despiertan en el lector o la presencia de elementos sobrenaturales como fantasmas, monstruos, etc. Sin embargo, el género gótico no tuvo mucho éxito en España,

por lo que el fantástico ocupó su lugar. Se puede decir, por tanto, que la narrativa fantástica nació de una crisis de la novela gótica. (Roas, 2021)

El género fantástico se emplea principalmente en los relatos cortos más que en las novelas. A favor de los relatos cortos está su forma breve, que capta más rápidamente la atención del lector, y también el hecho de que los cuentos se publicaban periódicamente en revistas o periódicos, para despertar el suspense en los lectores que, movidos por la curiosidad, esperaban la continuación. Se sabe que el suspenso y el misterio son, sin duda, características de lo fantástico. (Roas, 2021)

Hay que distinguir entre los primeros cuentos fantásticos y los más conocidos en la actualidad. El cuento fantástico, tal y como estamos acostumbrados a considerarlo, se desarrolló principalmente con el Romanticismo. En la época inmediatamente anterior ya existían algunas formas de literatura fantástica, pero los relatos no eran fantásticos en sentido estricto, ya que se daba una explicación racional a los fenómenos sobrenaturales. Esto se debe a que antes del Romanticismo, con la época de la Ilustración, se exaltaba la razón, mientras que el Romanticismo polemiza con esta idea y, en lugar de la razón, aparecieron los sentimientos, las pasiones y la fantasía. (Roas, 2021)

Por lo tanto, no es difícil pensar que durante la escritura de los primeros cuentos fantásticos, anteriores al Romanticismo y, por tanto, pertenecientes al Siglo de las Luces, el elemento sobrenatural estaba mal visto. Ya existían varias obras de literatura fantástica, pero un cambio importante se produjo en la década de 1830, cuando se publicó por primera vez la revista romántica *The Artist* en 1835-1836. En la revista se publicaron siete cuentos fantásticos, perfectos ejemplos de las dos corrientes diferentes que caracterizaban el género fantástico en aquellos años: la corriente legendaria y la que imitaba el estilo de Hoffman. (Roas, 2021)

El fantástico legendario engloba los relatos que desarrollan una leyenda tradicional, en la que el elemento sobrenatural es central en la narración. Estos relatos despiertan la inquietud del lector. Son historias aterradoras, donde la mayoría de las veces el elemento sobrenatural recibe una explicación religiosa. Lo legendario fantástico proviene principalmente del interés de los románticos en las historias populares y folclóricas. Hasta 1870 el legendario fantástico era la forma más utilizada del género fantástico en España. Luego se usó más tarde, algunas características permanecieron, pero ciertamente con menos frecuencia, a medida que la influencia de Hoffmann se hizo cada vez más importante. Hoffmann, un escritor alemán, fue una figura muy importante para la literatura fantástica occidental, y fue él quien influyó en las famosas historias de Edgar Allan Poe. (Casas, 2021)

La fantasía de Hoffmann se caracteriza, en primer lugar, por el entorno realista y cotidiano, a diferencia del legendario fantástico que ambienta sus historias en lugares exóticos. Las historias contadas por Hoffmann, en cambio, se realizan en lugares conocidos por el público. Además, Hoffmann renuncia a todos los elementos que caracterizaban la fantasía legendaria, como los vampiros, los fantasmas, para dar paso a la llamada fantasía interior, que se manifiesta a través de los dobles y de la influencia magnética (control hipnótico de la voluntad). El tema del doble es muy conocido en la literatura, basta pensar en el *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) o en *Frankenstein* (1818). (Casas, 2021)

Esta tradición se originó con Hoffmann, quien, gracias a esta nueva técnica de lo fantástico interior, dio un vuelco a las reglas anteriores. No es difícil imaginar que el autor alemán recibió muchas críticas, pero aunque fue muy juzgado por esta nueva forma de hacer literatura, se convirtió en el autor más influyente de la literatura fantástica del siglo XIX. Algunos ejemplos de esta influencia de Hoffman son: *Los ojos verdes* (1861) y *El rayo de luna* (1862) de Bécquer (donde se combinan lo hoffmaniano y lo legendario); *El caballero de las botas azules* (1867), por Rosalía de Castro; *La sombra* (1871) y *La princesa y el granuja (Cuento de año nuevo)* (1877), de Benito Pérez Galdós, etc. (Casas, 2021)

Otro autor que influyó mucho en la cultura fantástica, no sólo en España sino en el resto del mundo, fue sin duda Edgar Allan Poe. Ya con Hoffmann hubo una transición de mundos exóticos, ajenos al público, a mundos conocidos. Este matiz de realismo se acentuó con Poe, que llenó sus cuentos de elementos de la vida cotidiana. El aspecto macabro, sin duda, es una característica importante de sus cuentos. Más importante aún es la experimentación científica, como la inclusión de la práctica del magnetismo y la hipnosis (innovaciones ya vistas con Hoffmann). (Casas, 2021)

Es importante recordar que el siglo XIX fue también el siglo del psicoanálisis, por lo que el elemento del inconsciente se utilizó cada vez más en la literatura. Las manifestaciones del inconsciente, como las pesadillas, los miedos, los deseos ocultos y las fantasías, se convirtieron en parte integrante de los cuentos, ya que atraían al lector de la época. No es posible tratar este tema más extensamente en este trabajo, pero es importante saber que la literatura fantástica de finales del siglo XIX y del XX hizo del psicoanálisis su punto fuerte, tomando como ejemplo a Hoffmann y a Poe. Pero, a pesar de ello, los relatos legendarios no desaparecieron del todo. Algunos autores que se mantuvieron fieles a los temas más tradicionales fueron, por ejemplo, Ramón del Valle-Inclán y Pío Baroja. (Casas, 2021)

Es bien sabido que tras la Guerra Civil (1936-1939) llegó a España el franquismo, que cambió muchas cosas, entre ellas la forma de hacer literatura. Tras un periodo inicial de censura y control, el segundo franquismo, a partir de los años 60, fue ciertamente más moderado y más libre en todos los sentidos. La apertura al exterior y la eliminación de una política autárquica hicieron que los autores españoles pudieran también darse a conocer mejor en el extranjero. Entre los autores fantásticos españoles de los años 60, los nombres más conocidos son los de Gonzalo Torrente Ballester, Ana María Matute, el gallego Álvaro Cunqueiro y el catalán Perucho. Principalmente, las historias de estos autores pertenecían a una fantasía legendaria. Un nombre que destaca en esos años es el de Juan Benet, autor de literatura fantástica inspirado en los maestros Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson y Henry James, que veían lo fantástico en contraposición al realismo, a lo racional. (Garrido, 2021)

Otros nombres que se pueden mencionar son los de Gonzalo Suárez, Alfonso Sastre y Juan José Plans. Suárez es autor no sólo de novelas y cuentos, sino también de películas. De hecho, Suárez ofrece al público revisitaciones de vampiros, Frankenstein y otros personajes fantásticos y sobrenaturales. Sastre es un importante antifranquista, que publicó *Las noches lúgubres* (1964) donde insertaba, entre líneas, un mensaje crítico hacia la sociedad en la que vivía. Sus personajes son extrapolados de la realidad cotidiana que tanto criticaba. Su intención es despertar la conciencia a través del miedo, y por eso se le considera uno de los más importantes activistas de la literatura franquista (aunque, en realidad, se dedicó más al teatro y al cine que a la literatura). (Garrido, 2021)

Por último, otro nombre de excepcional importancia es el de Carmen Martín Gaité, una escritora que, inmediatamente después de la dictadura, en 1978, publicó *El cuarto de atrás*, una novela en la que aparece la encarnación del Diablo y que es profundamente metaliteraria, ya que reflexiona sobre la propia relación de la escritora con el género fantástico. (Garrido, 2021)

Todavía habría muchos nombres que mencionar, ya que la literatura española es densa en escritores fantásticos. Sin embargo, hay un último aspecto, antes de pasar al enfoque de esta tesis, que me interesa discutir.

Como ya se sabe, la protagonista de esta tesis es Cristina Fernández Cubas. Antes de llegar a ella, es importante señalar cómo, en España, hubo un boom de la literatura fantástica en los últimos veinte años del siglo pasado. En particular, la década de los 80 fue muy importante para la literatura fantástica. De hecho, en estos años se publicaron muchos relatos cortos, entre ellos los de la propia Cristina Fernández Cubas, concretamente *Mi hermana Elba*, exactamente en 1980, y *Los altillos de Brumal* en 1983. Más adelante, otras

publicaciones importantes de la misma autora fueron *El ángulo de horror* (1990) y *Con Agatha en Estambul* (1994). Su nombre es importante, como núcleo de esta tesis, pero ciertamente no es el único. (Roas, et al., 2021)

Además de ella, se formaron paso otros autores, como Javier Marías. Así, el fantástico se convirtió en un género muy aclamado en España. Las razones de este repentino interés por la literatura fantástica, después de años en los que fue infravalorada, fueron varias. La literatura española sufrió varios cambios en la década de los ochenta, entre ellos la influencia del realismo social y, también muy importante, la de los cuentos de Borges y Cortázar. Autores europeos y estadounidenses, como Stephen King, también ejercieron una importante influencia en la literatura española. (Roas, et al., 2021)

Además, surgieron varias editoriales especializadas en el género fantástico: Minotauro, Siruela, Martínez Roca y, un poco más tarde, Valdemar, a los que hay que añadir el importante presencia del género en las series Acervo, Alianza y Bruguera, editoriales que distribuyeron a Lovecraft, Machen, los clásicos de la novela gótica y otros autores fundamentales en los años 60 y 70. Por último, muy importante fue el papel del cine fantástico y de terror en aquellos años, que hizo que los lectores se acercaran a la literatura fantástica. (Roas, et al., 2021)

Ya se ha hablado bastante de la literatura fantástica, especialmente de la española. En resumen, es importante recordar que lo fantástico ha evolucionado mucho a lo largo de los años, ya que, con el paso del tiempo, se han añadido nuevas características y se han perdido otras.

Además, la literatura fantástica ha visto la influencia de muchos autores y corrientes diferentes; por ejemplo, Hoffmann, Edgar Allan Poe, pero también el propio psicoanálisis ha jugado un papel fundamental en la literatura fantástica. Sin embargo, es importante recordar que a pesar de los cambios, que son normales en cualquier género literario, ya que los tiempos cambian y con ellos también las demandas del público, algunas características han permanecido inalteradas. De hecho, aún hoy, cuando pensamos en la literatura fantástica, siempre pensamos en el elemento sobrenatural, en la reacción de miedo e inquietud del lector y en un cierto alejamiento de la realidad. (Roas, et al., 2021)

Con el tiempo, estas peculiaridades han sufrido modificaciones, especialmente con el advenimiento del psicoanálisis, ya que, como se ha mencionado anteriormente, las historias que se proponen a los lectores se caracterizan por la presencia del inconsciente, o mejor dicho, por lo que proviene del inconsciente, es decir, aquellos miedos, sentimientos, que normalmente estamos acostumbrados a reprimir. Todos estos sentimientos aparecen, sin embargo, en los relatos fantásticos.

Otro rasgo que aporta el psicoanálisis es la presencia de lo *Unheimliche*, término que se refiere a algo que percibimos como familiar y extraño al mismo tiempo, y que por lo tanto nos causa inquietud. Sin embargo, a pesar de estas novedades y cambios, lo fantástico sigue caracterizándose por la sensación desestabilizadora que provoca en el lector, y por esos mundos y personajes inquietantes y aterradores que el propio género presenta. (Roas, et al., 2021)

Una vez presentado el género fantástico y su desarrollo en España, así como los principales autores del género, en el siguiente párrafo hablaré de la literatura fantástica femenina y, en particular, de la escritora protagonista de esta tesis: Cristina Fernández Cubas.

1.2 La escritura femenina

El mundo de la literatura, así como, en general, los diferentes campos artísticos, está lleno de mujeres. Muchas mujeres se dedican a la escritura, la pintura, la poesía y mucho más. Ocurre, sin embargo, desgraciadamente aún hoy en día, que éstas quedan oscurecidas, a veces no son consideradas, sucede que simplemente se las reconoce como madres o esposas de algún escritor o poeta famoso. La igualdad está todavía muy lejos, sobre todo cuando se trata del lugar de trabajo. Sin embargo, es innegable que hay muchas mujeres importantes en el mundo de la literatura y fuera de ella. Y si uno piensa en la literatura fantástica, seguro que le viene a la mente Mary Shelley, autora de la obra maestra *Frankenstein*. Pero aparte de este caso mundialmente conocido, hay muchas más mujeres en el canon de la literatura fantástica.

En este espacio, antes de llegar a Cristina Fernández Cubas, me propongo tratar en particular el fantástico femenino español o hispanoamericano. A continuación, una serie de nombres de escritoras de literatura fantástica mencionadas en la antología editada por María Cecilia Graña, *Entre dos espejos. 18 cuentos fantásticos de escritoras latinoamericanas* (2006): Cristina Peri Rossi, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Pía Barros, Aída Bahn, María Elena Llana, Marvel Moreno, Silvina Ocampo, Rosario Ferré, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Angela Martínez, Rosalba Campra, Alejandra Basualto, Martha Cerda, Noemí Ulla, Elena Garro. Por cierto, la mayoría de estos nombres no son muy conocidos, pero todos son autores de literatura fantástica. Sus historias contienen temas comunes típicos del universo femenino, como la maternidad o los impulsos eróticos no confesados. (Boccuti, 2019)

Podemos decir, por tanto, que hay temas vinculados a la esfera del deseo y la sexualidad, ámbitos de la experiencia femenina. También está el elemento de la transformación del espacio doméstico, o el tema del doble, que se manifiesta a través de los espejos o las muñecas.

Así se ha visto cómo el mundo de la literatura femenina, también la fantástica, está lleno de nombres. De hecho, las mujeres desempeñan un papel muy importante en el panorama de la literatura fantástica. A continuación presentaré a la escritora Cristina Fernández Cubas y profundizaré en su colección de cuentos *Mi hermana Elba*, ya que será el objeto de análisis de esta tesis.

1.3 La autora Cristina Fernández Cubas y *Todos los cuentos*

Cristina Fernández Cubas es una escritora y periodista española de literatura fantástica. Es una escritora de cuentos, una de las más importantes de la literatura de los últimos años del siglo pasado. Nació en Barcelona, Areyms de Mar, en 1945. Estudió Derecho y Periodismo en la Universidad de Barcelona. Se dedicó al periodismo desde muy joven, dejando de lado su carrera de abogada. Ejerció el periodismo en varios lugares del mundo: El Cairo, Lima, París y Berlín. Se casó con un escritor, Carlos Trías Sagnier, que como ella compartía la pasión por la literatura y la escritura. (Cubas, 2008)

En una entrevista que le hicieron, Cristina Fernández Cubas afirmó que empezó a escribir desde niña, como si fuera un juego. Desde los dieciséis hasta los veintitantos años, interrumpió su actividad como escritora y se dedicó a hacer algo diferente. Viajó mucho y luego se dio cuenta de que la escritura era su camino. Se dio cuenta de que, por un lado, escribir es un trabajo muy solitario, porque estás solo en tu escritorio, pero por otro lado nunca estás solo, porque estás junto al mundo y a los personajes que has creado. Y esa es precisamente la razón que la impulsó a hacer de esta pasión su trabajo. (Cubas, 1993)

Su primera obra importante, así como la más traducida y conocida, es *Mi hermana Elba*, publicada en 1980. Este fue seguido por: *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror*, (1990), *Con Agatha en Estambul* (1994), *Parientes pobres del diablo* (2006). (Cubas, 2008)

Todas estas publicaciones fueron recogidas posteriormente en el manual *Todos los cuentos*, que de hecho reúne todos sus relatos más importantes y que, entre otras cosas, ganó varios premios en 2008: *Ciudad de Barcelona*, *Salambò*, *Qwerty* y *Tormenta*.

No se limitó a los cuentos, sino que también escribió varias novelas, una obra de teatro, *Hermanas de sangre*, y unas memorias, *Cosas que ya no existen*. Además, en 2013 publicó

una novela, *La puerta entreabierta*, para la que utiliza el seudónimo de Fernanda Kubbs. (Cubas, 2008)

La ficción de Cristina Fernández Cubas, como puede verse, es muy amplia. Desde cuentos hasta novelas, ha escrito y publicado muchas obras, algunas muy famosas, como *Mi hermana Elba*, de la que existen varias versiones traducidas. Pero a pesar de la variedad presente en su obra, es posible señalar la presencia de un hilo conductor presente en todos sus cuentos, relatos o novelas, a saber, el género fantástico.

Su ficción, de hecho, se inscribe en la tradición, ya ampliamente discutida en esta tesis, que comenzó con Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, y luego siguió con Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. La autora misma, en una entrevista, admite la importante influencia que tuvo un autor como Edgar Allan Poe, que ya hemos visto ser uno de los más importantes autores de la narrativa fantástica, en la escritura de sus cuentos:

Hace poco me hicieron una entrevista para una revista de Frankfurt y hablé de Poe. Poe es un escritor que me ha fascinado siempre, pero yo antes de leer a Poe lo escuché. Es decir, mi hermano, que era mayor que nosotras, nos contaba relatos de Poe. Me ganó por la palabra. Para mí, antes que la escritura, que la palabra escrita, estuvo la palabra hablada. ¿Influencias? Pues, no sé. Quizás la primera influencia, aunque no sea libresca, es ésta. (Cubas, 1993)

Las obras de Cristina Fernández Cubas también presentan temas típicos de la ficción fantástica, como la soledad, lo siniestro, las crisis existenciales y el elemento sobrenatural. Los elementos propios de la ficción fantástica están presentes en todos sus relatos: las apariciones de fantasmas en los cuentos *La noche de Jezabel* (1883), *El reloj de Bagdad* (1883), *El lugar* (1994) y *El moscardón* (2006); la ruptura de las coordenadas espacio-temporales en el cuento *Mi hermana Elba* (1980); el tema del doble que se encuentra en *Línula y Violeta* (1980), *En el hemisferio sur* (1980), *Helicón* (1990), *La mujer de verde* (1994), *Con Agatha en Estambul* (1994). Además, en cuanto a la atmósfera, sus historias se desarrollan en lugares inquietantes, que transmiten al lector incertidumbre e incluso miedo. (Hernán, 2011)

Se necesitaría más espacio para hablar de todas las historias de esta fantástica autora, en todos los sentidos. Como ya se ha dicho, Cristina Fernández Cubas es autora no sólo de cuentos, sino también de novelas, ensayos, etc. Aquí me centro únicamente en los relatos cortos. Sin embargo, sus relatos más importantes se encuentran en la colección *Todos los cuentos* (2008), que contiene todos los relatos fantásticos de Cristina Fernández Cubas. *Todos los cuentos* contiene las siguientes colecciones: *Mi hermana Elba* (1980), *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990), *Con Agatha en Estambul* (1994), *Parientes pobres del diablo* (2006), cinco libros publicados entre 1980 y 2006.

Esta gran colección puede considerarse como el archivo de sus cuentos, relatos fantásticos que comparten elementos, típicos de la ficción fantástica, como el elemento sobrenatural, el doble, el espejo, el viaje iniciático o los fantasmas que perturba y muestra al lector una situación que éste no puede explicar, pero al mismo tiempo estos cuentos tienen una peculiaridad. En el prólogo de la colección se pueden leer las palabras de la misma autora, que nos dice:

En general, situé mis cuentos en escenarios cotidianos, perfectamente reconocibles, en los que, en el momento más impensado, aparece un elemento perturbador. Puede tratarse de un ave de paso o de una amenaza con voluntad de permanencia. En ambos supuestos, las cosas ya no volverán a ser las mismas. Algo se ha quebrado en algún lugar... (Cubas, 2008)

Así, puede decirse que el rasgo característico de los relatos de Cristina Fernández Cubas es precisamente éste: el elemento sobrenatural que se instala en un escenario de la vida cotidiana, un escenario por tanto cercano al lector, una situación que el lector puede vivir todos los días. En un momento dado, en esta situación que es normal y conocida por el lector, aparece el elemento sobrenatural, que lo trastorna y desorienta.

Otra característica interesante de los relatos de Cristina Fernández Cubas es el papel del narrador. Antes de explicar el papel del narrador en los cuentos de esta autora, recordamos los estudios de Gérard Genette. El narrador puede ser interno, intradiegético, y en este caso es obviamente un personaje de la historia. En cuanto al narrador interno, hay que distinguir entre testigo y autor: el primero es el que narra la historia desde un punto de vista subjetivo y cuenta sólo lo que está dentro de su experiencia, mientras que en el segundo caso todo lo que cuenta el narrador le concierne. Cuando tenemos un narrador interno, hablamos de narración homodiegética. También hay un narrador externo, o también heterodiegético, que no es un personaje de la historia y narra la historia en tercera persona. Puede ser omnisciente, que conoce toda la historia narrada, o no omnisciente, que obviamente conoce menos hechos. En este caso, la narración es heterodiegética. (Zanichelli, 2011)

El narrador de los cuentos de nuestra autora, casi siempre, es un narrador homodiegético, en el sentido de que se sitúa dentro de la historia narrada, y a su vez autodiegético, en el sentido de que relata hechos sobre sí mismo. La elección de este narrador es interesante, sirve para aumentar la duda en el lector, porque no sabemos si su narración es fiable o no, ya que cuenta los hechos desde su punto de vista, que puede no ser objetivo. (Tozzato, 2012)

Los narradores son, por tanto, personajes protagonistas de las historias de Cristina Fernández Cubas. La mayoría de ellos cuentan su pasado una vez que son adultos, tratando de dar sentido a los acontecimientos ocurridos.

Si nos quedamos por tanto en el análisis de *Todos los cuentos*, hasta ahora hemos visto que se trata de una gran colección de relatos, que comprende los cuentos de Cristina Fernández Cubas escritos a lo largo de casi treinta años, entre 1980 y 2006, desde *Mi hermana Elba* (1980) hasta *Parientes pobres del diablo* (2006). Historias caracterizadas, por supuesto, por los elementos típicos de lo fantástico, ya que la propia escritora es autora de historias del género fantástico. Son historias ambientadas en escenarios cotidianos, cercanos al lector, que precisamente por la repentina presencia del elemento sobrenatural le descolocan. El éxito de la escritora y de su célebre colección radica precisamente en esto: en la sencillez de sus historias, en los elementos de la vida cotidiana que se presentan como familiares para el lector, y es precisamente esta familiaridad la que luego provoca inquietud y desconcierto. (El País, 2008)

Su primer libro de cuentos, *Mi hermana Elba* (1980) es un libro muy interesante, y es, entre otras cosas, objeto de análisis comparativo en esta tesis. La misma autora declaró que, tras publicar este libro en 1980, su intención era simplemente que lo leyeran unos pocos amigos, su familia, y quedó muy impresionada por el éxito que tuvo. (Cubas, 1993)

Para hablar de *Mi Hermana Elba* (1980), es importante introducir un contexto. Estamos en 1980, una época en la que el feminismo también comienza a abrirse paso en España, ya que las mujeres, tras la muerte de Francisco Franco, y con ello la caída del franquismo, reclaman aquellos derechos que la dictadura les había quitado. El universo femenino, por tanto, al igual que en la política y otros ámbitos de la vida, comenzó a ser central en la literatura. Las escritoras y, en general, las historias con protagonistas femeninas, cobraron cada vez más importancia en el panorama literario. Se relatan dos personajes distintos: por un lado la mujer rebelde y valiente, que reclama su libertad, normalmente la mujer española que ha vivido el franquismo a fondo, y por otro lado la mujer sumisa, que no pudo liberarse del franquismo y lo aceptó como su único destino. (Gregori, 2021)

Desde sus primeras obras, Cristina Fernández Cubas dio voz a muchos personajes femeninos, alejándose, sin embargo, de la vertiente narrativa feminista a la que no se sentía pertenecer. De hecho, ella misma declaró: «Debo decir que estoy realmente cansada del tema de la literatura femenina, y además creo que se ha exagerado mucho». (Gregori, 2021)

La originalidad del autor reside precisamente en esto. Incorpora los elementos típicos de la ficción fantástica a su universo femenino, creando una dimensión inquietante. Todo

esto se puede ver en el libro *Mi hermana Elba* (1980). La colección, publicada en 1980, comprende cuatro relatos cortos: *Lúnula y Violeta* (1980), *La ventana del jardín* (1980), *Mi hermana Elba* (1980) y *El provocador de imágenes* (1980).

El primer relato del libro, *Lúnula y Violeta* (1980), es un cuento sorprendente en el que se introduce el tema de los dobles: un espacio abierto junto a un lugar cerrado, una escritora atractiva y una contadora de historias poco agraciada. *La ventana del jardín* (1980) es una historia muy compleja, la primera que escribe el autor. Es un relato narrado en primera persona, y sigue la trama típica de las historias de terror: un hombre llega a un lugar desconocido, y allí empiezan a suceder cosas extrañas. *El provocador de imágenes* (1980) es un cuento narrado por un hombre, por lo tanto no tenemos la voz femenina. Aquí tenemos a un personaje, H.J.K, que recuerda su pasado y su relación con un hombre, Eduardo Expedito, al que conoció durante sus años de universidad. A partir de aquí, una serie de elementos inquietantes caracterizarán la historia. (Cubas, 2008)

Hay que prestar más atención a *Mi hermana Elba* (1980), la historia que da nombre al libro. El cuento habla de dos hermanas que son enviadas por sus padres a un internado femenino dirigido por monjas, debido a su separación. El centro de la historia, a pesar del nombre del cuento, no es Elba, sino su hermana mayor, que también es la narradora del cuento. La hermana mayor, aquí en el internado, conoce a Fátima, que le aportará nuevas experiencias. La lleva a lugares del internado que ella no conocía, y en estos lugares parece que las personas se vuelven invisibles para los demás. En estos lugares se accede a otras dimensiones de la realidad, lo que permite al narrador descubrir lugares desconocidos. Por lo tanto, el elemento fantástico y sobrenatural aquí podría verse como un juego infantil. (Cubas, 2008)

Elba, la hermana menor, también se hace partícipe de estos fantásticos juegos. Elba es trasladada a una escuela para discapacitados, pero la aventura de su hermana y Fátima continúa. Su transgresión puede verse como una metáfora de lo que ocurrió durante los años del franquismo, donde las mujeres, pero no sólo ellas, tuvieron que someterse a las obligaciones impuestas por la dictadura. Paradójicamente, el día de la muerte de Elba es relatado por su hermana como el mejor día de su vida, ya que es besada por un chico.

El sacerdote habló con mucho cariño de mi hermana y del dolor de los familiares que dejaba en el mundo. Cuando pronunció mi nombre sentí un estremecimiento y miré con el rabillo del ojo a los bancos traseros. Todos parecían pendientes de mi persona. Era el 7 de agosto de un verano especialmente caluroso. En esta fecha tengo escritas en mi diario las palabras que siguen: “Damián me ha besado por primera vez”. Y, más abajo, en tinta roja y gruesas mayúsculas: “HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA” (Cubas, 2008)

En este cuento, *Mi hermana Elba* (1980), se pueden ver, pues, todas las características de los cuentos de Cristina Fernández Cubas que se han enumerado anteriormente, con referencia a la colección *Todos los cuentos* (2006).

De hecho, la narradora de la historia, homodiegética y a la vez autoexplicativa, es la propia protagonista de la historia, la hermana de la pequeña Elba, que cuenta la historia en primera persona. Además, la presencia del elemento sobrenatural caracteriza el relato y se presenta aquí como una forma de transgresión infantil, ya que la amistad con Fátima proporciona a Elba y a su hermana experiencias fantásticas que les permiten alcanzar nuevas dimensiones.

Por último, la presencia femenina, insertada casi como una forma de protesta contra el régimen franquista, ya que la transgresión de las tres jóvenes les permite escapar de un sistema de normas y privaciones.

Cristina Fernández Cubas es una autora de ficción fantástica, cuya narrativa sigue la línea iniciada años antes por Hoffmann, Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant, pero al mismo tiempo, como ella misma reconoce, está muy influenciada por las historias que leía de niña, como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Y fue de niña cuando comenzó su aventura con la ficción, que empezó como un juego pero acabó convirtiéndose en su profesión. (Cubas, 1991)

Gracias a todos sus relatos, Cristina Fernández Cubas está considerada una de las autoras más importantes de la narrativa española. Ha utilizado el género fantástico con mucha originalidad, utilizando por un lado las características existentes del género, pero por otro lado lo ha situado dentro de momentos de la vida cotidiana, para acercarse al lector, creando así inquietud precisamente desde lo familiar, y hacer también que esto le permita seguir pensando y imaginar una conclusión. (Cubas, 2008)

[...] Ah, eso me encantaría. Que el lector, al que se le han dado elementos suficientes para dar por concluida la historia, pueda, después del punto final, seguir fabulando, seguir inventando [...] Como lectora eso me encanta. Y si como autora logro transmitir la suficiente inquietud para que así ocurra... pues, creo que he conseguido lo que me proponía. (Cubas, 1993)

CAPÍTULO 2: LA RECEPCIÓN DE LOS CUENTOS Y ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

Cuando se habla de literatura, y por tanto de los distintos productos literarios, como una novela, un poema, un cuento, siempre es bueno tener en cuenta que hay varios elementos que intervienen en el proceso de un mismo producto literario. De hecho, si tomamos un cuento como ejemplo, por un lado está quien escribe el cuento, pero por otro lado está quien lo lee. El lector juega un papel muy importante, ya que es a quien llega el producto literario. Normalmente, quienes se dedican a la literatura (al igual que al cine o al teatro, pero en este caso concreto se trata de cuentos) tienen en cuenta los gustos del público, se interesan por lo que les gusta o disgusta a los lectores, ya que estos gustos influyen en parte en la escritura. En este capítulo se habla, de hecho, de recepción. En los estudios comparativos, el término recepción entró a formar parte del vocabulario en 1970. Este concepto no se refiere simplemente a la circulación o popularidad de un texto, sino a la contribución que el lector hace al texto. El texto pasa a formar parte del sistema de comunicación: hay comunicación cuando el mensaje pasa del emisor al receptor; si el receptor no recibe, la comunicación falla. (Valenza, 2002)

En este sentido, me interesa presentar una conocida teoría literaria, que explica muy bien el funcionamiento de la comunicación, que por cierto es importante para nuestro tema. La teoría en cuestión es la teoría de la comunicación de Roman Jakobson, quien, inspirado en Shannon y Weaver¹, formuló esta teoría en la que esquematiza los elementos esenciales de la comunicación, sin los cuales la propia comunicación no podría tener lugar. (Jakobson, 2002)

Sin entrar en demasiados detalles, Jakobson identifica seis elementos esenciales de la comunicación:

- **el emisor**, que es quien envía el mensaje y da lugar así al acto comunicativo;
- **el receptor**, el que recibe el mensaje;
- **el código**, el sistema de reglas utilizado para transformar los signos en significados y transferir un mensaje;
- **el referente**, el objeto o sujeto de la comunicación;
- **el mensaje**, el texto o el cuerpo de la comunicación;

¹ Se hace referencia al modelo principal de comunicación, según el cual la comunicación significa la transmisión de información de un emisor a un receptor (Jakobson, 2002)

● **el canal**, el medio (físico o psicológico) para llevar el mensaje del emisor al receptor. (Jakobson, 2002)

Los dos elementos que más nos interesan en este momento son únicamente el emisor y el receptor, que en nuestro caso concreto son el autor y el lector. Una vez identificados los seis componentes fundamentales en la comunicación, Jakobson identifica seis funciones lingüísticas diferentes, cada una de las cuales enfatiza y acentúa uno de los elementos vistos anteriormente, y de este modo define el objetivo predominante que se quiere conseguir con un determinado mensaje. Hay seis funciones, como los elementos: función emocional (o expresiva); función conativa; función referencial (o informativa o denotativa); función o de contacto; función poética (o estética); función metalingüística. (Jakobson, 2002)

Las funciones más interesantes para este trabajo son la función emocional o expresiva, cuando la comunicación está centrada en el emisor, y la función conativa, cuando la comunicación está centrada en el receptor. En resumen, la función emocional se concreta en la capacidad del emisor para expresar sus emociones y sentimientos. Cuando este último está destinado a producir un resultado en el receptor del mensaje, aparece en la escena la función conativa. La función conativa, de hecho, se produce cuando el emisor quiere convencer al receptor de algo, o quiere persuadirlo. (Jakobson, 2002)

La teoría de la comunicación de Jakobson es muy interesante, y es una de las teorías más importantes desarrolladas en el campo de los procesos de comunicación. Sin embargo, aquí no me resulta posible profundizar en este tema, aunque es muy importante en cuanto a la relación entre emisor y receptor.

Permaneciendo en el ámbito teórico, considero interesante profundizar en un tema más, antes de hablar de la recepción de los cuentos de Cristina Fernández Cubas, o sea, vemos la recepción desde un punto de vista teórico: como se estudia la recepción en literatura.

Como ya se ha dicho, aquí juegan un papel fundamental dos elementos diferentes: el emisor y el receptor. El receptor, o destinatario, aquel que recibe el objeto, en este caso el texto literario (cuento, en el caso del autor que nos ocupa), puede ser definido como protagonista dentro de este proceso, y esto es así por varias razones. En primer lugar, es el que recibe, el sujeto de la recepción, el que decodifica un mensaje, y también es importante considerar que el autor, al escribir el texto - o producto literario -, tiene en cuenta los gustos del lector. La relación que existe entre el lector y el producto literario es, pues, muy importante. (Gerratana, 2011)

En este sentido, hay una teoría mucho más compleja, desarrollada por Wolfgang Iser (1927 - 2007), que explica muy bien la importancia y complejidad de esta relación, y es la estética de la recepción. (Gerratana, 2011)

En primer lugar, es bueno saber que la importancia del papel del lector es un concepto muy extendido en la teoría literaria, y fue Hans Robert Jauß (1921-1997) quien elaboró en la Universidad de Constanza este concepto antes que Iser, y afirmó por primera vez que la historia de la literatura se basa en el diálogo continuo entre la obra literaria y el público lector, y que este público es un componente activo y decisivo en el proceso de recepción de la obra literaria. De hecho, la historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que tiene lugar en la actualización de los textos literarios, y el valor estético de la obra, desde el momento de su aparición, está determinado por los lectores, que tienen una serie de expectativas sobre la obra, que pueden confirmarse o no: cuanto más contradiga y supere la obra las expectativas del lector, más se considerará estéticamente válida. (Gerratana, 2011)

En 1969, también en la Universidad de Constanza, Iser, en la propulsión titulada *Die Appelstruktur der Texte*, esboza su propia concepción del texto y de la lectura. Según él, la interacción entre el texto y el lector es fundamental, ya que cada interpretación dada por un lector es sólo una entre muchas posibles. Son los gustos y preferencias del lector los que guían el texto. (Gerratana, 2011)

Iser, en su *Akte des Fingierens* afirma que en cada texto puede haber una dimensión que cada lector puede transponer en una experiencia personal, y esto nos permite entender por qué los textos pueden ser interpretados de forma diferente por todos aquellos que los leen. (Gerratana, 2011)

En resumen, la estética de la recepción, elaborada por Iser, es una teoría literaria que pone al lector en primer plano. A diferencia de la teoría de Jauß, que estudia las reacciones provocadas por el texto en los lectores, la teoría de Iser se centra por completo en la lectura, y en cómo una realidad como la textual puede ser procesada por el lector que, aunque condicionado por las estructuras del texto, participa activamente en la creación del objeto estético durante la lectura. También es muy importante destacar que Iser no entiende al lector como el lector real, sino que se refiere al lector implícito, un lector imaginario al que se dirige el texto. (Gerratana, 2011)

La teoría de Iser es una de las más importantes de la recepción en la literatura. Hay otras, diferentes a la de Iser², pero en este espacio me he limitado a explicar sólo ésta, que

² Se hace referencia, por ejemplo, a la teoría de Paul de Man, según la cual el texto es por naturaleza alegórico, ya que la relación entre los signos lingüísticos es alegórica (Gerratana, 2011)

considero la más importante e interesante. En cualquier caso, toda teoría de la recepción hace referencia a un vínculo indispensable, el que existe entre el lector y el texto (o entre el lector y el autor, el que crea el texto).

En nuestro caso concreto, la autora del texto (o mejor dicho, de los textos) es Cristina Fernández Cubas, una escritora de cuentos que ya ha sido presentada en el primer capítulo de esta tesis. En este capítulo se analizará la recepción de los relatos de la autora por parte del público, especialmente el "extranjero", ya que la mayoría de sus relatos han llegado a diferentes partes del mundo, haciendo que la escritora sea muy famosa, no sólo en España, donde ella misma vive y trabaja, y donde nacieron sus principales relatos. También se hablará de la traducción, que es una consecuencia casi inmediata a la recepción. De hecho, cuando un producto se lee, gusta y tiene éxito, se traduce, para que también pueda leerse en otros países, no en el idioma original, sino en el de cada lugar.

Me gustaría mostrar partes de una entrevista a la autora realizada por Geraldine C. Nichols (Cubas, 1991), en la que se trató este mismo tema. G.C Nichols preguntó a Cristina Fernández Cubas qué opinaba de la cantidad de traducciones que se publicaban en España, y ella respondió:

Siempre se ha publicado mucha traducción en España. Los números editoriales son mucho más grandes ahora, pero siempre se ha traducido mucho en este país. Aunque no estoy al corriente de todo lo que se saca, de todo lo que hablan los periódicos, porque para mi la primera norma de salud para poder seguir escribiendo es estar un poco al margen de bastantes cosas. (Cubas, 1991)

La siguiente pregunta se refiere a las reseñas de sus libros y cuentos, y la propia autora afirmó que es muy curiosa y por eso lee las reseñas cuando se publican (entrevista) Además, añade:

Ha habido algunas que realmente me han gustado mucho. Lo que más me gusta de una crítica es que sea creativa. Al margen de que, a lo mejor, lo que se aprecia en lo que yo he escrito - esté yo o no de acuerdo -, a mi me gusta que la crítica sea creativa en si misma. Y si realmente he dado lugar a esa creación por parte del señor que está rellenando unas cuartillas me parece estupendo. (Cubas, 1991)

Cubas define lo que es para ella una buena crítica, y dice que:

una buena critica no tiene que ser forzosamente una loa. Porque hay muchísimas loas que se limitan a reproducir la contraportada, donde naturalmente siempre te dejan bien. Estas no valen. Tampoco las contrarias en las que también reproducen más o menos la contraportada. Tienen que decir algo. A veces es mucho más insultivo un «no está mal» que todo lo contrario. Pero, la verdad es que yo no me puedo quejar. Quizás en estos momentos sólo recuerdo las creativas y las buenas, pero he tenido realmente críticas excelentes. (Cubas, 1991)

Después, podemos hablar de la parte que más nos interesa, la recepción en el extranjero. La propia autora admite que ha sido traducida muchas veces y a muchos idiomas, por ejemplo, menciona *El año de Gracia* (1985), que fue traducido al francés. También confiesa que se opone a la selección de cuentos, es decir, que prefiere que se traduzcan libros enteros de cuentos, y no sólo algunos seleccionados. Se burla del hecho de que la selección se haga en el caso de autores muertos, mientras que ella está viva y bien. (Cubas, 1991)

Las mencionadas por Cristina Fernández Cubas son sólo algunas de las traducciones que se han hecho. Otro ejemplo es la colección *Mia sorella Elba* (1989), una traducción al italiano de una serie de relatos que ya vimos en la colección *Todos los cuentos* (2008). El libro mencionado pertenece a la serie *Immaginari*, dirigida por Nanni Balestrini, de Sugarco Edizioni. El libro, titulado *Mia sorella Elba* (1989), incluye las traducciones de Savino D'Amico de las colecciones originales *Mi hermana Elba* (1980) y *Los altillos de Brumal* (1983). (D'Amico, 1989)

Conocer cierta información sobre la traducción nos permite entender cómo el público no hispanohablante también recibió los cuentos y libros de la autora. Si bien es cierto que la traducción contribuye a dar a conocer un texto fuera de sus fronteras lingüísticas y geográficas, también lo es que gran parte de los textos se traducen como consecuencia de su éxito, de modo que el producto literario se exporta a otras partes del mundo.

Además del aspecto de la traducción, también es muy interesante ver las críticas. De hecho, hay muchos textos, artículos, ensayos, reseñas, escritos en relación con los textos de Cristina Fernández Cubas. Más adelante analizaré los que me han parecido más interesantes. Por cuestiones de espacio, no será posible analizar todos los artículos críticos, pero es importante saber que los estudios sobre Cristina Fernández Cubas y los aspectos de su narrativa son numerosos.

Un texto del que me gustaría empezar es un artículo periodístico, publicado en la revista *Hispania*, escrito por Phyllis Zatlin, en el que se habla de la presencia femenina dentro de los relatos de Cristina Fernández Cubas. De hecho, cuando se estudian sus relatos, siempre se analizan desde el punto de vista del género gótico, al que pertenecen. Sin embargo, como nos recuerda Zatlin, es muy útil analizar sus relatos desde otros puntos de vista, como por ejemplo desde un punto de vista estrictamente femenino. Es crucial señalar que Cristina Fernández Cubas se ha negado repetidamente a ser llamada feminista, pero eso no le ha impedido mostrar personajes y caracterizaciones femeninas en sus relatos. (Zatlin, 1996)

Zatlin señala que Cubas probablemente no pretendía escribir como "feminista", pero en casi todos sus relatos hay elementos relacionados con el universo femenino, que un

escritor masculino seguramente no habría incluido: el maquillaje, como el rímel y la laca de uñas (*En el hemisferio sur* 1998), los tacones rotos (*En el hemisferio sur* 1998, *Con Agatha en Estambul* 1994), las recetas de cocina (*Los altillos de Brumal* 1983). (Zatlin, 1996)

En su artículo, Zatlin también analiza los personajes femeninos más relevantes de los cuentos de Fernández Cubas, mostrando los rasgos de este universo compuesto por mujeres que es muy importante en el mundo de la literatura, y por lo tanto analiza los cuentos de Fernández Cubas desde un punto de vista diferente, podríamos decir que es un punto de vista femenino. (Zatlin, 1996)

Otro artículo interesante es el de Lynn K. Talbot, que analiza el relato *Los Altillos de Brumal* 1983, que es el primero de la colección del mismo nombre. Según Talbot, Fernández Cubas se centra en este cuento en los problemas relacionados con la identidad, la autoafirmación y la relación de los individuos con la sociedad, siempre haciendo uso de la ficción fantástica. (Talbot, 1989)

La protagonista de la historia, Adriana, cuenta toda su vida desde que era una niña hasta el presente, veinte años después, y está en busca de su identidad. Cuenta todos los momentos más importantes de su vida, como su primer día de colegio, que fue traumático para ella, su obediencia a su madre que había planeado todo su futuro. Una vez adulta, recuerda cómo, a una edad temprana, ella y su familia se mudaron del pueblo natal de su padre, Brumal, y cómo tuvo que aprender a abrirse camino bajo la presión de su madre, que quería que su hija se olvidara de Brumal tras la muerte de su padre. (Talbot, 1989)

Su pasado se presenta en la puerta cuando, un día, recibe una mermelada de fresa que debe probar para la sección de cocina de su revista. Pronto se da cuenta de que la fantástica mermelada no contiene fresas, y también se da cuenta de que la etiqueta descolorida dice Brumal. Este objeto la lleva a buscar el pasado y su infancia, de vuelta a Brumal en busca de sí misma. (Talbot, 1989)

A través de la vida de Adriana, con *Los altillos de Brumal* (1983) Fernández Cubas explora el tema de la búsqueda de la propia identidad.

La vida de Adriana cambia cuando se traslada a Brumal, donde tiene que enfrentarse a una nueva vida y empezar de cero. No conoce el lugar, no conoce a la gente, tiene que integrarse en este nuevo mundo. Adriana vivirá muchas aventuras en Brumal, lo que le permitirá experimentar este mundo desconocido, que le provoca una sensación de miedo e incertidumbre. (Talbot, 1989)

Finalmente, Talbot destaca el importante momento en que Adriana se da cuenta de que, a pesar de su identificación con Brumal, el lugar donde encuentra su identidad, debe volver a la ciudad, al lugar donde nació y vivió. Para Talbot, Brumal es un mundo de

fantasía en el que Adriana puede realizar sus deseos, cambiar su vida. Más concretamente, Adriana encuentra en *Brumal* la libertad que tenía cuando era niña y que ha quedado atrapada en un mundo moderno. (Talbot, 1989)

Talbot, por lo tanto, presenta un análisis del cuento fantástico *Los altillos de Brumal* (1983), y explica cómo puede verse también como un cuento de madurez, en el que la protagonista redescubre su identidad.

El artículo de Talbot fue publicado por la Universidad de Michigan, y este detalle nos permite comprender cómo los cuentos de Fernández Cubas han atraído también el interés de los estudiosos estadounidenses.

También de la Universidad de Michigan, otro artículo interesante es el de María Di Francesco, en el que se analiza la obra *Hermanas de sangre* (1998), en particular el tema de la violencia. En primer lugar, *Hermanas de sangre* (1998) habla de siete mujeres de más de cuarenta años, antiguas compañeras de colegio, que se encuentran una noche en un restaurante de la ciudad. La idea de reunirse es de Marga, una mujer segura de sí misma que presenta un popular programa de televisión, *La verdad al desnudo*. En esta reunión falta Clara, que murió años antes, pero nadie parece recordarla. Marga, durante este encuentro, muestra una película muy inquietante a sus compañeros. (Di Francesco, 2006)

Di Francesco destaca el elemento de violencia en esta obra de Cristina Fernández Cubas, que es flagrante, ya que Clara, la compañera de clase, fue asesinada en un ritual por sus compañeros. En particular, Di Francesco señala cómo se subestima la violencia femenina, ya que este ritual de asesinato no despierta interés, y mucho menos asusta o preocupa. Sin embargo, son mujeres que han matado a otra mujer. (Di Francesco, 2006)

También en este artículo, la autora señala que *Hermanas de sangre* (1998) no es la única obra de Fernández Cubas en la que el género femenino tiene tanto protagonismo. Se puede decir que el artículo escrito por María Di Francesco toca los mismos puntos que el artículo anteriormente analizado de Zatlín. También aquí la autora señala cómo la presencia femenina es algo muy importante en la obra de Fernández Cubas. De nuevo encontramos el ejemplo citado de *Los altillos de Brumal* (1983), del que ya hemos hablado.

En *Hermanas de Sangre* un aspecto fundamental que señala Di Francesco, además de la violencia, es el fuerte vínculo que existe entre las protagonistas femeninas. Juntos, realizan un ritual para matar a uno de sus compañeros. Las siete mujeres se presentan en el primer acto de la obra (recordemos que es una obra de teatro): Marga, Julia, Alicia, Lali, Tona, Montse, Luisa. El tema central de este artículo, por tanto, es la importancia de la unión de las mujeres; la autora se centra precisamente en esta unión y en la violencia que genera. (Di Francesco, 2006)

El análisis del universo femenino en los productos literarios de Fernández Cubas es, como puede verse, un tema muy estudiado. Abro un pequeño paréntesis para hablar de este mismo tema, es decir, del vínculo entre feminismo y literatura. Antes de entrar en materia, es importante recordar que Cristina Fernández Cubas nunca ha hablado de sí misma como feminista, nunca se ha reconocido en este apelativo, simplemente como una mujer, una escritora, que también cuenta sobre otras mujeres. El discurso es más general, y es importante entender por qué hay tantos estudios sobre la presencia de personajes femeninos y su comportamiento.

El término utilizado es *Women's studies*, estudios realizados por mujeres sobre mujeres. Hoy en día es una disciplina muy importante, sus orígenes se remontan al siglo pasado, alrededor de los años 60, en Estados Unidos. La necesidad de esta nueva disciplina está estrechamente relacionada con el movimiento feminista, que nació en esos años. Las mujeres empezaron a desafiar más abiertamente la discriminación que las hacía desiguales a los hombres, en ámbitos como la educación, el empleo y la responsabilidad. A partir de esto, se observó que las mujeres tendían a ser invisibles en la mayoría de los campos de investigación y académicos, pero también en campos estrechamente relacionados con estos, como la literatura, el arte, etc. (Maynard, 2009)

El énfasis, de hecho, parecía estar en las ideas e intereses masculinos. Esto había que corregirlo, y por eso nacieron las activistas de los estudios de la mujer. Es necesario iniciar cambios sociales que pongan fin a la desigualdad de género. De ahí la importancia de los estudios sobre la mujer, estudios que todavía hoy se realizan con frecuencia. El mundo femenino se convirtió en el centro de una gran cantidad de investigaciones, incluso en el ámbito literario, como las que hemos visto, que dieron importancia al género femenino, que siempre había sido marginado. (Maynard, 2009)

Volviendo a nuestra Cristina Fernández Cubas, pero aún permaneciendo en el ámbito del mundo femenino, un artículo muy interesante es el escrito por Jessica A. Folkart, en el que realiza un minucioso análisis de la autoafirmación basada en la propia sexualidad. Folkart explica en su artículo que la segunda colección de cuentos de Cristina Fernández Cubas, *Los altillos de Brumal* (1983), pone en primer plano los roles de sexo que rigen lo que Judith Butler³ llamaría la re-presentación o performatividad del género: el proceso de moldearse a sí mismo de acuerdo con su sexualidad. (Folkart, 2000)

Folkart señala que hoy en día numerosos estudios críticos sobre la ficción de género han leído la obra de Fernández Cubas como un privilegio del mundo femenino sobre el

³ En el primer capítulo de su libro *Gender Trouble*, Butler sostiene que el género es performativo porque es en la construcción de la identidad de género donde se constituye, y no hay identidad de género fuera de la expresión de género (Butler, 1990)

masculino. Los relatos de Fernández Cubas, desde la perspectiva de estos estudios, exploran cómo la oposición binaria hombre/mujer determina las acciones de los individuos. (Folkart, 2000)

Por otro lado, según Folkart:

instead of inverting the binomial hierarchy in an elevation of the feminine, the stories blend certainty with forgetfulness, "masculine" order with "feminine" fluidity, in an alteration of the stakes of power. In all her texts, Fernández Cubas demonstrates an awareness that one can never escape the discursive power structures that condition identity; however, her tales suggest that one can manipulate the codes that those power structures advance, as well as what they ostracize, to create agency for the self. (Folkart, 2000)

A continuación, Folkart ofrece un análisis de algunos de los cuentos de la colección *Los atillos de Brumal* (1983), en los que se evocan figuras femeninas como fuente de inspiración. *El reloj de Bagdad* (1983), el primer relato de la colección, pone de relieve las cuestiones de género a través del marcado contraste entre las caracterizaciones masculinas y femeninas. La narradora cuenta su infancia, pasada en gran parte en la cocina escuchando los fabulosos cuentos de la criada Olvido y disfrutando de la compañía de las animas. Esta existencia idílica se ve interrumpida cuando el padre de la protagonista trae a casa un reloj de Bagdad. Poco después, todos los miembros de la casa parecen estar misteriosamente aquejados de desgracias. Asustada y sensible, la niña percibe que toda la casa está sumida en un inquietante silencio. Las desgracias culminan con la muerte de Olvido y, poco después, con la destrucción de la casa en un incendio nocturno, del que la familia se salva a duras penas gracias a unos pocos objetos al azar. Sin embargo, el reloj se salva, y a los oídos de la niña sus campanadas se vuelven en una risa insidiosa mientras la casa se quema hasta los cimientos. (Folkart, 2000)

El último recuerdo de la niña es la salida de su familia del pueblo en la noche de San Juan. Entre las hogueras rituales, la niña vislumbra la figura danzante de su amada Olvido, acompañada por los duendes de la inspiración. Esta, cuenta, fue su última visión de los espíritus. El imaginario femenino de esta historia se centra en la cocina y Olvido, en oposición directa al reloj y al padre que lo compró. (Folkart, 2000)

Olvido encarna la figura materna, dominando el espacio de la cocina, que se describe como un hogar, y su personalidad contrasta con el imponente reloj. Hay figuras de baile pintadas en el reloj, y estos cuerpos son descritos por la protagonista como sin identidad y sin género, apartándose así del paradigma femenino impuesto por Olvido. Una vez cumplidos los dieciséis años, la protagonista recuerda su infancia, y al hacerlo combina

elementos de lo masculino y lo femenino, lo que le sirve para autodeterminarse como sujeto. (Folkart, 2000)

A continuación, Folkart ofrece un análisis de *En el hemisferio sur* (1983), que, según la autora, examina exactamente cómo las concepciones de género producen -o no- sujetos. En este caso se trata de un narrador masculino, que presenta toda su vida como su amiga Clara (Sonia Kraskowa) ha escrito sobre él en su novela. Se puede decir, por tanto, que la mujer controla al narrador masculino de *En el hemisferio sur* (1983) con el discurso de su novela, cruzando así la frontera entre las funciones tradicionales de género de pasividad femenina y autoría masculina. (Folkart, 2000)

El narrador de este cuento se encuentra en una posición de inferioridad, que lo sumerge en una crisis de subjetividad. Esta narración examina, por tanto, el modo en que el discurso da forma al sujeto. Folkart explica cómo la rivalidad entre el narrador y Clara plantea una clara dicotomía entre lo masculino y lo femenino. Parece que la narración quiere invertir la jerarquía sexual para que la mujer ejerza el control. (Folkart, 2000)

Este cuidadoso análisis del relato *En el hemisferio sur* (1983) realizado por Folkart nos habla precisamente de este sometimiento del género masculino, de la descentralización del poder. En el texto de Fernández Cubas, de hecho, lo femenino persigue la identidad masculina y cuestiona su autoridad. Clara, o Sonia Kraskowa, reconoce implícitamente su papel en el sabotaje de la carrera del narrador, que fue escritor años antes. (Folkart)

Tras este análisis del cuento *En el hemisferio sur* (1983), Folkart aborda un cuento que ya hemos presentado y analizado parcialmente, *Los altillos de Brumal* (1983), en el que, recordemos, la protagonista, Adriana, regresa a Brumal años después de la muerte de su padre para reencontrarse consigo misma. (Folkart, 2000)

Ya sabemos que se trata de una historia de madurez, en la que la protagonista se encuentra a sí misma, y nos cuenta su conflictiva relación con su madre, que siempre quiso decidir por ella. De hecho, Adriana en Brumal se encuentra con un mundo que contrasta con lo que siempre le había contado su madre, que siempre la instó a renegar de su pasado. Todo lo que tiene que ver con el pueblo de su padre, Brumal, contrasta con la imagen de aceptabilidad creada por su madre y la escuela de niñas a la que asistió tras la muerte de su padre. Adriana está marginada en esta escuela porque no se ve a sí misma en lo que se enseña. La escuela a la que asiste Adriana pide a las niñas que se comporten exactamente como la sociedad quiere que lo hagan, es decir, que hagan las tareas de casa y que sean siempre obedientes. (Folkart, 2000)

Sin embargo, el entorno que se encuentra en Brumal es totalmente diferente. En primer lugar, aquí se conoce el apellido de su padre, mientras que en la escuela a la que asistió

Adriana se consideraba ajeno y, por tanto, nunca se mencionaba. El recuerdo de Brumal sigue vivo en Adriana que, al volver a casa tras este viaje, escribe sobre sus experiencias en Brumal. Escribir era importante para ella, porque le servía para recordar todo lo que había vivido, esa maravillosa experiencia que había cambiado su vida.

La necesidad de contrastar los escasos recuerdos con mi reciente experiencia, la urgencia de hallar una explicación lógica a una serie de hechos aparentemente inverosímiles, me llenaban de una fortaleza y un vigor insospechados. Pero... ¿se trataba realmente de hechos inverosímiles, de explicaciones lógicas? Los días de internamiento me habían aleccionado: no debía hacer partícipe a nadie de mis dudas, intuiciones o pesquisas. Por eso tenía que seguir escribiendo, anotando todo cuanto se me ocurriese, dejando volar la pluma a su placer, silenciando las voces de la razón; esa rémora, censura, obstáculo, que se interponía de continuo entre mi vida y la verdad... (Cubas, 2008)

Lo que es importante destacar de Brumal, según Folkart, es que es problemático etiquetar la ciudad como un lugar de lo femenino, ya que es la ciudad natal del padre de Adriana, mientras que es despreciada por su madre y sus compañeros. Brumal no es ni masculino ni femenino, ni completamente abierto ni completamente cerrado, ni orden ni caos. Por eso, porque Brumal es todo y nada, es indefinible, la madre de Adriana lo asoció con la infelicidad. (Folkart, 2000)

El último relato que Folkart analiza es *La noche de Jezabel* (1983), que es la última historia de la colección. En este cuento, el discurso narrativo, que se construye y repite, es muy importante. Todo el discurso narrativo se resume en el discurso de la narradora principal, que es una mujer sin nombre que repite las historias de los otros personajes junto con su propia interpretación de las mismas. En un momento determinado de la historia, el narrador, junto con el médico, se encuentra con Jezabel, una antigua amiga del instituto del narrador, que quiere organizar una velada de cuentacuentos. Aquí ocurre un hecho interesante: el narrador es el dueño de la casa, pero a pesar de ello los acontecimientos de la noche parecen estar dominados por otros. Jezabel quiere convertirse en el centro de atención de esa noche, y para ello se pone en el papel de una seductora: quiere seducir a Arganza, el médico, por un lado, y a todos los demás participantes en la velada, por otro, y para ello se transforma en Sheherazade. Un personaje que contrasta con Jezabel es Laura, que es una mujer poco atractiva físicamente, pero que sin embargo atrae a todos con su historia de fantasmas. Laura es, por tanto, una seductora diferente, y este es un aspecto muy importante: dos mujeres diferentes, dos formas diferentes de seducir. Laura actúa como contrapunto al discurso de la seducción que representa Jezabel, pero encarna la seducción y la atracción que la literatura genera en sus lectores. (Folkart, 2000)

Para resumir este artículo de Jessica A. Folkart, podríamos decir que en *Los altillos de Brumal* (1983) nos encontramos con un universo femenino que domina la narración y es el protagonista, y que a través de los discursos construye su propia identidad. (Folkart, 2000)

El último texto que tengo la intención de analizar es un artículo de Catherine G. Bellver, que identifica numerosos elementos pertenecientes al género teatral en los relatos de Cristina Fernández Cubas, y entre otras cosas explica cómo la evolución del teatro en las narraciones de la autora ayuda a explicar su transición a la escritura puramente teatral de *Hermanas de sangre* (1998). Según Bellver, Fernández Cubas pone en primer plano al espectador, y acentúa el enfoque de sus narradores como testigos de la acción. El teatro y el género narrativo son dos géneros literarios distintos desde la época de Aristóteles, pero a pesar de ello tienen varios aspectos en común. En primer lugar, las obras de teatro tienen una estructura narrativa. Además, comparten con el género narrativo la incorporación de personajes, diálogos, escenarios y acontecimientos. En la narrativa de Fernández Cubas, sin embargo, los matices teatrales se limitan a episodios únicos y aislados, que se consideran episodios de epifanía, representados casi como espectáculos que confunden a los espectadores. (Bellver, 2007)

Este detalle aparece en su primera colección de cuentos, *Mi hermana Elba* (1980). En el cuento titulado *La ventana del jardín* (1980), el narrador visita por sorpresa a unos viejos amigos, cuyo hijo vive prácticamente en su habitación y habla un idioma incomprensible. La aparición del narrador obliga a sus invitados a entablar una conversación forzada, que parece inapropiada, ya que tienen que intentar hacerse entender por el hijo del anciano. Por tanto, los actores (la pareja de amigos), actúan para el espectador (el invitado). En este punto, el narrador se va más perplejo que cuando llegó. (Bellver, 2007)

También se puede encontrar esta dimensión teatral en el relato *Mi hermana Elba* (1980). Elba se vuelve invisible y se transporta mágicamente de un espacio a otro, y esta realización de la transgresión espacial no sólo revela un deseo de borrar los límites y trascender la realidad, sino que también llama inevitablemente la atención sobre la propia diferencia entre el mundo real y el mundo irreal que pretende negar. Así, tanto Elba como el narrador de *La ventana del jardín* (1980) sitúan al espectador ante una escena a la vez real y ficticia, al igual que los espectadores de una obra de teatro se sitúan ante una imagen de verosimilitud, en la frontera entre la realidad y la ficción. (Bellver, 2007)

En la colección *El ángulo del horror* (1990), Fernández Cubas aumenta el impacto teatral de sus narraciones. En *El legado del abuelo* (1990), un cuento de la colección, un niño observa atónito escenas que no entiende. A veces hace preguntas y comentarios, pero permanece

distante, igual que en el teatro. En *El ángulo del horror* (1990) Julia observa el extraño comportamiento de su hermano Carlos, que pasa la mayor parte del tiempo encerrado en su habitación. Poco después Carlos se suicida, y cuando Julia entra en la habitación no ve a su hermano, sino a la propia muerte. Cierra los ojos e intenta convencerse de que es un sueño, pero cuando los vuelve a abrir ve la realidad desde un ángulo de horror: su padre parece un payaso grotesco y la madre adquiere una viscosidad aterradora. Julia, en este caso, es una espectadora, y lo que ve le fascina y le repele al mismo tiempo. (Bellver, 2007)

Las escenas teatrales son más numerosas en *Con Agatha en Estambul* (1994), basada en la colección del mismo nombre. En un episodio, desde su asiento cerca de la ventana de un café, la protagonista observa un pez grande, oscuro y feo suspendido en medio de un acuario en el centro de la sala. Este pez se transforma en un bonito rostro infantil, y es la misma transformación psicológica que sufre la protagonista durante su viaje a Estambul. De nuevo, pues, Bellver nos presenta la dimensión teatral: Agatha observando la escena como si fuera una representación, que tiene lugar a distancia de ella, dentro de un espacio cerrado. Al final de la historia, Fernández Cubas vuelve a plasmar un episodio significativo como una escena percibida a distancia, a través de un cristal, claramente enmarcado e iluminado para resaltar su valor simbólico. En Estambul, la protagonista vislumbra desde la ventana del plano un espectáculo prodigioso: el sol, que ilumina el Homero de Oro, ilumina una ciudad que ahora es el escenario de una historia de amor que la protagonista imagina que florece entre su marido y una turista llamada Flora. (Bellver, 2007)

La teatralidad la encontramos también en el cuento *El año de gracia* (1985), en la escena crucial que ve el protagonista Daniel, al final de la segunda parte. Daniel a un joven náufrago hambriento, que apedrea un cordero y, después de despellejarlo, bebe su sangre y lo carboniza. Sobre este cordero se abalanzan ovejas feroces. Daniel se sorprende por esta escena, y la distancia física entre él y el espectáculo representa la separación entre el mundo y el escenario que se requiere en el teatro. (Bellver, 2007)

Bellver analiza entonces los aspectos teatrales en una novela, *El columpio* (1995), con su incorporación de actores, espectadores, role-playing y gestos. La teatralidad refuerza la modalidad fantástica, ya que distingue lo real de lo irreal. En esta novela, todos los viernes por la noche los tíos del narrador/protagonista reviven sus conversaciones infantiles e imitan las palabras de su hermana muerta. (Bellver, 2007)

Su vida es una repetición de eventos del pasado, es un juego, un modo para escapar de la realidad. Como ya sabemos, el teatro también presupone un espectador. En esta novela el espectador se presenta en varias ocasiones: el tío Tomás, cuando espía al protagonista,

o el propio protagonista que, hacia el final de la novela, espía a sus tíos y asistir a su extraña ceremonia del viernes. (Bellver, 2007)

Por último, Bellver explica la obra teatral *Hermanas de Sangre* (1998), que ya hemos analizado y que, a diferencia de las otras, es una verdadera obra teatral, que por esa razón requiere una recitación y un público. Además de ser una obra de teatro, en esta obra según Bellver tenemos muchas referencias al teatro. Primero, el evento que causó toda la historia, la matanza de Clara, se produce durante una actuación escolar. Clara, además, era hija de actores. Además, aunque no son obras de teatro, las películas rodadas por el padre y el hermano de Marga son evocaciones miméticas de la realidad. (Bellver, 2007)

Por lo tanto, Bellver analiza en su artículo la dimensión teatral en la narrativa de Cristina Fernández Cubas, y no solo cuando esta es muy clara, como en *Hermanas de sangre* (1998), que es una verdadera obra de teatro, sino también en muchos de sus cuentos, ya que en casi todos, aunque se trata de género narrativo, hay elementos que pertenecen al género teatral. El análisis que propone Bellver es muy interesante, porque nos hace ver como los géneros se pueden fundir, y así podemos encontrar elementos del teatro también en la narrativa. (Bellver, 2007)

Esto de Bellver ha sido el último texto entre los analizados en esta tesis. Como ya se explicó, los textos, artículos, ensayos, y más en general estudios sobre Cristina Fernández Cubas son muchos, y muchos aspectos de su narrativa son relevantes para búsquedas en ámbito literario. En este capítulo hemos visto qué es la recepción, porque hablamos de recepción en literatura y que implica este proceso. Hemos visto y analizado, a través de la teoría de Jakobson, la importancia del emisor y del destinatario, sobre todo del destinatario, ya que si el destinatario no recibe el mensaje no hay comunicación. Y esto es lo que pasa en literatura. Existen también géneros que no son destinados a un público, como por ejemplo el diario, que en realidad llega a ser un producto literario cuando viene publicado. Por tanto, la importancia del destinatario, o mejor dicho, del lector en nuestro caso, es muy importante. El lector es quien recibe la obra literaria, es quien la lee. Puede ser uno, también pueden ser muchos. Lo más normal en literatura es que un producto literario tenga muchos lectores. Y esto sucede sobre todo cuando el producto obtiene mucho éxito. Es el caso, como hemos visto, de Cristina Fernández Cubas, que obtuvo éxito en todo el mundo. A demostración de esto tenemos las traducciones, que fueron muchísimas, en muchas lenguas. Además sabemos que sus obras fueron publicadas en diferentes lugares, lo que le permitió ser conocida en todo el mundo.

En fin, hemos visto que estudiosos de literatura han hecho muchos estudios sobre ella, y han analizado distintos elementos de sus obras. Esto es lo que pasa cuando un autor llega a ser conocido en el mundo: estudios, publicaciones, entrevistas y traducciones. Cristina Fernández Cubas es una autora que sin duda obtuvo un gran éxito, y que hoy en día se estudia y se lee en gran parte del mundo.

CAPÍTULO 3: HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS

COMPARATIVO DE LOS CUENTOS

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, los cuentos de Cristina Fernández Cubas han sido objeto de múltiples traducciones a diferentes idiomas. Ya se ha mencionado en esta tesis el manual de traducción editado por Savino D'Amico, en el que se incluyen los cuentos traducidos de las dos primeras colecciones de la autora, *Mi hermana Elba* (1980) y *Los altillos de Brumal* (1983). En este capítulo se propone un análisis comparativo entre un cuento original y su traducción. Los textos que he decidido analizar de forma comparativa son *Mi hermana Elba* (1980), el cuento original de Cristina Fernández Cubas, y la traducción realizada por D'Amico en 1989. Sin embargo, antes de llegar a este punto, considero esencial introducir elementos teóricos relacionados con la traducción, para comprender mejor qué técnicas y estrategias se esconden detrás de este proceso.

En este capítulo, se utilizarán las siguientes siglas, ST, TT, SL, TL, para indicar, respectivamente, el texto de origen, el texto traducido, la lengua de origen y la lengua de traducción. Los términos derivan de la ciencia de la traducción, o más bien de los *Translation Studies* (TS) en la tradición anglosajona, de los que hablaremos más adelante en este capítulo. (Munday, 2022)

3.1 Historia de la traducción y *Translation Studies* (TS)

Traducir no es en absoluto un trabajo sencillo. Normalmente, cuando uno piensa en la traducción, piensa en un trabajo rutinario, siempre que se conozca el idioma. Despejemos inmediatamente este mito. Traducir bien no significa traducir palabra por palabra o frase por frase, sino traducir algo más. Se traduce de una cultura a otra, porque este proceso no consiste simplemente en traducir las palabras para que se entiendan también en la TL, sino que es importante que el lector dé sentido a todo el texto, y que no sea una simple suma de frases y palabras. (Sini & Sinopoli, 2021)

Vemos muy resumida la historia de la traducción que se conoce hoy en día, para llegar a explicar los *Translation Studies* (TS). Es muy importante saber la historia de la traducción, porque sirve para entender la complejidad de esta actividad relacional, indispensable para el diálogo entre culturas. Por esta razón, los estudiosos han empezado a dedicar una particular atención a la historia de la traducción. En los años sesenta y setenta del siglo pasado, Emilio Mattioli (2017) y Gianfranco Folena (1991) han analizado los diferentes significados que la palabra *traducción* ha adquirido a lo largo del tiempo. Además, tenemos

diferentes obras, como por ejemplo *The Oxford History of Literary Translation in English* (2005) y *Histoire des traductions en langue Française* (2019), que estudian la influencia que la traducción de las obras literarias tuvo en la literatura, en todo los géneros. Por lo tanto, estos textos estudian la traducción a través de una perspectiva translingüística, ya que se ocupan de ver las relaciones entre traducciones y originales en la literatura. (Sini & Sinopoli, 2021)

Hemos visto hasta aquí la importancia que tiene estudiar la historia de la traducción, ya que no se trata simplemente de definir la palabra y el proceso de traducción, sino comprender la importancia de esta disciplina.

En primer lugar, la práctica de la traducción fue fundamental para la difusión temprana de los textos culturales y religiosos, por ejemplo las sagradas escrituras y la Biblia, que proliferaron por todo el mundo gracias a la traducción. En Occidente, las diferentes técnicas de traducción fueron discutidas por Cicerón y Horacio durante el siglo I a.C. En el 46 a.C, Cicerón escribió *De optimo genere oratorum*, como introducción a sus versiones latinas de Demostene e Eschine. (Bassnett, 2013)

Aún más importante fue San Jerónimo, en el siglo IV d.C., que quiso traducir la Biblia al latín para hacerla legible para todo el mundo, ya que el latín era la lengua más conocida y hablada en aquella época. El trabajo de estas personas era ante todo una novedad, ya que nunca antes se había hablado de traducción. Por ejemplo, la idea de San Jerónimo de traducir la Biblia al latín tuvo un gran impacto en la traducción de las sagradas escrituras posteriormente. (Bassnett, 2013)

Por otra parte, en la China de la época hubo una larga discusión sobre la traducción, que comenzó en el siglo I a.C., cuando se pensó en traducir el texto de meditación budista. Antes del siglo XX, los estudios de traducción tuvieron un gran desarrollo. Otros escritos importantes en la historia de esta disciplina son: la versión latina del *Nuevo Testamento* (1504 – 1518) de Erasmo da Rotterdam; las anotaciones de Leopardi en su *Zibaldone* (1817 – 1832); los ensayos de Wilhelm von Humboldt *Einleitung zur Agamemnom* (1816); el ensayo *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) de Walter Benjamin. (Sini & Sinopoli, 2021)

Desde el siglo XVIII hasta 1960, la traducción siempre se ha considerado reductivamente como una rama dentro de la disciplina más amplia que es la lingüística. Por esta razón, todo lo que hemos visto hasta ahora forma parte de los que llamamos estudios pre científicos. No se consideraba una disciplina, sino simplemente un método utilizado para aprender mejor una lengua. Las academias de este periodo (siglo XVIII - 1960) consideraban la traducción como una disciplina secundaria, la consideraban simplemente

como una técnica para aprender una nueva lengua o para leer textos en una lengua extranjera. (Bassnett, 2013)

Sin embargo, las cosas pronto cambiaron. En 1960, sobre todo en Estados Unidos, la traducción empezó a considerarse una verdadera disciplina y se crearon los primeros laboratorios de traducción. Estos lugares fueron fundamentales, ya que otorgaron a la cultura un papel importante, para que los textos traducidos fueran comprensibles no sólo desde el punto de vista lingüístico, como se entendía anteriormente la traducción, sino también desde el punto de vista cultural. Estos laboratorios, de hecho, fueron un verdadero logro para la traducción como disciplina. (Bassnett, 2013)

Durante este periodo, mientras los laboratorios de traducción ganaban terreno en Estados Unidos, surgió una nueva disciplina muy importante: la literatura comparada, que estudia y compara diferentes literaturas a nivel transnacional y transcultural, lo que hace necesario leer algunas obras traducidas. Más adelante hablaremos de la relación entre la traducción y la literatura comparada, en este momento es importante saber que la comparatística también ha hecho una importante contribución a los estudios de traducción. (Bassnett, 2013)

Otro ámbito en el que la traducción se ha convertido en uno de los principales objetos de investigación es la lingüística contrastiva, es decir, el estudio de dos lenguas comparadas para identificar las diferencias específicas y generales entre ellas. La lingüística contrastiva nació y se desarrolló en los años treinta en Estados Unidos. En las décadas de 1950 y 1960, la traducción asumió un papel aún más central en los estudios lingüísticos. De hecho, los verdaderos estudios de traducción comenzaron a surgir en estos años. En 1964, este enfoque sistemático se extendió al ámbito de la investigación científica; el primero en hablar de ello fue Eugene Nida, que publicó *Towards a Science of Translating* en 1964. En el centro de los estudios de Nida está la cuestión de la equivalencia, de la que habla también Jakobson en su famoso ensayo *On Linguistic Aspects of Translation* (1959). (Bassnett, 2013)

Según Jakobson, el traductor codifica y transmite un mensaje recibido de otra fuente. Así, la traducción involucra dos mensajes equivalentes en dos códigos diferentes. La teoría elaborada por Roman Jakobson es muy importante para entender también lo que explica Eugene Nida. En su breve ensayo, Jakobson intenta aclarar algunos conceptos sobre la traducción. En el ensayo intenta resolver un problema del mundo de la traducción, o sea, la idea de que las palabras no pueden tener significados que no tengan en su origen una experiencia directa del objeto del discurso. (Jakobson, 1959)

Para un traductor, este concepto está lleno de problemas, porque significa afirmar la imposibilidad de que un individuo ajeno a una cultura asimile palabras que se refieren a

conceptos/objetos propios de esa cultura y ajenos a la suya. Jakobson, en cambio, dice que no es necesario conocer el significado exacto de una palabra, ya que el significado de una palabra no es más que su traducción a otras palabras. Así, por ejemplo, si encontramos la palabra inglesa *cheese*, puede traducirse como *alimento hecho con leche condensada*. Por lo tanto, sin la traducción no sería posible dar a conocer ciertos objetos que no forman parte de la cultura a la que se dirige el TT. Según Jakobson, hay tres maneras de interpretar un signo verbal:

- **La traducción intralingüística o reformulación:** una interpretación de signos verbales por medio de otros signos de la misma lengua;
- **Traducción interlingüística o traducción propiamente dicha:** interpretación de signos verbales por medio de otra lengua;
- **Traducción o transmutación intersemiótica:** una interpretación de los signos verbales mediante signos de sistemas de signos no verbales. (Jakobson, 1959)

Los estudios de Jakobson son fundamentales en el ámbito de los estudios de traducción. El autor propone un esquema para decidir cómo traducir un texto y contribuye de forma decisiva a la ciencia de la traducción. De hecho, muchos autores se refieren a los estudios de Jakobson y fundan su teoría. Uno de estos es Eugene Nida, que por muchos años trabajó como traductor en la *American Bible Society*, y por lo tanto participó en proyectos de gran repercusión mundial, como la traducción de la Biblia a una lengua que todo el mundo pudiera entender. (Sini & Sinopoli, 2021)

Basándose en el modelo generativo-transformacional de Naom Chomsky, Eugene Nida identifica dos orientaciones básicas fundamentales que guían al traductor en la recodificación del mensaje: la equivalencia dinámica y la equivalencia formal. Con la equivalencia dinámica, el traductor pretende producir en el lector del TT el mismo efecto que el ST ha producido en él, mientras que con la equivalencia formal, el traductor se centra en los aspectos estilísticos y formales del mensaje fuente, intentando reformularlos en la TL. (Sini & Sinopoli, 2021)

Este momento, que empieza con la teoría de Nida, se considera el inicio de los *Translation Studies* (TS). Hoy en día, la traducción se considera una disciplina académica, y ya no se considera una asignatura secundaria. (Bassnett, 2013)

En resumen, hemos visto cómo los estudios de traducción son en realidad muy recientes. Antes del libro de texto de Nida (1964), se sabía muy poco sobre la traducción y, sobre todo, no se le daba la importancia debida a esta disciplina. Sin embargo, hoy en día es objeto de muchos estudios. Como he mencionado antes, la traducción es muy compleja. Un buen traductor sabe, por ejemplo, por qué se escribió el texto y para quién se escribió, y también debe saber quién será el nuevo lector del texto. En efecto, un texto está lleno de elementos extralingüísticos que el traductor debe conocer y saber traducir. No es un caso que, aún según la Real Academia Española (RAE), uno de los significados de traducción es «Interpretación que se da a un texto» (RAE, s.d.)

La palabra cultura es muy importante en este sentido. Cualquier texto, desde el más sencillo hasta el más complejo, implica elementos culturales, elementos que no son comprensibles para todos, ya que las culturas son diferentes y no siempre es fácil traducir este tipo de elementos. (Sini & Sinopoli, 2021)

Esto significa que traducir no es simplemente leer un texto y exportar una palabra de una lengua a otra, sino que quiere decir darle un significado más amplio.

El interés por la cultura es uno de los núcleos fundadores de los modernos *Translation Studies* (TS). El término fue acuñado por James S. Holmes, académico estadounidense que trabajaba en Ámsterdam, en su artículo *The name and nature of translation studies* (1972), considerado un hito para todo el desarrollo de la disciplina. (Bassnett, 2013)

Se trata de una disciplina académica que estudia la teoría, la práctica y los fenómenos de la traducción. Ya hemos hablado del libro de Nida (1964). Otro momento importante es cuando, en 1978, en el apéndice de *Louvain Colloquium on Literature and Translation*, André Lefevere propuso que el nombre *Translation Studies* podría ser utilizado para la ciencia que resolvería «the problems raised by the production and description of translations»⁴ Por lo tanto, se le puede atribuir el mérito de haber decretado el nacimiento de los *Translation Studies* (TS) como disciplina. (Bassnett, 2013)

Como se ha mencionado anteriormente, estos estudios no siempre han tenido este éxito y consideración. De hecho, la traducción siempre se ha concebido como una parte intrínseca de la enseñanza de lenguas extranjeras, rara vez se ha estudiado como traducción en sí misma, sino siempre como un modo de enseñanza. La traducción básica siempre se ha considerado como la transformación de una SL en una TL, de manera que el significado sea lo más igual posible y se conserve la estructura de origen. (Bassnett, 2013)

⁴ (Lefevere, 1978)

Por lo tanto, la idea de que se puede medir la competencia de los alumnos en el aprendizaje de idiomas a partir de sus traducciones siempre ha sido muy extendida. Pero este concepto restrictivo de la traducción lleva a una baja consideración del traductor, al que no se le da la justa importancia. La traducción se concibió como un proceso mecánico, más que creativo, que cualquiera podía ser capaz de realizar. (Bassnett, 2013)

Los *Translation Studies* (TS) han cambiado totalmente los estudios sobre la traducción. La traducción ha tenido un desarrollo increíble en términos de calidad y variedad de estudios, publicaciones y conferencias. Se han publicado muchos volúmenes sobre esta nueva disciplina, y las nuevas tecnologías de la información y los estudios de neurociencia también han contribuido a este gran desarrollo. (Bassnett, 2013)

Estos nuevos estudios no se centran tanto en el producto como en el proceso, para aclarar qué determina la elección del traductor. A partir de este momento, la obra traducida ya no se considera secundaria respecto al original, sino absolutamente autónoma. Un momento importante en la historia de esta disciplina es la publicación del libro de André Lefevere, *Traducción, historia y cultura* (1990), en el que se da importancia a la cuestión cultural. Los *Translation Studies* (TS) en un cierto momento empiezan a dar importancia a los estudios y teorías extranjeros, por ejemplo, de Estados Unidos, Canadá y Australia, y dirigen su atención a cuestiones como la identidad cultural, el multiculturalismo y el pluralismo lingüístico. (Bassnett, 2013)

Los *Translation Studies* (TS), en este momento, centran su interés en la sociología, la etnografía y la historia para profundizar en el análisis de los textos traducidos. En la década de los noventa, los *Translation Studies* (TS) abandonaron los estudios de equivalencia, en los que se centraba Eugene Nida, y se centraron más en otros aspectos, como los culturales. Esta nueva disciplina y los estudios culturales corren en este momento en paralelo. Los dos, de hecho, reconocen la importancia de comprender los procesos de manipulación que se producen en la producción de los textos, ya que cada escritor es el producto de una cultura particular y, en consecuencia, las obras reflejan factores como la etnia, el género, la edad, la clase, etc. Por tanto, el traductor ya no puede limitarse a un simple análisis lingüístico del texto. (Bassnett, 2013)

Otra cuestión interesante es la relación realmente existente entre los *Translation Studies* (TS) y la literatura comparada, que es una disciplina que estudia las interrelaciones entre dos o más literaturas nacionales. En su libro *What is Comparative Literature?* (1994), George Steiner define así la literatura comparada:

I take comparative literature to be an exact and exacting art of reading, a style of listening to oral and written acts of language which privileges certain components in these acts. Such components are not neglected in any mode of literary study, but they are, in comparative literature, privileged. (Steiner, 1994)

Según él, existen cuatro diferentes ámbitos que sirven para áreas prioritarias de investigación en la comparatística: traducción, recepción, temas y motivos, relación con otras artes. Lo que nos interesa en este momento es la traducción. A cada lengua y cultura le corresponde una visión del mundo, y la literatura comparada estudia las estrategias, los límites de la comprensión y los malentendidos entre las lenguas y las literaturas expresadas en diferentes idiomas. Por ello, la traducción adquiere una centralidad natural dentro de la comprensión tradicional de la literatura comparada como disciplina. (Steiner, 1994)

Esta conexión llega a ser importante en Europa en los años setenta del siglo pasado, cuando algunos estudiosos – André Lefevere, José Lambert, Yves Chevrel – hablan de traducción y literatura comparada en las revistas más famosas de la época. Para ellos, era fundamental que los estudios de traducción se abrieran hacia el exterior, y que estos estudios se consideraran una interdisciplina. (Sini & Sinopoli, 2021)

La traducción, como hemos visto, empieza a ser considerada una importante manera para estudiar la relación que existe entre lenguas y culturas, y no solo, también entre lenguas diferentes y culturas diferentes. Por otra parte, la traducción es importante también para los aspectos políticos, por ejemplo para el marketing editorial, el reconocimiento de las culturas menores o comunidades subordinadas. En todos estos casos, es importante que la traducción muestre la visión política y ética de quien se ocupa de traducir. (Sini & Sinopoli, 2021)

El traductor, de hecho, tiene que introducir y hacer presente la diferencia cultural, no mostrar el TT como si fuera producido directamente en aquella cultura, ni tampoco hacer que sea completamente alienado de la cultura al que se dirige. Se habla hoy en día de *agency* del traductor, o sea, su importancia y compromiso como sujeto que traduce y que, con su traducción, pueda actuar sobre el texto final, ya que pone interés sobre los aspectos culturales que caracterizan este texto. (Sini & Sinopoli, 2021)

Todos estos estudios se pueden conectar a los estudios de literatura comparada. Enre estos estudios, encontramos por ejemplo los *Cultural, Gender y Postcolonial Studies*, que se ocupan sobre todo de la violencia y discriminación en algunas sociedades. Además, existen los estudios femeninos (*Women's studies*, de los que hemos hablado en el capítulo anterior). Todos estos estudios se pueden conectar con los Translation Studies (TS), ya que este proceso ha sido muy útil para que muchos de estos textos se pudieran entender en todo el mundo. La traducción, de hecho, es un proceso complejo que hace interactuar lenguas

y culturas, poniendo en primer plano la transformación cultural que los textos producen. (Sini & Sinopoli, 2021)

El proceso de traducción interesa diferentes ámbitos: la publicidad, el entretenimiento, la política, la educación y el urbanismo. El largo camino de estudios críticos sobre la traducción ha hecho que se superaran dos grandes importantes prejuicios: primero, el prejuicio cultural, según el cual las obras traducidas carecían de autonomía y originalidad, y luego el prejuicio autoral, que relegaba a los autores de la traducción a un estado de invisibilidad. (Sini & Sinopoli, 2021)

En resumen, hasta aquí hemos entendido la importancia de los *Translation Studies* (TS), que se puede resumir con una frase: por fin se ha dado importancia a la traducción. Antes de estos estudios, siempre ha sido considerada una disciplina secundaria, una manera para estudiar y enseñar las lenguas extranjeras. En realidad, gracias a estos nuevos estudios, se ha descubierto que la traducción es una verdadera disciplina, que merece el mismo interés que las otras. Numerosos estudiosos se han ocupado de este ámbito de estudios, y hoy en día tenemos mucha bibliografía para discutir sobre este tema.

En este capítulo hemos abordado los *Translation Studies* (TS) de forma muy resumida, pero el objetivo no era ilustrar la historia completa de esta disciplina, sino mostrar su relevancia en la actualidad. Es importante, de hecho, que se haya comprendido cómo estos estudios han cambiado totalmente la manera de ver la traducción, desde aquel momento, en los años sesenta, en que los *Translation Studies* (TS) fueron considerados importantes por primera vez. Una vez era percibida como una actividad marginal, mientras que ahora la traducción se considera como un acto fundamental de intercambio humano. El interés por este campo nunca ha sido mayor y el estudio de traducción se está produciendo junto con un aumento de su práctica en el mundo. (Bassnett, 2013)

Otro aspecto que me gustaría discutir, importante para el análisis de los cuentos *Mi hermana Elba* (1980) y su traducción, tiene que ver con las diferencias que realmente existen entre las dos lenguas que nos interesan: el italiano y el español. Ambas son lenguas romances, es decir, descendientes del latín. Se desarrollaron en los diferentes territorios de la llamada *Romània*, el área lingüística identificada por la cultura latina. Esto implica por un lado que tienen características comunes, ya que derivan de la misma lengua, pero tienen importantes diferencias, y estas diferencias son fundamentales cuando se hace una traducción. Un buen traductor sabe, por ejemplo, que no siempre es posible traducir palabra por palabra cuando se traduce del español al italiano, porque algunas expresiones no tienen el mismo significado en las dos lenguas. (Lefèvre & Testaverde, 2019)

Se mostrarán algunas de estas diferencias y sobre todo las mayores dificultades que encuentra un traductor cuando tiene que traducir, como en nuestro caso, del español al italiano (y también viceversa). Las informaciones presentes en este párrafo se han tomado del manual de Lefèvre M. y Testaverde T., *Tradurre lo spagnolo* (2019).

Por su relación, que viene de lejos, y por la indudable cercanía entre ambas lenguas, la lingüística contemporánea siempre ha definido al español y al italiano como lenguas afines. Esto se debe a que las dos lenguas son muy similares a nivel de estructuras gramaticales, y también a nivel de pensamiento lingüístico. Además, no se puede negar que también por lo que concierne al léxico las dos lenguas muestran una cierta similitud: muchos términos de las dos lenguas se corresponden perfectamente, y es muy fácil traducirlos. (Lefèvre & Testaverde, 2019)

Hasta aquí todo podría parecer muy sencillo. En realidad, es exactamente esta afinidad entre las dos lenguas que crea dificultades en el proceso de traducción y también por lo que concierne el proceso de aprendizaje de la lengua, ya que, en una palabra, las raíces etimológicas comunes no siempre se corresponden con valores semánticos o funcionales similares, al igual que ciertas formas verbales o expresiones similares no siempre tienen la misma construcción o uso en la otra lengua. (Lefèvre & Testaverde, 2019)

Existe un principio, el principio de equivalencia de la traducción, que es uno de los pilares fundamentales de la traducción, tanto en sus aspectos teóricos como prácticos y metodológicos. El traductor tiene que crear una conexión entre texto de partida (ST) y texto final (TT), y es exactamente el principio de equivalencia que sirve para consolidar esta conexión entre los dos textos. La equivalencia tiene que responder a los requisitos léxicos y también a los semánticos y morfosintácticos. Todo esto llega a ser aun más importante cuando se habla de lenguas afines, ya que la semejanza por un lado es una ventaja, y por otro es un factor de riesgo que nos lleva a cometer errores. (Lefevre, 1978)

El traductor tiene que elegir el término más equivalente al término del texto original, y es importante que tenga en cuenta de la función sintáctica y semántica: se considera adecuado traducir un término con otro que en el texto final mantenga la misma categoría gramatical y también el significado. Esto es más difícil cuando no encontramos términos sino expresiones más complejas o construcciones verbales, que no siempre encuentran sus correspondientes en la lengua de traducción. (Lefèvre & Testaverde, 2019)

Además de los riesgos, la afinidad entre lenguas ofrece también muchas ventajas al traductor. En nuestro caso específico, la mayoría de las palabras en las dos lenguas se basan en la misma raíz. En algunos casos, también es casi igual la pronunciación y la grafía, y por tanto estos términos resultan inmediatamente reconocibles. Tenemos algunos

ejemplos: del latín *mundum*, tenemos los términos *mundo* y *mondo*; del latín *rigorem*, los términos *rigor* y *rigore*; del latín *carrum*, los términos iguales *carro* y *carro*, etc. Como se puede ver, si un traductor encuentra uno de estos términos – y hay muchos otros – no puede tener dificultades en traducir, ya que inmediatamente puede entender cuál es la traducción. Se ve también que un traductor tendrá muchas menos dificultades en entender que *mundo* es la traducción de *mondo* que entender que significa la palabra inglés *world*, que es claramente diferente, ya que viene de otra lengua y tiene una raíz distinta. No siempre la situación es así sencilla como parece, ya que existen también los falsos amigos, o sea, palabras que, aunque se parezcan entre sí, tienen dos significados distintos. (Lefèvre & Testaverde, 2019)

Además del léxico, la afinidad entre español y italiano se puede notar también en la morfología, por ejemplo en los artículos y pronombres. Tenemos que considerar también las expresiones y modismos, que tienen una conexión que no es solamente lingüística, sino que tiene que ver con la afinidad histórica y sociocultural entre las dos lenguas. Hablamos en este caso de un fenómeno, que llamamos transferencia positiva, o sea, cuando se trasladan los mecanismos de un sistema lingüístico a otro, y esto se puede aplicar tanto a la didáctica de las lenguas como a la traducción. (Lefèvre & Testaverde, 2019)

Hemos visto hasta ahora las ventajas, que son muchas, que encuentra un traductor cuando tiene que traducir un texto de una lengua a otra y se trata de dos lenguas afines. También, como ya se ha dicho antes, existen diferentes problemas que la traducción de estas lenguas implica. Son fenómenos de interferencia lingüística, que funcionan a nivel gramatical y también léxico. Para entender mejor los riesgos que puede encontrar un traductor, es importante la noción de disimetría léxica y sintáctica. Un ejemplo, cuando hablamos de léxico, es el de los falsos amigos. En la relación entre español y italiano los falsos amigos son muchos: *salir*, que se parece al italiano *salire*, en realidad significa *uscire*, mientras que *subir* significa *salire*, así como *burro* significa *asino* y no tiene nada que ver con la *mantequilla*. Además, entre algunos ejemplos que tienen que ver con la sintaxis hay: *contar contigo* en español se traduce con *contare su di te* en italiano, y no *con te*; *empezar por*, que se traduce con *iniziare da*, y no *per*. (Lefèvre & Testaverde, 2019)

Otro fenómeno que se tiene que considerar es la solidaridad semántica: es posible en una lengua que algunas palabras se asocian entre ellas, crean una especie de conexión privilegiada. El traductor tiene que reconocer estas unidades y el trabajo difícil es traducirlas en la otra lengua sin cambiar el significado. Por ejemplo, en español existe la expresión *darse una ducha*, que en italiano, si traducimos literalmente, sería *darsi una doccia*.

Esta expresión no sólo no existe en italiano, sino que si la utilizamos ninguno nos va a entender porqué no significa nada. En italiano utilizamos la expresión *farsi una doccia*, que es distinta, ya que va a cambiar el verbo. Y lo mismo pasa con *dar una vuelta*, que en italiano no se puede traducir con *dare un giro*, sino con *fare un giro*. (Lefèvre & Testaverde, 2019)

Vemos por lo tanto que no es sencillo el proceso de traducción, aunque se trate de lenguas afines. En este párrafo se ha mostrado cuáles podrían ser los errores que puede cometer un traductor cuando intenta traducir un texto del español al italiano. Un texto no siempre se puede traducir palabra por palabra, o sea literalmente. La traducción es un proceso muy complejo que no tiene que ver solamente con los aspectos lingüísticos, sino también con muchos otros aspectos extra lingüísticos, que el traductor tiene que tener en cuenta cuando traduce un texto, para que esto sea comprensible para todos. Es posible, como hemos visto, cometer errores también cuando las dos lenguas son afines, y por esto un buen traductor tiene que prestar atención a cualquier aspecto, no sólo a los estrictamente lingüísticos, para que el texto final (TT) sea un texto legible y, sobre todo, comprensible.

Un último punto fundamental para nuestro análisis es entender cuales son las diferentes técnicas que existen para traducir, ya que no existe solo una manera de hacerlo. De hecho, un proceso fundamental en el ámbito de la traducción es, sin duda, la adaptación del texto original para un público – los lectores del texto final – que es diferente, sobre todo si existen diferencias de tipo cultural. El aspecto cultural tiene que ver con un lenguaje simbólico y metafórico lleno de elementos culturales que piden una adaptación. En este caso, la estructura del lenguaje tiene menos importancia, porque es más importante que un texto se comprenda más que sea perfectamente correcto y gramatical. (Fredriksson, 2014)

Esto no significa que un texto traducido pueda tener errores gramaticales, los aspectos ligados a la gramática, al léxico, a la sintaxis siguen siendo importantes. Pero en este caso es importante sobre todo el aspecto cultural, un elemento extralingüístico que tiene que ser siempre considerado. Si traducimos un texto correctamente desde el punto de vista gramatical, pero dejamos de lado el aspecto cultural, será correcto, pero incomprensible. El traductor desempeña un papel de intermediario. Debe dominar las diferentes técnicas de escritura, pero también reconocer los aspectos de la cultura emisora y encontrar soluciones satisfactorias en la cultura que recibe. (Fredriksson, 2014)

Vinay y Darbelnet publican en 1957 *La Stylistique*, un ensayo que habla de traducción, que ellos definen así: «le passage d'une langue A à une langue B, pour exprimer une même

realité»⁵. Por lo tanto, según ellos, el traductor tiene que decodificar un texto, interpretarlo, y transformarlo en otro texto, que es diferente, pero que lleva el mismo mensaje. No es así sencillo como parece, y para hacerlo puede utilizar una de las siete técnicas que sugieren Vinay y Darbelnet (1957), que son las siguientes:

● **Calco:** consiste en trasponer una palabra o expresión del texto de partida al texto final, traduciendo literalmente con materiales de la lengua de traducción, traduciendo literalmente con materiales de la lengua de destino. Por ejemplo: español *Perro*, italiano *Cane*.

● **Préstamo:** consiste en conservar en el texto traducido una palabra o una expresión perteneciente a la lengua de origen, porque la lengua de destino no tiene un correspondiente, o por razones estilísticas o retóricas.

● **Traducción literal:** consiste en producir un texto de destino respetando las particularidades formales del texto fuente y ajustándose a los usos gramaticales de la lengua de destino. Se trata de un fenómeno frecuente entre lenguas que pertenecen a la misma familia. Por ejemplo: español *Las rosas son rojas*, italiano *Le rose sono rosse*.

● **Transposición:** consiste en sustituir una palabra o un segmento del texto original por una palabra o un segmento del texto traducido, que conserve totalmente su contenido semántico, pero sin respetar su categoría gramatical o su función sintáctica. Por ejemplo: español *Hay una razón para vivir*, Inglés *There is a reason for life*.

● **Modulación:** consiste en variar la forma a través de un cambio semántico, haciendo la nueva traducción desde una perspectiva diferente. Por ejemplo, podemos representar la expresión *el mar está lleno de velas* con la nueva expresión *el mar está lleno de barcos*.

● **Equivalencia:** consiste en sustituir un enunciado en el texto de partida por otro enunciado en lengua de traducción. Aunque estos discursos no tienen nada en común ni en la forma ni en la semántica y en el estilo, representan la misma situación. Por ejemplo, la expresión inglesa *The early bird catches the worm* se traduce en Italiano con *L'uccello che si sveglia presto prende il verme*, que en realidad no se usa, sino que se utiliza *Il mattino ha l'oro in bocca*.

● **Adaptación:** La adaptación, también llamada sustitución cultural o equivalente cultural, consiste en sustituir un elemento cultural del texto original por otro más adecuado a la cultura de la lengua de destino. El resultado es un texto más familiar y completo. (Vinay & Darbelnet, 1957)

⁵ (Vinay & Darbelnet, 1957)

Estas técnicas que hemos visto sirven al traductor para hacer una buena traducción y elegir la justa palabra o expresión, para que el producto sea comprensible para el nuevo público.

Después de esta introducción teórica, a continuación se presenta el análisis comparativo entre el texto *Mia sorella Elba* (1980) y su traducción por Savino D'Amico.

3.2 Análisis comparativo de los cuentos

Se presenta en esta segunda parte del capítulo un análisis comparativo entre el cuento de Cristina Fernández Cubas, *Mi hermana Elba* (1980), y la traducción hecha por Savino D'Amico que se encuentra en el libro de traducciones que lleva el mismo nombre del cuento, *Mia sorella Elba* (1989)

Voy a analizar la traducción a través de un enfoque comparatístico, intentando mostrar, en vista de lo que se ha dicho antes, como se ha hecho la traducción, los problemas que puede haber encontrado el traductor y las técnicas que puede haber utilizado.

El texto original de nuestra autora es un texto literario. Más precisamente, se trata de un cuento, por lo tanto un texto breve. Un texto literario es muy diferente de otros textos: Lorenzo Rega, en el libro *La traduzione letteraria* (2001), un texto literario presenta elementos y características que los distinguen de todos los otros. Según Rega, un texto literario es diferente de cualquier otro tipo de texto. No solo de otros géneros, sino que cada texto literario es diferente de otros textos literarios. Cada obra literaria es única. Y esta unicidad hace que la traducción sea particularmente difícil. (Rega, 2001)

No es tan sencillo definir que es un texto literario, o, mejor dicho, que se puede definir como literatura. Para los latinos, el término literatura, derivado de *littera*, designa primero el alfabeto y después la gramática y la literatura. Durante la Edad Media y el Renacimiento, los *litterati* eran eruditos, poseedores de elevados conocimientos literarios gracias a sus numerosas lecturas; por tanto, la literatura corresponde a la lectura y estudio de textos escritos. Con las lenguas neolatinas se el término empieza a representar tanto obras escritas de especial importancia estética como peculiaridades temáticas y formales de los textos. A partir del siglo XVII, con la aparición de la industria del libro, la difusión del libro y el aumento del público lector, la literatura alcanza a una dimensión social más amplia y adquiere un significado actual, representando las obras concebidas por la imaginación humana capaces de transmitir y suscitar emociones capaz de transmitir y suscitar emociones. (Spaliviero, 2015)

A partir de estas consideraciones sobre lo que se puede definir literatura, empiezan diferentes estudios sobre este tema. Uno de los principales estudiosos de este tema, lo que más nos interesa, es Roman Jakobson, del que ya hemos hablado. Jakobson, cuando habla de literatura, afirma que la ciencia de la literatura tiene por objeto la *literariedad*, entendida como el conjunto de características lingüísticas y formales propias del lenguaje literario, que define una obra y la diferencia de otros textos escritos. (Spaliviero, 2015)

Hemos hablado de Jakobson cuando hemos visto las funciones comunicativas, y entre estas tenemos la función poética, o sea, cuando la comunicación se centra en el propio mensaje. Este es el caso del texto literario, en el que las palabras que lo componen adquieren un gran significado. En resumen, lo que cuenta es la forma. Todos estos elementos combinados -la forma, las palabras, el lenguaje único- hacen que un texto sea exactamente un texto literario. (Spaliviero, 2015)

Por lo tanto, hemos visto las particularidades de un texto literario y lo que hace difícil hacer una traducción. Vemos ahora el caso específico de Savino D'Amico, que se ocupó de la traducción de *Mi hermana Elba* (1980)

El título es el mismo, no hay modificaciones o adaptaciones. El traductor decide traducir literalmente el título del cuento. Las primeras líneas son perfectamente iguales, estamos ante una traducción literal, según el esquema de Vinay y Darbelnet (1957):

Aún ahora, a pesar del tiempo transcurrido, no me cuesta trabajo alguno descifrar aquella letra infantil plagada de errores, ni reconstruir los frecuentes espacios en blanco o las hojas burdamente arrancadas por alguna mano inhábil. Tampoco me representa ningún esfuerzo iluminar con la memoria el deterioro del papel, el desgaste de la escritura o la ligera pátina amarillenta de las fotografías. El diario es de piel, dispone de un cierre, que no recuerdo haber utilizado nunca, y se inicia el 24 de julio de 1954. (Cubas, 2008)

Anche adesso, nonostante il tempo trascorso, non mi costa alcuna fatica decifrare quella scrittura infantile zeppa di errori, né ricostruire i frequenti spazi in bianco o i fogli rozzamente strappati da qualche mano poco esperta. Non devo neppure fare uno sforzo particolare per illuminare con la memoria il degrado della carta, lo scolorimento della scrittura o la leggera patina giallognola delle fotografie. Il diario è di pelle, è dotato di una chiusura, che non ricordo di aver mai utilizzato, e inizia il 24 luglio 1954. (D'Amico, 1989)

Como se puede ver, la traducción corresponde perfectamente al original. Y la traducción literal continúa en la siguiente página. En cierto punto, tenemos una expresión, en cambio, que se ha adaptado a la lengua de traducción. De hecho, en la frase original tenemos la expresión «asomábamos la cabeza» (Cubas, 2008) que se ha traducido con «ci affacciavamo» (D'Amico, 1989). Vemos que el traductor ha utilizado el verbo *affacciare*

para sustituir la expresión *asomar la cabeza*, que se habría podido traducir al italiano *sporgere la testa*, pero el traductor ha preferido utilizar una expresión equivalente.

En las próximas líneas, el traductor sigue eligiendo la traducción literal:

En estos casos, sin embargo, siempre se deslizaba una palabra, un gesto, los compases de cualquier tonadilla a la moda bruscamente lanzados al aire, una media sonrisa demasiado tierna o demasiado forzada. Mi madre, en una ocasión, se apresuró a ocultar ciertos papeles de mi vista. La niñera, menos discreta y más dada a la lamentación y al drama, dejaba caer de vez en cuando algunas alusiones a su incierto futuro económico o a la maldad congénita e irreversible de la mayoría de seres humanos. Decidí mantenerme alerta y, al tiempo que mis ojos se abrían a cualquier detalle hasta entonces insignificante, mis labios se empeñaron en practicar una mudez fuera de toda lógica que, como pude comprobar de inmediato, producía el efecto de inquietar a cuantos me rodeaban. (Cubas, 2008)

In questi casi, in effetti, sfuggiva sempre una parola, un gesto, le note di qualche canzonetta in voga lanciate improvvisamente all'aria, un mezzo sorriso troppo tenero o troppo forzato. Mia madre, una volta, si affrettò a nascondere alla mia vista certe carte. La bambinaia, meno discreta e più dedita alla lamentazione e al dramma, lasciava cadere di tanto in tanto alcune allusioni al suo incerto futuro economico o alla cattiveria congenita e irreversibile della maggioranza degli esseri umani. Decisi di stare all'erta e, mentre i miei occhi si aprivano su qualche dettaglio fino ad allora insignificante, le mie labbra si impegnarono nella pratica di un mutismo al di fuori di qualsiasi logica che, come ebbi modo di notare immediatamente, produceva l'effetto di mettere in agitazione quanti mi circondavano. (D'Amico, 1989)

En esta parte es muy visible la traducción literal, ya que se respeta perfectamente el texto original. La única elección un poco más diferente del traductor es la expresión «mettere in agitazione» (Cubas, 2008) que traduce al verbo «inquietar» (D'Amico, 1989). *Inquietar* en italiano tiene su traducción, que es *inquietare*, que tiene el mismo significado de la palabra original, pero aquí, otra vez, el traductor ha preferido elegir una expresión equivalente.

En las líneas siguientes aparece la palabra «obsequioso» (Cubas, 2008), y una vez más el traductor elige no utilizar un calco, sino otra expresión, que es «pieno di complimenti» (D'Amico, 1989). De hecho, la frase «Nunca como en aquella época mi padre se había mostrado tan comunicativo y obsequioso» (Cubas, 2008) se traduce así: «Mai come in quel periodo mio padre si era mostrato tanto comunicativo e pieno di complimenti» (D'Amico, 1989)

A continuación, tenemos dos modificaciones hechas por el traductor. Primero, la expresión «Durante las comidas» (Cubas, 2008), en lugar de traducirse con *durante i pasti*, se traduce con «quando ci mettevamo a tavola» (D'Amico, 1989), que es una frase más larga. La técnica utilizada por el traductor es la transposición, donde la palabra original no conserva su categoría gramatical. De hecho, *comidas* es un sustantivo, mientras que *ci mettevamo a tavola* es un predicado.

Durante las comidas nos cubría de besos a Elba y a mí, se interesaba por nuestros progresos en el mar e, incluso, nos permitía mordisquear bombones a lo largo del día. (Cubas, 2008)

Quando ci mettevamo a tavola copriva di baci Elba e me, si interessava ai nostri progressi in mare e ci permetteva, addirittura, di succhiare caramelle durante il giorno. (D'Amico, 1989)

En la traducción vemos también que hay un cambio en el verbo: el traductor traduce el verbo *mordisquear*, que literalmente significa *mordicchiare* en italiano, con el verbo *succhiare*, que tiene un significado diferente. Además, cambia el sustantivo. Los *bombones* del texto original se transforman en *caramelle*, que no son exactamente lo mismo que los bombones.

A nadie parecía importarle que los platos de carne quedaran intactos sobre la mesa ni que nuestras almohadas volaran por los aires hasta pasada la medianoche. Mi silencio pertinaz no dejaba de obrar milagros. Notaba cómo mi madre esquivaba mi mirada, siempre al acecho, o cómo la cocinera cabeceaba con ternura cuando yo me empeñaba en conocer los secretos de las natillas caseras o el difícil arte de montar unas claras de huevo. En cierta oportunidad creo haberle oído murmurar: «Tú sí que te enteras de todo, pobrecita». Sus palabras me llenaron de orgullo. Tan largo me pareció aquel verano y tan frecuentes las conversaciones de mis padres, siempre a media voz, barajando docenas de nombres para mí desconocidos, que terminé por convencerme de que tampoco aquella vez iba a variar en nada mi monótona vida. Pero, por fortuna, la decisión estaba firmemente tomada y, aunque las palabras «separación» o «divorcio» nunca fueron pronunciadas, muy pronto me enteré de su más inmediata consecuencia. (Cubas, 2008)

A nessuno sembrava importare che i piatti di carne fossero lasciati intatti sulla tavola o che i nostri cuscini volassero in aria fin dopo mezzanotte. Il mio silenzio ostinato non faceva che operare miracoli. Notavo come mia madre evitasse il mio sguardo, sempre all'erta, o come la cuoca scuotesse la testa con tenerezza quando mi davo da fare per conoscere i segreti delle creme fatte in casa o la difficile arte di montare certe chiare d'uovo. A un certo punto credo di averla sentita mormorare: "Tu sì che ti informi di tutto, poverina". Parole che mi riempirono di orgoglio. Così lunga mi parve quell'estate e così frequenti le conversazioni dei miei genitori, sempre a mezza voce, in cui si mescolavano decine di nomi a me sconosciuti, che finii per convincermi che neppure quella volta la mia vita monotona sarebbe cambiata. Però, per fortuna, la decisione era stata ormai solennemente presa e, anche se le parole "separazione" o "divorzio" non furono mai pronunciate, ben presto mi resi conto della loro conseguenza più immediata. (D'Amico, 1989)

También en este caso vemos un amplio uso de la traducción literal. Palabras perfectamente iguales, con significados iguales. Se puede ver además que el traductor tampoco cambia el orden de la frase, ni altera su construcción. Esto lo vemos muy bien en la frase «Tan largo me pareció aquel verano y tan frecuentes las conversaciones de mis padres» (Cubas, 2008), traducida con «Così lunga mi parve quell'estate e così frequenti le conversazioni dei miei genitori» (D'Amico, 1989). En la lengua italiana es más frecuente

invertir este orden, sería más común utilizar *quell'estate mi parve così lunga e le conversazioni dei miei genitori così frequenti*. El traductor prefiere mantener la misma construcción y ser fiel a la versión original.

A continuación de esta parte, sigue con la traducción literal. En un cierto momento en el texto original encontramos la expresión «vestidos de cuello marinero» (Cubas, 2008) que el traductor decide traducir con «vestiti alla marinara» (D'Amico, 1989), por lo tanto utiliza una expresión equivalente, que significa lo mismo, pero que se entiende mejor en la lengua de traducción.

Al llegar se despidió efusivamente de ambas. Luego, como obedeciendo a una súbita inspiración, se agachó junto a mí y me dijo casi en secreto: «Un día de estos cumpliste once años, ¿verdad? Toma, compra caramelos para ti y para tus amigas». Y entonces, mientras notaba el débil tintineo de unas monedas en mi bolsillo, sentí una infinita piedad hacia aquel hombre que en aquellos momentos me parecía tan pequeño y desamparado. (Cubas, 2008)

Qui giunti prese congedo espansivamente da noi due. Poi, come ubbidendo a un'improvvisa ispirazione, si chinò accanto a me e mi disse quasi in segreto: "Qualche giorno fa hai compiuto undici anni, non è vero? Prendi, compraci le caramelle per te e per le tue amiche". E allora, mentre avvertivo il debole tintinnio di alcune monete nella mia tasca, provai un'infinita pietà per quell'uomo che in quei momenti mi sembrava così piccolo e sperduto. (D'Amico, 1989)

Aquí otra vez más vemos perfectamente la traducción literal del texto español. Y se ve como el autor – nuevamente- decide no cambiar nada del texto original. La frase «como obedeciendo a una súbita inspiración» (Cubas, 2008) la traduce con la expresión «come ubbidendo a un'improvvisa ispirazione» (D'Amico, 1989). Elige utilizar el gerundio, como lo eligió la autora del texto original. Esta frase es un ejemplo de sentencia que puede tener distintas traducciones, pero el traductor no cambia nada y mantiene la estructura original. Un cambio en el orden se puede notar en esta traducción: «una adolescente obesa de piel grasienta con la que, inútilmente, intenté en los primeros días hilvanar una conversación» (Cubas, 2008), que el traductor traduce con «un'adolescente obesa dalla pelle unta con la quale nei primi giorni tentai, inutilmente, di avviare una conversazione». (D'Amico, 1989) El cambio se ve en el orden de las palabras: la autora pone el verbo *intentar* junto con la segunda parte de la frase, mientras que el traductor pone el verbo separado de la segunda parte por la palabra *inutilmente*. Además, en la versión original encontramos *los primeros días* en el medio de la frase mientras que el traductor lo pone al final.

A continuación encontramos el verbo convertir, conjugado a la forma «convertido» (Cubas, 2008), que esta vez el traductor elige traducir con una subordinada relativa, o sea

«che si trasformava» (D'Amico, 1989). Por lo tanto cambia la forma y el tiempo verbal (participio pasado frente a pretérito imperfecto), pero mantiene su significado.

Comprendí pronto que mi vida en aquel apartado colegio se iba pareciendo cada vez más a la que con tanta ilusión había abandonado, y la sensación de que los días, tremendamente largos, no se iban sucediendo unos a otros sino repitiéndose de forma implacable, terminó por convencerme de que mi llegada allí no se había producido hacía meses sino siglos y que nada podía existir fuera de aquellos fríos mármoles, de los frutales del jardín o de los algarrobos que flanqueaban la entrada. (Cubas, 2008)

Capii subito che la mia vita in quell'appartato collegio sarebbe andata somigliando sempre di più a quella che con tanta illusione avevo abbandonato, e la sensazione che i giorni, tremendamente lunghi, non si succedessero gli uni agli altri ma si ripetessero in modo implacabile, finì per convincermi che il mio arrivo lì non era avvenuto mesi ma secoli prima e che niente poteva esistere al di fuori di quei freddi marmi, dei frutteti dell'orto o dei carrubi che fiancheggiavano l'entrata. (D'Amico, 1989)

También aquí estamos ante un caso de traducción literal, y otra vez me parece importante notar cómo el traductor mantiene aún la puntuación. El texto traducido es igual, por lo que concierne forma y significado, al texto original.

A continuación, encontramos la expresión «me entretuve en imaginar que yo no era yo» (Cubas, 2008) traducida con «indugiavo a immaginare di non essere me stessa» (D'Amico, 1989). El traductor aquí elige una forma diferente para traducir la expresión *que yo no era yo*, porque no la traduce literalmente, sino que utiliza una construcción diferente, utilizando el infinitivo. Sin embargo, las dos son dos subordinadas sustantivas objetivas. «Al terminar» (Cubas, 2008) es una subordinada temporal, que tiene valor de contemporaneidad, cuando algo sucede casi al mismo tiempo. Esta forma de la subordinada temporal se puede traducir de maneras diferentes. aquí el traductor elige el participio, y la traduce con «terminato» (D'Amico, 1989), que expresa la idea de que en el momento en que termina el rosario (Cubas, 2008) va a pasar algo («ci recavamo in fila in refettorio» (D'Amico, 1989)).

Cuando en la historia se introduce a Fátima, el traductor continúa con su traducción literal. La describe con las mismas palabras de Cristina Fernández Cubas:

Fátima contaba unos catorce años de edad. Tenía por costumbre repetir curso tras curso y las profesoras acogían sus respuestas desatinadas con una curiosa mezcla de paciencia y abandono, como si nada se pudiera esperar de aquella alumna flaca y desaseada. Sin embargo, su actitud hacia las demás compañeras de clase era de arrogante superioridad. A menudo requeríamos su presencia

para consultarle cuestiones importantes y su nombre, a la hora de formar equipos, era disputado con vehemencia. (Cubas, 2008)

Fatima aveva quattordici anni. Aveva l'abitudine di ripetere un anno dopo l'altro e le professoressa accoglievano le sue risposte a sproposito con una curiosa combinazione di pazienza e rinuncia, come se da quell'alunna magra e disordinata non ci si potesse aspettare niente. Eppure, il suo atteggiamento nei confronti delle altre compagne di classe era di arrogante superiorità. Spesso avevamo bisogno della sua presenza per consultarla su questioni importanti e il suo nome, al momento di formare squadre, era conteso animatamente. (D'Amico, 1989)

Se puede notar, al final del párrafo, que el traductor elige traducir «con vehemencia» (Cubas, 2008), un adverbio de manera, que se traduciría al italiano con *con impeto* o *con vemenza*, con otro adverbio de manera, que pero está formado de modo diferente, o sea con la desinencia -mente al final. Es una elección del traductor, y el significado permanece lo mismo.

Pero a ella no parecían interesarle nuestras diversiones y acostumbraba a emplear sus recreos en pasear por los jardines, conversar con unas y otras, sentarse bajo un algarrobo y descabezar un sueño, o desaparecer por espacio de más de una hora. (Cubas, 2008)

Ma sembrava che a lei le nostre divergenze non interessassero, e trascorrevano di solito la ricreazione passeggiando per i giardini, chiacchierando con questa o con quella, sedendosi sotto un carrubo a schiacciare un pisolino, oppure scomparendo per più di un'ora. (D'Amico, 1989)

Aquí se nota un interesante cambio que hace el traductor, el cambio del modo verbal. De hecho, transforma el infinitivo que está presente en la versión original con el gerundio. Pocas líneas después, pasa lo contrario.

Se hundía en el pupitre con expresión de infinito aburrimiento, pendiente en apariencia del zumbido de una abeja o garabateando distraída sobre la última mancha de tinta caída en su cuaderno. (Cubas, 2008)

Si sprofondava nel banco con un'espressione di noia infinita, intenta in apparenza a seguire il ronzio di un'ape oppure a scarabocchiare distrattamente sull'ultima macchia di inchiostro caduta sul suo quaderno. (D'Amico, 1989)

En este pasaje hay una transformación inversa, ya que el traductor transforma el gerundio «garabateando» (Cubas, 2008) en el infinitivo «scarabocchiare» (D'Amico, 1989).

A continuación la traducción siempre es literal.

Pero ella se detuvo y pareció recapacitar: «Pues no sé... Estaría pensando en otras cosas, supongo». Luego se fijó detenidamente en mí y me preguntó mi nombre. (Cubas, 2008)

Ma lei si fermò e sembrò pensarci su: “Ma, non so...Stavo pensando ad altre cose, suppongo”. Poi mi fissò a lungo e mi chiese come mi chiamavo. (D'Amico, 1989)

Aquí tenemos una transformación de sustantivo a verbo. Se ve, de hecho, que «mi nombre» (Cubas, 2008) en la versión original se transforma en una construcción verbal, «come mi chiamavo» (D'Amico, 1989). El significado es exactamente el mismo, se entiende lo que está preguntando Fátima, pero cambia la forma. Esta técnica es la transposición, que ya hemos visto antes. Cambia la categoría de la palabra y permanece igual el significado.

Fátima se encogió de hombros sin dejar de sonreír y, abriendo de par en par la puerta que señalaba el límite de la zona permitida, me hizo señas de que me acercara y escuchara en silencio. (Cubas, 2008)

Fatima alzò le spalle senza smettere di sorridere e, aprendo senza la minima esitazione la porta che segnava il limite della zona permessa, mi fece segno di avvicinarmi e di ascoltare in silenzio. (D'Amico, 1989)

Aquí se nota una transformación interesante. En el texto original de Fernández Cubas aparece la expresión «de par en par» (Cubas, 2008). Es una construcción española que no tiene una correspondencia en italiano. Es una locución adjetiva que se utiliza con el verbo abrir, e indica una apertura total. De hecho, el traductor elige traducirla con «senza la minima esitazione» (D'Amico, 1989), que expresa el mismo significado.

La sorpresa, unida al estado de inquietud en que me hallaba, hizo que mi boca prorrumpiera al fin en estrepitosas carcajadas que más se asemejaban a auténticos espasmos nerviosos. Recogía unas toscas medias de hilo y la perfección de los zurcidos me provocaba risa. Comparaba el tamaño de los calzones con mis propias medidas y tenía que llevarme la mano a la boca para contenerme. Leía alguno de los numerosos buenos propósitos y su candidez me resultaba desternillante. Contagiada por la seguridad de mi amiga quise incluso forzar un cofrecito que prometía encerrar nuevas maravillas y que yacía en el fondo del armario semioculto por un ható de faldones. Pero Fátima me ordenó silencio. (Cubas, 2008)

La sorpresa, unita allo stato di inquietudine in cui mi trovavo, fece sì che alla fine scoppiassi in risate strepitose che sembravano piuttosto autentici spasmi nervosi. Raccoglimento delle rozze calze

di filo e la perfezione dei rammendi mi faceva ridere. Paragonavo le dimensioni delle mutande con le mie misure e dovevo portare la mano alla bocca per trattenermi. Leggevo qualcuno dei numerosi buoni propositi e il loro candore mi faceva sbellicare dalle risa. Contagiata dalla sicurezza della mia amica avrei voluto addirittura forzare un cofanetto che prometteva nuove meraviglie e che stava in fondo all'armadio seminascondito da un fagotto di gonnelloni. Ma Fatima mi ordinò di fare silenzio. (D'Amico, 1989)

En este pasaje la traducción, como ya se ha visto en diferentes partes del cuento, es perfectamente literal. El traductor no busca ningún sinónimo, no hace ningún cambio, hace una traducción que respeta perfectamente al original. Otra vez estamos delante de este tipo de traducción, elección principal del traductor del cuento de Fernández Cubas.

Muerta de pánico, obedecí a Fátima, quien se arrinconó aún más contra la pared, y, ahogando los latidos de mi corazón, me dispuse a afrontar el fin de los acontecimientos mientras mi mente pugnaba por encontrar algún pretexto para mi inexcusable presencia. (Cubas, 2008)

Morta di panico, ubbidii a Fatima, che si rincantucciò ancora di più contro la parete, e, soffocando i battiti del cuore, mi accinsi ad affrontare la fine degli avvenimenti mentre mentalmente cercavo qualche pretesto alla mia presenza assolutamente priva di scuse. (D'Amico, 1989)

Otro ejemplo de traducción fiel a la original. La parte inicial, «muerta de pánico» (Cubas, 2008) viene traducida literalmente, «morta di panico» (D'Amico, 1989) es la expresión que tenemos en el texto traducido. El traductor no hace ningún cambio, mantiene perfectamente forma y contenido, usa las mismas palabras. Al final añade la palabra «assolutamente» (D'Amico, 1989), quizá para enfatizar el hecho de que no tenía que ser allí.

Estábamos allí pero no estábamos. Y aunque a ti te pudiese parecer que estábamos, no estábamos. (Cubas, 2008)

Eravamo lì ma non c'eravamo. E anche se a te è potuto sembrare che ci fossimo, be', non ci stavamo. (D'Amico, 1989)

Aquí aparece un fenómeno muy interesante. En la versión italiana, el traductor añade una palabra, «be'» (D'Amico, 1989) que, de por sí, no significa nada. Es una conjunción italiana, que no tiene sentido, y se utiliza para enfatizar. En español no hay una traducción,

de hecho no encontramos la misma palabra en la versión original. Es una palabra sin significado propio que se puede quitar de la frase sin alterar su significado. El traductor elige añadirla para enfatizar el discurso.

«Olvidándose de mi presencia, volvió a garabatear sobre la tierra húmeda» (Cubas, 2008) esta frase se traduce con: «Ignorando la mia presenza, si mise a scarabocchiare la terra umida» (D'Amico, 1989). Antes hemos visto casos en el que el traductor elige cambiar el gerundio con un infinitivo, y viceversa. Aquí no hace ningún cambio, mantiene el mismo verbo y lo traduce con el gerundio.

En cambio, la frase «La mia vicina di banco apparve in quel momento intenta a divorare una banana» (D'Amico, 1989) que traduce la frase «Mi vecina de mesa apareció en aquel momento devorando un plátano» (Cubas, 2008) es un ejemplo del cambio que hace el traductor que utiliza el infinitivo en lugar del gerundio de la versión original. Además, aquí no solo cambia el modo verbal, sino que utiliza una construcción, *intenta a divorare*, que sustituye el verbo *devorando*.

Se diría que mi hermana había logrado descubrir algunos escondites más dentro de los ya conocidos o que, por misteriosos conductos cuya comprensión se nos escapaba, sabía cómo desplazarse sin ser vista por la mayoría de las dependencias del internado. (Cubas, 2008)

Era come se mia sorella fosse riuscita a scoprire altri nascondigli all'interno di quelli già conosciuti o, per misteriosi condotti la cui comprensione ci sfuggiva, sapesse come spostarsi senza essere vista dalla maggior parte dei locali dell'internato. (D'Amico, 1989)

Este es otro ejemplo de traducción literal. El único cambio que hace el traductor es cuando, al principio de la frase, elige cambiar la construcción «se diría que» (Cubas, 2008) con «era come se» (D'Amico, 1989), por tanto no utiliza el correspondiente italiano, que sería *si direbbe che*, sino que hace un cambio en la forma que, sin embargo, no altera el significado.

«Caminos chiquitos» (Cubas, 2008) de la versión original, se traduce con «strade piccole piccole» (D'Amico, 1989). La palabra *chiquitos*, de por sí significa *piccole*, pero el traductor elige enfatizar el significado, a través la repetición de la palabra. Así tenemos *piccole piccole* en lugar de *piccole* simplemente.

En la capilla habían realizado a lo largo del verano algunas reformas y ya no supe localizar el lugar exacto en el que antes se hallara la baldosa número diecisiete, pero tampoco me sentí disgustada. (Cubas, 2008)

Nella cappella avevano effettuato, durante l'estate alcune modifiche e non riuscii più ad individuare il luogo esatto in cui prima si trovava la piastrella numero diciassette, ma non me ne dispiacqui. (D'Amico, 1989)

La puntuación de las dos versiones es perfectamente igual. No cambia ni una coma. El único cambio que hace el traductor es en la parte final del pasaje cuando elige traducir «tampoco me sentí disgustada» (Cubas, 2008) con «non me ne dispiacqui» (D'Amico, 1989). Aquí notamos un cambio no solo en la forma, sino también en el significado. *Sentirse disgustada*, de hecho, tiene un significado diferente de *dispiacersi*, que al español traduciríamos con *lamentarse* o *sentirlo*. Por lo tanto, el significado no es exactamente el mismo. Pero si tomamos en consideración la frase completa y todo el contexto, el significado permanece igual.

No quise ver el cuerpo ni mis padres me obligaron a ello. Pero, por las conversaciones que fui oyendo a lo largo de la tarde, me enteré de que la sangre corría a borbotones y de que fue mi padre quien primero acudió en su ayuda y cerró para siempre sus ojos. (Cubas, 2008)

Non volli vedere il corpo né i miei genitori mi costrinsero a farlo. Ma, dai discorsi che sentii quel pomeriggio, venni a sapere che il sangue era corso a fiotti e che era stato mio padre ad accorrere per primo in suo aiuto e a chiuderle per sempre i suoi occhi. (D'Amico, 1989)

En la iglesia se agolpaba la gente desde primeras horas de la mañana. Cuando mis padres y yo bajamos del coche negro todos se retiraron con respeto. Avanzamos por el pasillo central cogidos del brazo y nos arrodillamos en el primer banco, muy cerca del lugar donde cuatro cirios custodiaban el féretro blanco de pequeñas dimensiones. (Cubas, 2008)

Nella chiesa la gente si accalcava fin dalle prime ore del mattino. Quando i miei genitori ed io scendemmo nel carro nero tutti si ritirarono con rispetto. Avanzammo nel corridoio centrale tenendoci sottobraccio e ci inginocchiammo al primo banco, molto vicini al posto in cui quattro ceri custodivano il feretro bianco di piccole dimensioni. (D'Amico, 1989)

Salimos de nuevo por el pasillo central y, por indicación de mi padre, nos detuvimos junto a la puerta. Siguieron las frases de condolencia y los apretones de mano. Me sentía observada. Pasaron una a una todas las familias del pueblo. Pasó Damián con los ojos enrojecidos y me besó en la mejilla. Era el 7 de agosto de un verano especialmente caluroso. En esta fecha tengo escritas en

mi diario las palabras que siguen: “Damián me ha besado por primera vez”. Y, más abajo, en tinta roja y gruesas mayúsculas: “HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA”. (Mi hermana)

Uscimmo di nuovo per il corridoio centrale e, su indicazione di mio padre, ci fermammo accanto alla porta. Vennero poi le frasi di condoglianza e le strette di mano. Mi sentivo osservata. Passarono una a una tutte le famiglie del villaggio. Passò Damian con gli occhi arrossati e mi baciò sulla guancia. Era il 7 di agosto di un'estate particolarmente calda. A questa data nel mio diario si possono leggere le seguenti parole: “Damian mi ha baciata per la prima volta”. E sotto, in rosso e a grandi lettere maiuscole: “OGGI E' IL GIORNO PIU' FELICE DELLA MIA VITA”. (Mia sorella)

Estos son todos pasajes que encontramos al final del cuento. Así se concluye este relato corto de Cristina Fernández Cubas y su traducción. Como se puede ver, en la conclusión hay la misma técnica de traducción del principio del cuento: la traducción literal. La traducción literal, de hecho, es la técnica más utilizada en este trabajo de Savino D'Amico (1989). Con este análisis hemos visto que el traductor casi siempre elige no cambiar la forma del texto original.

Los dos textos, de hecho, no presentan diferencias. El contenido es perfectamente igual. La traducción es comprensible, clara y fluida. No hace cambios importantes. Algunas veces, como hemos visto, hace elecciones diferentes, pero en general nunca va a transformar frases completas. Hay casos («be'»⁶) donde añade palabras que no existen en la lengua original, pero perfectamente comprensible para el público italiano.

Esta traducción es un caso de trabajo donde no hay necesidad de modificar el texto por problemas culturales u otros tipos de problemas que hacen que el texto no sea comprensible para el lector del TT. Aquí el léxico es muy simple, no necesita muchos cambios, porque entre las dos lenguas no hay diferencias extraordinarias.

Nunca vemos por ejemplo modismos, palabras ligadas a la cultura española etc, es un texto sencillo que no requiere una transformación. La traducción literal, de hecho, es perfecta para este tipo de texto. También la puntuación permanece la misma y muy pocas veces decide cambiarla.

En este capítulo hemos visto cuáles son los problemas ligados a la traducción. Hemos demostrado que traducir no es un trabajo sencillo, requiere mucha atención. Hay diferentes problemas ligados a la traducción, por ejemplo el problema cultural: algunos textos comprensibles en una cultura no lo son en otras. La cultura, así como muchos

⁶ En la frase «Eravamo lì ma non c'eravamo. E anche se a te è potuto sembrare che ci fossimo, be', non ci stavamo» (D'Amico, 1989)

otros, es un elemento extralingüístico, que un buen traductor tiene que tener en cuenta cuando traduce un texto.

Hemos visto las técnicas que se utilizan para traducir un texto, y más en detalle las hemos visto en la traducción de Savino D'Amico, donde la técnica más utilizada es la traducción literal.

CAPÍTULO 4: PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DEL CUENTO *CON AGATHA EN ESTAMBUL* (1994)

Con *Agatha en Estambul* (1994) es un cuento de Cristina Fernández Cubas que se encuentra en la colección que lleva el mismo nombre, que comprende: *Mundo* (1994), *La mujer de verde* (1994), *El lugar* (1994), *Ausencia* (1994), *Con Agatha en Estambul* (1994).

Ya hemos hablado de este cuento y de su contenido en los capítulos anteriores. Para resumir un poco antes de la traducción: el cuento habla de una mujer, la protagonista, que visita Estambul con su marido Julio. La protagonista está muy interesada en las historias de crimen, en particular los cuentos de Agatha Christie. De hecho, el hotel donde se encuentra esta mujer es el mismo hotel en el que estuvo Agatha Christie. De aquí viene el nombre del cuento, *Con Agatha en Estambul*. Por lo tanto, se trata de la historia de una mujer que hace un viaje hacia Estambul, una ciudad que despierta mucho interés en ella y al mismo tiempo muchas preguntas. Estambul es la ciudad que la deja hechizada, que desea visitar con todo lujo de detalles, pero también es la ciudad en la que es traicionada por su marido. En este relato breve, Cristina Fernández Cubas describe Estambul y sus peculiaridades a través de los paseos de la protagonista, que nos familiariza con la cultura (y también con el idioma) de la ciudad turca. (Cubas, 2008)

En este capítulo propongo una traducción del cuento, mi versión italiana. Al final del capítulo, después de la traducción, explicaré cuales son los problemas de traducción encontrados y las técnicas utilizadas.

4.1 Cuento original: *Con Agatha en Estambul*

Cada año, en cuanto se acercaban ciertas fechas, Julio decía lo mismo: «Las próximas navidades las pasaré en un lugar donde no se celebren las navidades». Esta vez le tomé la palabra. Fue un acto impensado, espontáneo, una decisión que todavía me asombra. Me había detenido frente a una agencia de viajes, miraba los anuncios del escaparate, cuando, casi sin darme cuenta, abrí la puerta, entré y pedí dos billetes para Estambul. La empleada me sugirió que cerrara la vuelta. «Hay una oferta muy especial», dijo. «No incluye hotel. Pero es muy ventajosa. De diez a quince días.» Tampoco lo pensé dos veces. «Quince.» Era un lunes por la mañana de un frío mes de diciembre. Al día siguiente, por la tarde, incrédulos aún, aterrizábamos en el aeropuerto de Yesilkoy. —Tengo la sensación de que van a pasarnos cosas —dije. La niebla había acudido a recibirnos hasta la misma puerta del avión y en el aeropuerto, lleno de gente, se respiraba un extraño silencio. Miré a mi alrededor. Todo de pronto me parecía imposible, irreal. No hacía ni veinticuatro horas

que frente a una maleta vacía me había preguntado: «¿Hará mucho frío en Estambul?». Y, mientras acomodaba jerséis, bufandas, pantalones, una falda larga (por si acaso), un par de gorros y unos cuantos libros, fue como si, al tiempo, ordenara las imágenes de una ciudad que no conocía. Santa Sofía, la Mezquita Azul, el Gran Bazar... Pero ahora estábamos allí. Con nuestros equipajes en el maletero de un taxi, Julio encogiéndose de hombros e indicando al chófer: «Pera Palas», y yo cruzando disimuladamente los dedos. «Ojalá haya sitio. Precisamente allí. A la primera. En el Pera Palas.»

No habíamos reservado hotel, y este detalle —al que en Barcelona, ocupada en mi maleta, apenas había concedido importancia— me devolvía de pronto a tiempos olvidados. Tiempos queridos, tiempos muy lejanos. Durante el trayecto pensé un buen rato en aquellos tiempos. Reservar hotel no entraba en nuestro vocabulario. Es más, lo hubiéramos considerado una renuncia, un despropósito, un auténtico disparate. Optar por un barrio determinado y desconocido en perjuicio de otros también desconocidos y seguramente fascinantes. Pero ahora, ya en Estambul, observando la ciudad a través de unos cristales empañados, no sentía la menor ilusión por revivir aquellos tiempos. Mis cuarenta años, ateridos de frío, me hacían notar que quedaban lejos, muy lejos. En otras épocas. En su sitio. Volví a cruzar los dedos. ¿Habría sitio en el Pera Palas? Había. Y pronto, con esa ingratitud que mostramos los humanos para con la suerte, me olvidé del momento de duda en el interior del taxi y todo me pareció normal, previsible, lógico. Estábamos en temporada baja, el mal tiempo había asustado a los posibles turistas y la calefacción, además, funcionaba a tope. Al llegar a nuestro cuarto, en el tercer piso, y comprobar que nos habían asignado la «habitación Sarah Bernhardt», me acordé de Agatha. —He leído en algún sitio que Agatha Christie se alojó aquí. Julio había abierto el balcón y parecía contemplar fascinado el Cuerno de Oro. Me acerqué. No se veía absolutamente nada. «Mañana», dijo, «con un poco de suerte, la niebla habrá desaparecido.»

Al día siguiente —y al otro, y también al otro— la niebla siguió señoreándose de la ciudad. El efecto era curioso. Cruzábamos casi a ciegas el Puente de Galata, distinguíamos las siluetas de mezquitas, iglesias, palacios, aunque sólo después, cuando nos hallábamos en su interior, sabíamos que se trataba realmente de mezquitas, iglesias, palacios. La ciudad parecía empeñada en mostrársenos a trozos. Un Estambul de interiores, iluminados, llenos de vida, en un escenario de sombras. Estaba fascinada. Se lo comenté a Julio en el café del Gran Bazar. Él, que siempre había detestado la niebla, me sonrió detrás de un periódico. «Espera a mañana. El Daily News anuncia buen tiempo.» Y fue entonces

cuando, a un gesto nuestro, el camarero se acercó a la mesa, yo dije «İki kahve ve maden suyu, lütfen», el hombre sonrió y Julio enmudeció de la sorpresa. «Bueno», oí al cabo de unos segundos. «¿Ésta es una de las cosas que iban a suceder? ¿Desde cuándo hablas turco?» Me encogí de hombros. Sencillamente, no lo sabía. El cuarto día, en contra de todo pronóstico, amaneció tan fantasmagórico como los anteriores. No puedo decir que me disgustara, todo lo contrario. Estaba asomada al balcón mirando hacia el Cuerno de Oro y sin distinguir apenas nada que pudiera recordar el Cuerno de Oro. Pero, al tiempo, podía verlo. Tantas fotografías, tantas postales, tantas películas. De pronto me asaltó una sospecha de la que no podría hablar en voz alta sin sentir un asomo de bochorno. ¿Existía Estambul? La sensación de irrealidad que me había embargado en el aeropuerto, nada más bajar del avión, no había hecho en aquellos días sino acrecentarse. Pero ahora, ¿estaba yo realmente allí? O mejor: ¿qué era allí? A mis espaldas unos cuantos grabados reproducían retazos de aquella ciudad que se negaba a mostrarse en conjunto. El Gran Bazar, el Harem de Topkapı, Santa Sofía. Un texto, redactado en un curioso inglés, aparecía enmarcado junto a la entrada del baño con la lista de historias que jalonaban la vida del hotel. Huéspedes ilustres (Agatha Christie, Sarah Bernhardt, Mata Hari, el propio Atatürk), crímenes, atentados, una bomba que estalló en el vestíbulo en el año 1941 y de la que todavía se podían apreciar las huellas. Me gustó imaginar por unos instantes que la explosión no había sido tan anecdótica como allí se decía y que la ciudad, que aún me empeñaba en escudriñar asomada al balcón, tal vez no existía, había sido víctima de un bombardeo, un desastre, un terremoto, una destrucción completa, y únicamente algunos escenarios, más testarudos que otros, apurando al extremo las leyes de la inercia, desafiando los cálculos del tiempo, se resistían a formar parte del pasado. Por eso, aprovechando innumerables energías, resurgían de esa forma. Aquí, allá. El Gran Bazar, la Mezquita Azul, Santa Sofía. Sólo por unos momentos. En cuanto Julio y yo, felices ignorantes, accionábamos resortes ocultos. Quizás ante nuestra proximidad o ante la de cualquiera. Cuadros que se iluminaban de repente, cobraban vida, y que, tan pronto nos habíamos alejado, volvían a sumirse en aquella oscuridad inmerecida. A la espera de volver a mostrarse a la menor ocasión, de continuar con una vida que les había sido arrebatada, de repetir mecánicamente una serie de actos que sólo en su momento tuvieron sentido. Porque —y ahora recordaba la tarde anterior en el Gran Bazar— aquellos astutos comerciantes que desplegaban toda suerte de alfombras ante nuestros ojos, ¿estaban realmente desplegando alfombras ante nosotros? ¿Las desplegaban siquiera? O nadie hacía absolutamente nada y aquellas escenas en las que creíamos participar no eran más que rutinas de otros tiempos, asomando empecinadamente al presente con tanta fuerza

que ni siquiera nuestra débil presencia podía enturbiar. Me gustaba pensar en estas cosas. Yo, asomada en el balcón de un hotel habitado por espíritus, contemplando las brumas de una ciudad que había desaparecido hacía tiempo. No sé cuánto rato pude haberme quedado embobada sin notar el frío. La súbita irrupción del chico de la limpieza me devolvió bruscamente a la realidad. Estaba en un hotel, el Pera Palas, y el chico de la limpieza me miraba ahora sorprendido con un manojito de llaves tintineando en la mano. ¿Sorprendido ante qué? Pero ésta es una historia de sobras conocida. Todos los encargados de las habitaciones de todos los hoteles del mundo parecen admirarse de que el huésped siga allí. En la habitación. Aunque, en este caso, a su asombro se unió inmediatamente el mío. Estaba congelada. Una mujer en camisón, en pleno diciembre, asomada a un balcón desde el que no se veía absolutamente nada. «Diez minutos», dije. Y, enseguida, imaginé a Julio en el vestíbulo consultando el reloj o mirando esperanzado a través de la ventana. «Un poco de sol», murmuré. «Tan sólo un poco de sol para contentar a Julio.» Y sólo entonces, como si un eco escondido en el cuarto me devolviera mis propias palabras, reparé en que momentos atrás no había dicho «diez minutos» a aquel muchacho que desaparecía sonriendo por la puerta, sino on dakika. Pero esta vez no me admiré como el día anterior en el Gran Bazar (que ahora, en la memoria, se desprendía de cualquier connotación irreal y aparecía simplemente como el Gran Bazar), ni caí en la estupidez de decidir que alguien o algo me insuflaba, sin que yo me diera cuenta, esa repentina sabiduría. «Los idiomas», me dije, «son como las personas. Con unas se congenia, con otras no.» Y en esos diez dakika que apuré a fondo pensando en los on minutos del reloj de Julio me duché, vestí, ordené someramente la habitación y avisé al chico de la limpieza. «Liitfen baña biryorgan daha gön timerinitz», dije aún. Pero cuando lo hice, cuando le comuniqué que no nos vendría mal una manta de más, había dejado ya algunas cosas bien sentadas. Aquellas palabras, que manejaba con indudable soltura, yo las había visto con anterioridad. En el avión, ojeando — distraídamente, creía yo — un capítulo dedicado a frases usuales de una guía cualquiera, y que —pero ahora no tenía tiempo de detenerme en eso—, por un extraño estado de disponibilidad, quedaban grabadas en mi mente, procesadas, fijas, sin que ni siquiera llegara a darme cuenta de lo que me estaba ocurriendo. Y eso era lo único asombroso. Mi disponibilidad. Cuando llegué al vestíbulo — apresurada, feliz, eufórica — comprobé que a menudo los tópicos están basados en un sabio conocimiento de la realidad y que los posibles minutos turcos no tenían nada que ver con los dakika españoles. —Pero ¿qué hacías? Has tardado una eternidad. Salimos a la calle. De nuevo la niebla. El decidir que aquello era Estambul como podía ser cualquier otra ciudad del mundo. La sensación de que nos encontrábamos tan

bien juntos que ni siquiera teníamos la necesidad de pensar en lo bien que nos encontrábamos juntos. Hasta que apareció Flora. Y fue como si mis cuarenta años entraran al tiempo en escena. De una forma confusa, dudosa. Porque a ratos se diría que querían ayudarme, prevenirme, aconsejarme. Y otros, la verdad, no estaba tan claro. Luego hablaré de eso. De la sabiduría que, según se dice, asoma a los cuarenta años. De que a esta edad —también se dice— es cuando una persona empieza realmente a conocerse a sí misma, a los demás, a saber de qué va el mundo, a adivinar, intuir, a prever las trampas y artimañas de la vida. Pero ahora debo centrarme en Flora. Con serenidad, con justicia. Porque, en resumidas cuentas, ¿tenía algo de raro la aparición de Flora aquella misma tarde en el hotel? Y mi respuesta no puede ser otra que «No». Nada en absoluto. Yo regresaba de un pequeño paseo por el barrio, me había detenido en el vestíbulo e intentaba, sin éxito, localizar las huellas de la histórica explosión —la bomba estallada en 1941— en las paredes de mármol. De pronto me pareció escuchar mi nombre y me volví. Enseguida distinguí a Julio sentado en un sofá, al fondo de la sala, saludándome con la mano. Me olvidé de la bomba y me acerqué. —Flora —dijo poniéndose en pie. Y entonces reparé en una larga melena negra apoyada en el respaldo de un sillón. —Mi mujer —añadió haciéndome sitio en el sofá. Un encuentro como tantos otros, la inevitable complicidad de los viajeros en un país extraño, la consabida conversación sobre la niebla, el mercado de especias o el Gran Bazar. Pero Flora —aunque luego rectificara, se recompusiera y empezara a hablar de la niebla, del mercado de especias y del Gran Bazar— me había dirigido una mirada que poco tenía que ver con la amable disponibilidad de los viajeros en un país extraño. A Flora le había sorprendido mi presencia. Como si no contara con que Julio tuviera mujer o estuviera con una mujer. Podría parecer una presunción apresurada o estúpida. Sí, me dije, posiblemente lo era. —Me voy —anunció al poco recogiendo el cabello con un pasador y dirigiéndose únicamente a Julio—. Y si quieres cenar bien, recuerda: el Yacup. Está aquí mismo, en la esquina. El ambiente es muy simpático. Eso fue todo. Julio y yo la miramos mientras abandonaba el vestíbulo y desaparecía entre los cristales de una puerta giratoria. Pero no debíamos de ser los únicos. Alguien, probablemente desde una mesa cercana, murmuró: «Mmmmm...». No me molesté en averiguar quién era. Me había recostado en el respaldo del sofá y ahora veía con toda claridad el mármol resquebrajado, unas grietas, unas brechas. «¡Las huellas de la bomba!», exclamé. Estaban allí. Justo encima de nuestras cabezas. Sobre nosotros. Aquella noche cenamos en el Yacup. Se encontraba, en efecto, muy cerca del hotel, el ambiente era distendido y amable, y, además, llovía. Aclaro estos aspectos sin importancia porque sólo al día siguiente me interrogaría sobre la razón por la que entre todos los restaurantes

de ambiente simpático, y lloviendo como llovía en toda la ciudad, hubiéramos tenido que ir a parar al Yacup. Pero entonces no se me ocurrió pensar en los otros, únicamente que estábamos bien allí. En el Yacup. Julio pidió un raki, yo vino, y ambos, para empezar, un plato de pescado frito. —Mira —dije sacando un manual del bolso—, lo he comprado esta tarde. Türkçe Öğreniyoruz... Las explicaciones están en español. ¿No te parece una suerte? Julio alzó su vaso, yo mi copa, y cuando mirábamos discretamente hacia las mesas de al lado —todos bebían raki y comían pescado frito—, por segunda vez en el día apareció Flora. Su entrada en el Yacup no tenía nada de excepcional. El restaurante, como ya he dicho, estaba cerca del hotel, además llovía y, después de todo, había sido ella quien nos lo había recomendado. Pero sí tal vez —y ahora una extraña sabiduría me indicaba que no se trataba de una observación estúpida— su forma, un tanto afectada, de mirar de derecha a izquierda. —Es Flora —dijo innecesariamente Julio (y yo oculté Türkçe Öğreniyoruz en el bolso)—. Debe de estar buscando a sus amigos... Flora se sentó a la mesa, junto a nosotros. Entendí que aquella tarde, antes de que yo apareciera en el vestíbulo, debía de haber contado que era precisamente allí donde solía reunirse con sus amigos. Pero su relativa insistencia en hablar de ellos, de sus amigos, en sorprenderse de que no hubieran llegado todavía, en aventurar que era ella quizá quien aparecía demasiado tarde, o en concluir, por extraños mecanismos, que la cita era en otro lugar y que en estos momentos debían de estar buscándola desesperadamente, me pareció un tanto infantil, ingenua. Miré de reojo a Julio. ¿Qué pretendía Flora? Estaba claro que desplazar el posible plantón hacia los otros, los amigos. ¿Y por eso se tomaba tantas molestias? A no ser que ellos, los amigos, no hubieran existido nunca. Parecía evidente. Si a alguien buscaba Flora en aquella fría noche de diciembre era a nosotros. «Debe de sentirse muy sola», pensé. Y me comí un pescadito frito. Del Yacup nos fuimos a un bar cercano, donde Julio y Flora siguieron con raki y yo pedí whisky. En otros tiempos no lo hubiera hecho. Antes, tal vez hasta tres o cuatro años atrás, solía beber lo que me ofrecían los países en los que me encontraba. Pero eso era antes. No me apetecía tomar raki y entre las botellas mohosas del aparador había distinguido una marca de whisky. De modo que pedí whisky. El problema estuvo únicamente en el hielo. No tenían. Pero podían ir a buscármelo a... Julio me miró como si hubiera cometido un pecado imperdonable. Me conformé con agua. —Estáis casados, claro —dijo Flora. Y, por un momento, volvió a su extraño cabeceo. De derecha a izquierda. De izquierda a derecha. Sí, estábamos casados. No hacía falta ser un lince para comprender que ciertos cruces de mirada, ciertas situaciones completamente irrelevantes en sí mismas pueden dejar de serlo, en cualquier momento, con el solo recuerdo de parecidas situaciones que quizás, en su día, no resultaron tan irrelevantes. Me

limité a sonreír, echar un poco de agua tibia en el vaso de whisky e intentar convencerme de que Flora no había sido indiscreta con su comentario. «Está sola», me repetí, «y busca complicidad.» Sin embargo fue esto último —su necesidad de complicidad— lo que de pronto me hizo ponerme en guardia. ¿Por qué a las parejas que llevan un cierto tiempo juntas no se las deja en paz? Me imaginé precisando: «Sí, desde hace quince años». Y a ella, redondeando los ojos con exageración: «¡Qué barbaridad!». Pero, al tiempo, diciéndose para sus adentros: «Estupendo. Deben de aburrirse como ostras. Ya tengo compañía en Estambul». Por eso, pedí cerillas al camarero, encendí un cigarrillo y empecé —un tanto precipitadamente quizás— a hablar de Agatha en Estambul. Todos sabíamos de la famosa «desaparición» de Agatha Christie, pero, por si acaso, se lo iba a recordar someramente. Fue en el año 1926. Diez días en los que el mundo la dio por muerta y en los que posiblemente la autora perdiera la razón o sufriera —y esto parece lo más probable— un agudo ataque de amnesia. Aunque, según algunas versiones, todo se redujo a una astuta estratagema para llamar la atención —de su marido fundamentalmente— y evitar lo que en aquellos momentos se le presentaba como una catástrofe. La separación. El abandono. Pero si eso fue realmente así, de nada le sirvió (al poco tiempo el marido conseguía el divorcio y se casaba con una amiga común). Lo que yo ignoraba hasta llegar al hotel —y seguramente ellos tampoco estaban enterados— era la pretensión de que la clave del misterio se hallaba precisamente allí, en el cuarto piso del Pera Palas, en la habitación que ahora llevaba su nombre: AGATHA CHRISTIE. Y, bien mirado, no tendría nada de raro que la autora, en sus frecuentes visitas a Estambul, entre 1926 y 1931, escribiera un diario, emborronara unos papeles, explicara, en fin, qué es lo que realmente había ocurrido en aquellos días secretos. Lo que ya resultaba más difícil de creer era... — Por favor —atajó Julio apurando su raki—. No nos vas a contar ahora lo que está enmarcado en todas las paredes del hotel. La historia de la médium, el espíritu de la escritora señalando una habitación concreta, el hallazgo de una llave... —Una bonita historia —concedió Flora—, y dice mucho en favor de quien se la inventó. Es la forma de que un hotel siga vivo... Aunque sea gracias a los muertos. —No me entendéis —protesté. Pero posiblemente era yo quien empezaba a no entenderme. Iba a decir algo. Sí, pero ¿qué? Entonces hice lo que ningún desmemoriado debería hacer: seguir hablando como si tal cosa a la espera de recuperar el hilo. Lo primero que quise dejar bien sentado —o que, en aquellos momentos, decidí, iba a dejar bien sentado— era que yo no pertenecía a la deleznable estirpe de adoradores de famosos. Es más, a lo largo de mi vida había tenido la oportunidad de conocer a algunos, y siempre había declinado amablemente la invitación. No me refería a simples famosos, gente que aparece en los periódicos por

cualquier razón, ni tampoco a personajes que se hubieran distinguido en las artes, las letras, o lo que fuera, sino precisamente a aquellos personajes de los que, por encima de todas las cosas, admiraba sinceramente ese «lo que fuera» en el que se habían distinguido. En esos casos —y las ocasiones ascenderían más o menos a media docena—, ¿qué les podría decir yo, de natural tímida, que no supieran ya, que no se les hubiese dicho antes? Prefería los encuentros casuales, espontáneos. (Me detuve y pedí otro whisky. Ya no tenía la menor idea de por qué lado iba el hilo primitivo que deseaba recuperar.) Como tampoco había sido jamás una recolectora de anécdotas, ni devota o fanática de peregrinajes «en recuerdo de...», o «a la manera de...», y odiaba —también y sobre todo— a la gente que, con conocimiento personal o sin él, se refería a sus ídolos por el diminutivo, el nombre de pila, el apelativo cariñoso con que sólo sus allegados les trataban en familia. Y, aunque esto podía parecer (y aquí encontré un inesperado cabo con que recomponer en lo posible mi parlamento) una contradicción, no lo era en absoluto. A Agatha Christie yo la llamaba Agatha. Porque sí. Porque me sentía con todo el derecho; el derecho que otorga el cariño. Un privilegio que, por otra parte, no era de mi exclusividad. Y entonces rememoré el colegio. Sus novelas, forradas de papel azul, corriendo, hasta destrozarse, de pupitre en pupitre; el parapeto de cuadernos y diccionarios tras el que ocultábamos nuestra pasión lectora; algunos títulos —La venganza de Nofret, La casa torcida, Asesinato en el «Orient Express»—, e iba ya a recitar, emocionada, la lista completa de compañeras de clase, cuando, como en una iluminación tardía, caí en la cuenta de que no había ningún hilo por recuperar —ahora recordaba que había empezado a hablar de Agatha para evitar hablar de otras cosas—, desde hacía rato Flora y Julio no me escuchaban, y nada ocurriría —de hecho nada ocurrió— si alzaba la voz, la bajaba, o, bruscamente, me quedaba muda. Siguieron con raki. Se estableció una comunicación de la que yo, sola ante mi whisky tibio, quedaba automáticamente excluida. Los alcoholes tienen sus normas, sus alianzas, su ritmo. «Ante la imposibilidad de remontar la noche», me susurraron los restos de sabiduría, «lo mejor es desaparecer.» Me levanté, dije amablemente que me sentía muy cansada, pero, pese a mis protestas, Julio y Flora también se pusieron en pie. Fue un completo absurdo. De nada me sirvió insistir en que el hotel estaba a la vuelta de la esquina o que el camino de regreso, aun de noche y lloviendo, no resultaría ni más largo ni más oscuro que durante el día. Además, si se trataba de acompañar a alguien en el corto trecho de calle no era, desde luego, a mí. Yo avanzaba con cautela, intentando sortear los charcos, el barro, las montañas de carbón que aparecían junto a algunos portales y de las que se desprendía ahora un líquido negruzco. Pero ellos lo hacían tras de mí, a ritmo-raki, hablando sin parar, obligándome a aguardarles e indicarles los socavones. «Mañana no se

tendrán en pie», pensé. Pero fue precisamente en aquel momento cuando di un paso en falso, tropecé, me llevé mecánicamente la mano al tobillo y, apoyada en la puerta del hotel, recordé de pronto una de las razones por las que me había puesto a hablar de Agatha. Existía un hilo, claro, un hilo ocasional, una anécdota concreta, pero, sobre todo, el intento de evitar que se hablara de otra cosa. —Oye —escuché casi enseguida a mis espaldas—, ¿cuántos años dices que lleváis casados? Y después, mientras entrábamos en el vestíbulo, empapados y envueltos en barro: —¡Qué barbaridad! A las nueve de la mañana sonó el despertador. Julio se incorporó de un salto, y yo, con los ojos aún cerrados, me pregunté quién era, dónde estaba, de dónde venía y, sobre todo, adónde se suponía que debía de acudir tras aquel toque de diana que me hacía aterrizar bruscamente en el mundo. La última pregunta encontró inmediatamente una respuesta. No iba a ir a ningún sitio. El tobillo se me había hinchado espectacularmente, tanto que, observándome ante la luna del armario, no podía dar crédito a lo que estaba contemplando. El pie izquierdo mostraba el aspecto de siempre: delgado, incluso huesudo, tal vez más anguloso que de ordinario. El otro, en cambio, tenía toda la apariencia de una broma. No se podía afirmar que fuera deforme o monstruoso. Aislado, en sí mismo, aquel pie podía resultar perfectamente normal. Era un pie regordete que presagiaba una pierna rechoncha, incluso obesa, seguramente gigantesca. Recordé lo que, según se dice, ocurre con los heridos a los que les ha sido amputado un miembro. Lo siguen notando, les sigue doliendo, de alguna manera el órgano sigue allí. A mí me sucedía justamente lo contrario. No podía reconocer aquel apéndice como propio. Intenté sin resultado introducirlo dentro de un calcetín. En aquel momento Julio salió del baño. Duchado, vestido, afeitado. Fresco como una rosa. —Mira —dije. El médico del hotel apareció a los cinco minutos. Me untó de crema, hurgó en su maletín hasta dar con un frasco de pastillas rojas, sugirió, en perfecto inglés, que me moviera lo menos posible durante un par de días, y precisó que debía tomar los calmantes cada cuatro horas. Después, inesperadamente, me oprimió el tobillo y yo solté un alarido de dolor. «Cada tres», corrigió. Cuando Julio le acompañó hasta la puerta yo seguía mirando mi pie con incredulidad. ¿Cómo me había podido ocurrir aquel percance? Maldije para mis adentros los excesos de la noche anterior, la idea misma de cenar en el Yacup, la absurda apuesta por alcoholes conocidos, aunque de importación dudosa, en detrimento del inocente, vernáculo e inofensivo raki. Pero sólo acerté a decir: «Anda, déjame uno de tus calcetines». Y me tomé una pastilla roja. La mañana era tan oscura como un atardecer. Me instalé en el bar, junto a la ventana, rodeada de lápices, cuadernos, libros. Ahora me alegraba de encontrarme allí, con los ojos pegados al cristal, observando a la gente encorvada, aterida

de frío, cruzando la calle a toda prisa. O volcada sobre un libro. Intentando leer a la tenue luz de la lamparilla de la mesa. Estaba sola, con excepción del camarero que dormitaba al fondo, tras una barra sin clientes, o el pez que a ratos parecía mirarme desde el interior de un acuario iluminado en el centro mismo de la sala. Era un pez grande, negro, decididamente feo. Lo observé mejor. Era también un pez raro, muy raro. Se hallaba suspendido en la mitad justa del acuario, boqueando. De cuando en cuando, sin embargo, iniciaba un movimiento ascendente, ocultaba el morro, mostraba la panza y entonces se producía un efecto curioso. No sé si todo se debía a la distancia a la que me hallaba —o tal vez eran las branquias, las aletas, las contracciones de sus músculos para bombear el agua—, pero a ratos se diría que el pez dejaba de ser pez —enorme y feo— para convertirse en un rostro grácil, infantil incluso. Un rostro de dibujos animados. Tuve que esperar a la tercera transformación para reconocerlo. «Campanilla.» Sí, aquel terrible pez, de pronto, se convertía en Campanilla. Nunca había visto nada igual y, por un momento, me pregunté si el camarero del fondo, que ahora bostezaba sin disimulo, habría sufrido alguna vez, en una mañana oscura como aquélla, una ilusión parecida. Después ya no me pregunté nada. Ahora era yo la que me había quedado atontada, observándolo, esperando a que se decidiera otra vez a ocultar el morro, a mostrar la panza, a convertirse de nuevo en lo que yo sabía que era capaz de convertirse. El sonido de una campanilla, una campanilla de verdad, me sacó del ensueño. El botones llevaba una pizarra. Leí el número de mi habitación: me llamaban por teléfono. —¿Cómo estás? Era Julio. Me hallaba aún algo embotada y tardé un poco en responder. —Acabo de encontrarme con Flora, en la calle —prosiguió —, y hemos descubierto un restaurante estupendo. Está en Kumkapi, frente al mar. ¿Por qué no pides un taxi y te vienes para aquí? Miré el calcetín azul, su calcetín azul, lleno de claros, con los puntos tensados al máximo. ¿Era posible que no se hubiera dado cuenta de la magnitud del percance? Dije que prefería descansar. —Como quieras. Volveré al hotel dentro de un par de horas. Regresé a la mesa junto a la ventana. Los transeúntes seguían cruzando la calle encorvados y la mañana se había hecho aún más despacible, más oscura. «Kumkapi», me dije, «Kumkapi.» ¿Se podría distinguir el mar desde aquel restaurante en Kumkapi frente al mar? Miré de nuevo hacia el habitante del acuario —ahora horizontal, inmóvil, en su calidad de pez enorme y feo— y entonces, no sé por qué, pensé en «desproporción», en la tarde anterior, en el vestíbulo, en Flora... Sí, estaba pensando en Flora, o mejor, de pronto me parecía comprender la desproporción de su mirada. No era una mirada hacia mí, sino hacia adentro, y en resumidas cuentas, aunque apuntara a lo mismo —la evidencia de que Julio estaba con su mujer o con una mujer, daba igual, y que esa evidencia la contrariaba—, ahora, si me esforzaba por

reconstruir nuestro primer encuentro en el vestíbulo, me parecía apreciar una chispa, cierto fulgor en sus pupilas, un brillo. Quizá tan sólo las secuelas de un brillo. Un destello que se apagaba bruscamente en cuanto me estrechaba la mano, pero que me conducía de inmediato a lo que pudo haber sido antes, momentos atrás, cuando Flora todavía no me había sido presentada como Flora y no era más que una melena oscura sentada en un sillón enfrente de Julio. Sí, yo era una sorpresa. Pero una sorpresa en relación con todo lo que ella debía de haber fabulado en silencio. Y ahora me atrevía a adivinar la primera mirada de aquella mujer, para mí aún anónima, conversando con un hombre con el que parecía encontrarse a gusto. Una mirada luminosa, segura, seductora. La mirada de una mujer con proyectos, con planes, con una feliz idea en mente que mi súbita aparición, mi mera existencia, dejaba sin efecto. Por lo menos sin efecto inmediato... Porque ¿no estaban almorzando tranquilamente en Kumkapi, en un restaurante maravilloso, a orillas del Marmara? Y yo aquí, mientras tanto, contemplando embobada cómo un pez monstruoso se convertía en Campanilla. Me tomé otra pastilla. El médico había acertado con el tratamiento. Si no miraba hacia el suelo, a ese bulto amorfo envuelto en un calcetín azul, podía llegar a olvidarme de la razón por la que estaba pasando la jornada inmovilizada en el bar. Pedí un club sándwich, saqué Tüirkçe Ogreniyoruz del bolso y lo abrí por la primera página. Ben, Sen, 0, Biz, Siz, Onlar... Pero Julio y Flora se tomaron su tiempo. Porque cuando aparecieron en el bar era ya de noche, había llegado a la lección seis, sabía contar hasta cien, podía ir de compras y conjugaba, prácticamente sin error, unos cuantos verbos. —Podríamos cenar aquí, si te parece —dije. Lo hice en voz baja, señalándole a Julio el calcetín azul. Nunca me ha gustado sentirme enferma o, peor aún, hacer valer mi condición de enferma. Pero estaba claro que no me encontraba con ánimos de caminar por el barro. —¡Qué horror! —soltó Flora. Y yo, sorprendida, me volví hacia ella—. Sólo pensar en comida... Escuché impertérrita la relación exhaustiva de los manjares degustados en el restaurante de Kumkapi. Los copiosos postres que el propietario se había empeñado en ofrecerles y que ellos, por cortesía, no tuvieron más remedio que aceptar. Las generosas copitas que siguieron luego en el interior de la vivienda. Su regreso a pie —se encontraban tan pesados que necesitaban caminar, airearse—, la visita a las cisternas que, como por arte de magia, se cruzaron en su camino. Aquí, Julio, entusiasmado, tomó el relevo del discurso. Aquello era un espectáculo gigantesco, inenarrable, lo más impresionante que había visto hasta entonces. Una auténtica catedral sumergida a la que me llevaría en cuanto me hubiera recuperado. No le importaba visitarla por segunda, por tercera vez... Pero Flora —que ahora volvía a tomar la palabra— había oído hablar de otras cisternas, no tan conocidas, unas cisternas de mil y una columnas que tenían la

ventaja de encontrarse en el mismo estado en el que fueron redescubiertas. Sin luces, ni música, sin todas esas estupideces. «Exactamente aquí», dijo entonces Julio. «A ver...», murmuró Flora, y los dos, sin dejar de hablar, desaparecieron tras un plano recién desplegado. Tuve de pronto una sensación parecida a la de la noche anterior. Ellos estaban en otro nivel, en otro ritmo. El ritmocisterna había relevado al ritmo-raki, pero el resultado era el mismo. Hacía rato que había encajado la evidencia de que aquella noche iba a cenar sola. Aunque, en aquel momento, ¿no era como si me encontrara sola? «Ya te lo decía yo», murmuró una voz inoportuna. Ellos, ocupados en localizar cisternas, no parecían haber reparado en nada. Pero yo no había movido los labios, el camarero seguía bostezando al fondo, tras la barra, y aquella voz me resultaba al tiempo familiar e irritante, conocida y desconocida. Me acordé de cierto «Mmmmmm», el día anterior, en el vestíbulo, cuando Flora se había perdido ya en la puerta giratoria, y Julio y yo seguíamos sentados en el sofá, bajo las grietas de la bomba. No era quizás un murmullo tan admirativo como creí entonces, ni desde luego procedía de ninguna de las mesas vecinas. El tono de aquel «Mmmmmm» y el sonsonete de lo que acababa de escuchar se parecían sospechosamente. Pero no caí en la tentación de preguntar: «¿Quién eres? ¿De dónde sales?», tal vez porque temía la respuesta. «Los cuarenta años», supe enseguida que podía decirme. «¿De qué te sirve la experiencia acumulada durante cuarenta años?»—¿Y tú? —oí en un momento en que casi había llegado a convencerme de mi invisibilidad y ya no sabía muy bien con quién estaba hablando. Era Julio. El plano aparecía ahora plegado sobre la mesa—. ¿Qué tal has pasado el día? Cerré Türkçe Ogreniyoruz y señalé hacia el acuario. —Ese pez horrendo —dije— se transforma a veces en Campanilla. «Hay cosas que deben emprenderse en soledad.» Eso fue lo que me dije al día siguiente, sentada en el bar, junto a la ventana, en una mañana casi tan oscura como un atardecer. La lección siete se estaba revelando sorprendentemente ardua, espinosa. No sólo me resultaba infranqueable, sino que, de pronto, ponía en tela de juicio todo lo que creía haber aprendido hasta entonces. No me importó. A menudo, con los idiomas, solía pasar lo mismo. Era como si te abrieran una puerta de par en par y luego, sin mediar palabra, te la cerraran en las narices. «Una buena señal», me dije también para darme ánimos. «Ahí está la prueba de que voy avanzando.» Pero hacía ya un buen rato que estaba pensando en otras puertas. En la giratoria por la que había desaparecido Julio de buena mañana y, sobre todo, en la que me aguardaba en el último piso del Pera Palas. Sí, hay cosas que sólo deben emprenderse en soledad. El ascensor me dejó en mi rellano, pero no me metí en la habitación, sino que aguardé unos segundos y subí a pie hasta el cuarto piso. En la habitación 411 había vivido Agatha. Era una zona abuhardillada, de dormitorios angostos.

Algunas habitaciones aparecían abiertas. Sonreí a los chicos de la limpieza y miré con disimulo hacia el interior. La 411 estaba cerrada. Escudada en el rumor de las aspiradoras me agaché y miré por el ojo de la cerradura. El dormitorio estaba a oscuras y no vi absolutamente nada, pero todo llevaba a pensar que era muy parecido a los otros. Un cuarto modesto, con una cama grande bajo el techo inclinado y un escritorio. La historia de que allí, entre aquellas cuatro paredes, se encontraba el secreto de la pretendida desaparición de la escritora no me importaba demasiado. Agatha, en su autobiografía, apenas se refería a esa etapa de su vida en la que creyó perder la razón, ni tampoco, toda una dama, se cebaba en las jugarretas de su primer marido. Ahora me venía a la memoria una frase sabia: «De todas las personas que te pueden fastidiar, el cónyuge es el que está mejor situado para hacerlo». (¿O no era «fastidiar», sino algo más fuerte?, ¿o tampoco se trataba de «el cónyuge»?) En todo caso era una frase sabia, fría, desprovista de resentimiento, tal vez porque tan sólo la pronunciaría de mayor, cuando el estado de confusión en que la había sumido el abandono del coronel Christie quedaba en su lugar, en el espacio, en el tiempo, porque ya Agatha había vivido —estaba viviendo aún— su gran amor con Mallowan, el arqueólogo al que casi doblaba en edad, su segundo marido. Sí, Agatha, desde hacía años, era Agatha Christie Mallowan, una anciana ocurrente, feliz. Y ahora yo la imaginaba, a ella que tanto amaba la vida, condenando a muerte a algunos de sus personajes, inclinada sobre el escritorio con una pluma de ave en la mano, tomándose de vez en cuando un respiro, cavilando entre las mil y una formas de ocultar un cadáver, borrar huellas, crear puertas falsas para despistar a sus lectores. Y de pronto sonreír: «Eso era. Ajá». Y volver a inclinarse sobre el papel, para después consultar el reloj —las cinco menos cuarto— y dudar por un instante entre enterrar, calcinar o descuartizar un cadáver, o arreglarse de una vez, recomponer el peinado y bajar a tomar el té, ignorando que en aquel salón, en que ella no era sino una de las muchas damas inglesas que cada día a las cinco tomaban el té en un servicio de plata, sólo su presencia perduraría. SALÓN AGATHA CHRISTIE. Pero aquella mujer de cabello cano, que ahora yo veía preparando pócimas, descartando venenos, confundiendo a lectores, personajes y policías, no podía ser la misma Agatha que ocupó en aquellos tiempos la 411. La escritora tendría entonces unos treinta y tantos años. Casi como yo. Le oscurecí el cabello, cambié la anacrónica pluma de ave por una estilográfica y la hice pasear por el cuarto angosto. Fuerte, erguida. «Eso era. Ajá.» Pero aquella ensoñación, la nueva Agatha, no resistió más que unos segundos. Enseguida reparé en que la mujer canosa y despeinada no se resignaba a abandonar su escritorio. Ahora escrutaba a la Agatha joven con curiosidad. No parecía muy convencida, pero sí que se estaba divirtiendo. Y, después, parpadeaba ligeramente —

¿una mota en el ojo?, ¿una fugaz escena que no deseaba recordar?— y sonreía. Pero ya no miraba al espacio vacío que había dejado la desaparecida. Fue una sensación breve, inexplicable. Agatha, a través de la puerta cerrada, me estaba sonriendo a mí. De regreso al cuarto me tumbé en la cama. Me encontraba a gusto en el hotel, en esa soledad obligada a la que me había conducido un pie deforme al que ya no guardaba ningún rencor. Coloqué el frasco de pastillas rojas sobre la mesilla de noche y consulté el reloj. Las dos y cuarto. Aún faltaba media hora para la próxima dosis. Descansaría un poco, disfrutaría de la maravillosa sensación de hacía unos instantes, dormiría quizá. Puse la alarma a las tres menos veinte y cerré los ojos. Casi enseguida un timbre me despertó sobresaltada. Incrédula miré el despertador. Era el teléfono. ¿Julio, otra vez? O mejor, ¿se trataba de que Julio otra vez se había encontrado por casualidad con Flora, en el inmenso Estambul y se disponían ahora a almorzar con toda tranquilidad en un restaurante delicioso? ¿Se trataba, en fin, de que aquella noche me iba a tocar de nuevo cenar sola? —Hola, ¿cómo estás? —dijo Flora. Tardé un buen rato en responder. Flora no había mencionado mi nombre. Tal vez porque era innecesario, tal vez porque no lo recordaba. —Como no te he visto en el bar... —prosiguió—. ¿Qué tal el pie? —Igual —dije. —De modo que sigues inmobilizada... ¡Qué mala pata! No era un chiste fácil, ni siquiera una ironía, una broma. Flora llamaba desde el bar para interesarse cortésmente por mi salud. Le di las gracias. Sin embargo aquel súbito interés por mi salud no acababa de cuadrar con la imagen que me había hecho de Flora. Cuando colgué, miré el calcetín —hoy negro— y la palabra in-mo-vi-li-za-da no pudo sonarme peor. —Agatha en tu lugar hubiese hecho algo —oí. Era la voz. Esa voz que surgía de dentro, que era yo y no era yo, que se empeñaba en avisar, sugerir y no aportar, en definitiva, ninguna solución concreta. Pero no tuve tiempo de recriminarle nada. Enseguida, como si alguien en el cuarto hubiera prendido una luz, vi un número salvador, un rótulo parpadeante, al tiempo que mis labios —esa vez sí fueron mis labios— pronunciaban una cifra: «cuarenta y cuatro». Me puse a reír. «Eso era. Ajá.» Porque de pronto recordaba algo, algo sin interés, algo que en cualquier otro momento me hubiera traído sin cuidado. Pero no ahora. Julio —¿cómo podía haberme olvidado?— calzaba un ¡cuarenta y cuatro! La avenida Istiqlâl me pareció más agradable que de ordinario. O quizás era yo, obligada a caminar a paso lento, quien de pronto se sentía integrada, como un vecino más, un comerciante, un ama de casa que sale de compras. Estambuleña, me dije. Y la terrible palabra, contemplada con horror en guías y manuales, no me pareció ya una equivocación, un despropósito. Porque, en cierta forma, me sentía estambuleña. O mejor, acababa de pasar, sin proponérmelo, de turista a residente, una categoría mucho más cómoda y amable. Llevaba una gabardina hasta los pies y, si no fuera

por éstos, los pies, apenas me distinguía de las demás transeúntes. En un momento un niño me tiró del extremo del cinturón. Estaba sentado en el suelo, frente a un tenderete de perfumes y mostraba una pierna deforme. Miré los precios. Eran sorprendentemente bajos, irrisorios. ¿Contrabando? ¿Imitaciones de trastienda? El niño se había quedado detenido en el mocasín de Julio. Luego alzó la vista. La bajó de nuevo hacia el otro, el mocasín izquierdo. Yo le sonreí con ternura. ¿Sabría él que lo mío era meramente transitorio? O, por el contrario, ¿me habría tomado por un igual, alguien acostumbrado, desde su nacimiento, a cargar con la desproporción, con la diferencia? Volví sobre los perfumes y me gustó un nombre: Egoïste, de Chanel. No se perdía nada con probar. A pocos pasos divisé una zapatería. Entré por la sección señoras y salí por la de caballeros. El modelo era casi el mismo. Dos botas de cuero. Un treinta y siete para el pie izquierdo, sección bayan; un cuarenta y cuatro para el otro, sección bay. Llevaba una gran bolsa con las botas sobrantes y los mocasines dispares, y me la eché al hombro. La luna de un escaparate me devolvió la imagen de un improbable Papá Noel. Paseé por Çiçek, compré un ramo de flores y me detuve ante los puestos de pescado, de frutas, verduras. Me sentía contenta, extrañamente libre. Al llegar al hotel un limpiabotas se precipitó sobre mis pies. Sí, mi calzado recién estrenado acusaba ya las huellas del barro. «Diez mil libras», escuché, y puse el pie derecho sobre la reluciente caja. —Veinte mil —dijo de pronto. Aquello no podía ser verdad. ¿Desde cuándo se doblaba un precio después de apalabrado? Ahora el hombre, observando mi sorpresa, componía un significativo gesto con las manos. Una circunferencia cada vez más grande que, estaba claro, pretendía sugerir «extensión». Indignada, retiré el pie. Me sentía una coja congénita, una residente, estambuleña de toda la vida, y aquello me parecía un atropello. —Tamam, diez mil —convino el hombre. Y añadió algo que, me pareció entender, se trataba de una condición, un pacto. Me dijo su nombre: Aziz Kemal. Y él, Aziz Kemal, me limpiaría el calzado cada día. —Tamam —dije yo. Y di por concluida mi jornada. Flora, aquella noche, cenó sola en el hotel. Al salir distinguí su perfil entre las mesas del comedor y me pareció pendiente de algo, del reloj tal vez, de nuestra aparición posiblemente. Ahora no me quedaba ya la menor duda del sentido de su amable llamada. Comprobar que me hallaba inmovilizada en la habitación y colegir que, aquella noche, no tendríamos más remedio que cenar en el hotel. No es que me alegrara, pero, menos aún, que me entristeciera. Es más, a decir de la voz, eso estaba bien «Muy, pero que muy bien». Julio, ajeno a mis pensamientos, también parecía contento. «Mañana ya te habrás recuperado. Podríamos ir a Bursa, a Nicea...» Anduvimos por Istiqlâl en dirección a la plaza Taksim. El niño de la pierna deforme seguía allí, sentado en el suelo, al frente de su tenderete de perfumes. Hacía frío y deseé que tuviera una buena

noche. El propietario de la zapatería, que ahora bajaba una pesada persiana metálica, me saludó. Muchos de los comercios estaban cerrando. Al llegar a la plaza vi al limpiabotas. Llevaba sus enseres recogidos en la caja reluciente y todo parecía indicar que se hallaba esperando un autobús, el transporte que iba a conducirlo a su casa después de una agotadora jornada de trabajo. Trazó una espiral con la mano que parecía recordar: «Mañana». Sí, claro, hasta mañana. «Aziz Kemal», dije como única explicación, con un mal disimulado gesto de orgullo. Cenamos en un restaurante pequeño, en una de las calles que desembocan en Taksim. Julio se había informado de la mejor manera de llegar hasta Bursa. Además, existía un hotel muy adecuado para mi estado. Sacó un folleto del bolsillo y me mostró unas termas de mármol. «Será como si estuvieras en un balneario. Igual.» Se moría de ganas de viajar. Yo le miré con ternura. Sí, seguramente, mañana ya estaría bien. —¿Y Flora? —preguntó de pronto—, ¿Has visto a Flora? En aquel mismo instante, el pie, como si despertara de fármacos y calmantes, empezó a protestar. Saqué un par de pastillas del bolso. —Me ha parecido verla. Al salir. —Podríamos haberla invitado —añadió. Me pregunté por qué. Por qué demonios teníamos que haberla invitado. Pero la voz sugirió: «Prudencia». Tragué las pastillas y bebí un vaso de agua. —¿Por qué? —pregunté cándidamente. Ahora era Julio quien parecía sorprendido. —Por nada en especial. Es una chica agradable, simpática. Y está sola. Me serví un poco de vino. Tenía que decir algo. Tal vez: «Quizá sí. La verdad, no se me había ocurrido». —Seguramente le gusta estar sola. Si no, viajaría acompañada, ¿no te parece? —Viajaba acompañada —dijo Julio ante mi estupor. Y la voz, como siempre, volvió a la carga: «Déjale que hable. Entérate de lo que ella le ha explicado. No estropees esta oportunidad»—. Con un amigo, un novio, en todo caso un auténtico pelma que le estaba dando el viaje. Parece que, por fin, ha logrado quitárselo de encima. ¿Y no sería al revés? Porque, o me hallaba completamente equivocada o la reacción lógica, previsible, razonable, en cuanto alguien se libera de un pelmazo, ¿no es disfrutar a fondo de la recuperada soledad? «Razón de más», podría decir. Pero la voz me había ordenado: «Prudencia». —Razón de más —dije así y todo. No había logrado imprimir a mis palabras el tono de despreocupación que me proponía. La oportuna visita del camarero con uno de los platos me impidió reparar en la expresión de Julio. Pero ahora, en ese breve intervalo en que la comida volvía a recuperar su protagonismo, se me presentaba la ocasión de dar el tema por zanjado. No estaba dispuesta a pasarme la noche hablando de los supuestos desplantes de Flora. Por eso, para no hablar de Flora, atacé directamente el tema de la lección siete. —Siempre ocurre lo mismo con los idiomas —dije—. Te abren una puerta, te invitan a pasar, te agasajan y regalan como perfectos anfitriones, para luego, en el momento más inesperado y como

obedeciendo a un caprichoso cambio de humor, cerrártela en las narices. Sí, el turco, como todas las lenguas, era un castillo del que no se conocen los planos. Y alguien, desde el castillo, me había tendido un puente levadizo, yo lo había franqueado y ahora, de pronto, me encontraba perdida en el patio de armas. Era, sin embargo, una buena señal. No me cabía la menor duda. Pero lo difícil, el verdadero reto, empezaba ahora. Tenía que hacerme con el manojito de llaves y desvelar los secretos de todas las cerraduras. Me divertí un rato imaginando sótanos, mazmorras, puertas falsas, pasadizos... Cuando me hallaba ya en una de las almenas me pareció que Julio tenía los ojos enrojecidos e intentaba disimular un bostezo. —¡Ah! —dije de pronto pasando de la almena del turco a los altillos del Palas—, he visto la habitación de Agatha. Aunque en realidad (aclaré enseguida) no la había visto. Pero sí había podido observar otras, en la misma planta, y me habían parecido bastante modestas. Tanto, que empezaba a pensar —es más, estaba casi segura— que en el cuarto piso no habían vivido ni Agatha ni ninguno de los nombres famosos que se leían en las puertas. Aquella zona, en otros tiempos, debía de haber estado reservada al servicio. Y ahora, sólo ahora, la recuperaban para el público y repartían los nombres al azar. Flora en esto tenía razón. Una forma de mantener el hotel vivo gracias a los muertos. Julio dijo: «Ah», y llamó al camarero. Yo me quedé mirando la botella vacía de Villa Doluca. ¿Cómo podía haberme permitido rebajar mi encuentro, la extraña sensación de aquella misma tarde frente a la puerta 411? ¿Quién me mandaba hablar de mi incursión en el cuarto piso, y más en aquellos términos? Pero, sobre todo, ¿por qué se me había ocurrido citar a Flora, aunque fuera de pasada, cuando se trataba precisamente de ignorar a Flora? Me levanté y fui al baño. Tal vez no debía haber mezclado las pastillas rojas con el vino. Me sentía un poco mareada y del grifo del agua fría sólo caía un chorro sin importancia. Abrí el bolso y me hice con el spray de Egoïste. Me rocié la nuca, el cuello, las muñecas. El olor era fuerte, penetrante. Un olor de trastienda. Ahora no había duda. Al salir, ya Julio me esperaba en pie, junto a la puerta, con mi abrigo en las manos. —Se ha puesto a llover —dijo—. He llamado a un taxi. Subimos al coche. Julio indicó la dirección y luego, al instante, empezó a agitarse desconcertado. Miró hacia la nuca del chófer, las flores de plástico que adornaban el volante, unos muñecos fosforescentes que se balanceaban en todas las direcciones. Empezó a olfatear sin disimulo, como un sabueso. Parecía estupefacto, irritado, ofendido. —Egoïste —dije yo. Y le mostré el frasco. Julio lo miró con incredulidad. —Deberías pensar en los demás —gruñó secamente. Y abrió el cristal de la ventana. Ninguno de los dos tuvo que esforzarse por convencer al otro porque ambos, desde el principio, estábamos de acuerdo. El partiría por la mañana. Un taxi hasta la estación, luego un barco hasta Yaloba, luego lo que encontrara, lo que hubiera planeado.

Y yo aprovecharía para descansar. Andaría lo indispensable. Me acostaría pronto. Y el sábado me apuntaría a la excursión del hotel. Estaba escrito en recepción. Había excursiones a todas partes y, aunque en condiciones normales me fastidiaran los viajes organizados, ahora se trataba de algo muy distinto. Disfrutaría de las comodidades del autocar para llegar directamente a Bursa. Y, una vez allí, renunciaría a la vuelta, me quedaría con él en el hotel de las termas, de los baños turcos, de los mármoles. Pasearíamos por el bazar. O seguiríamos juntos a Nicea. Era un plan a la medida. A nuestra medida. Le acompañé hasta la calle, le prometí que descansaría. Se le veía feliz, alegre. Yo también lo estaba. Las cosas —o así me pareció entonces— empezaban a recobrar su ritmo. —Coche no bueno —dijo Aziz embadurnándome de betún y cuando ya el taxi de Julio desaparecía calle abajo—. Primo de Aziz Kemal taxi bueno. No problem. Faruk (primo Aziz Kemal) aquí, hotelda, saat once, buscar Madame. —Tamam —dije ante mi sorpresa. Y aún alcancé a despedir a Julio con la mano—. De acuerdo. Porque ¿no era estupenda la solución que me ofrecía el limpiabotas? Un coche a mi disposición, la posibilidad de desplazarme por Estambul sin faltar a mi promesa de descanso. Sí, las cosas estaban recobrando su ritmo. Mejorándolo, incluso. Pagué el importe del pacto y me fui al bar. Pero quedaba Flora (Flora otra vez, ¡qué pesadita!). Y era curioso. Con Julio camino de Bursa había llegado a olvidarme completamente de su existencia. —¿Y Julio? —preguntó. Me había abordado frente al acuario del pez-Campanilla y ahora preguntaba: «¿Y Julio?», con un tono de despreocupación total, como si la cosa más normal del mundo fuera ésta. Interesarse por el marido de una mujer inmovilizada —o así creía ella— frente a la pecera de un bar. —Ha ido a Ankara —repuse amablemente. —Oh —dijo. Me tomé una pastilla. Flora a mi lado me miraba, o así me pareció, con curiosidad, tal vez con desconfianza. Me sentí infantilmente feliz. Después de todo, ¿estaba obligada a decir la verdad? ¿Debía tenerla al tanto de los movimientos de Julio? ¿Por qué no podía situarlo en el este cuando, en realidad, se estaba encaminando hacia el sur? —Vaya —murmuró. Y se encogió de hombros. Aquello sonaba a despedida. Me concentré en el habitante del acuario. Era obvio que Flora no tenía nada que hacer allí, junto a una mujer pendiente de las reacciones de un pez que hoy se revelaba tediosamente amodorrado. Golpecé suavemente el cristal. El pez no se movió un milímetro. Pero entonces... lo vi. Fue un reflejo que me devolvió el cristal, unos labios fruncidos, una expresión desmadejada, insulsa. Un abatimiento, digamos, que en sí mismo no tendría nada de sorprendente si no fuera porque distaba años luz de la indiferencia con la que acababa de encogerse de hombros y decir «Vaya» o la altivez con la que momentos antes había murmurado «Oh». La miré sin disimulo, casi con descaro. Flora, en un movimiento rápido, intentó, ¿cómo

diría yo?, recomponerse. Pero ya la había descubierto. El perfil, ¡su perfil! Flora poseía un perfil hermoso, definitivo, contundente. La elegancia de sus rasgos, la perfección de sus facciones, quedaban, sin embargo, desmentidas en cuanto alguien, como yo ahora, la sorprendía de cara, de frente. Rodeé la pecera fingiendo observar el pez Campanilla, pero ella, inmediatamente, hizo lo mismo en sentido contrario. Después se fue. No recuerdo si se despidió, si dijo «Hasta luego» o si no lo consideró necesario. Faltaban aún un par de horas para mi paseo con Faruk. El enigma de un rostro, murmuré. Y, como no tenía nada mejor que hacer, me dispuse a estudiar el perfil de Flora ¿Flora Perkins?, ¿Flora Smart?... Ya tendría tiempo de encontrarle un título. Hay personas que son bellas siempre. Otras, sólo a ratos. Algunas, en contadas ocasiones. Únicamente cuando se sienten relajadas, descansadas, felices. Aunque tampoco este último extremo debería ser tomado al pie de la letra. Ahora recordaba de pronto a ciertos amigos, ciertas amigas, en los que el cuerpo se empeñaba en contradecir al alma. Que se crecían, estéticamente hablando, en la dificultad, en los problemas. Que se abandonaban y descuidaban en la bonanza. Pero todo esto me apartaba de mi objetivo. A la voz, y a mí también, nos divertía el juego. «Dejémonos de preámbulos», escuché. «Al grano.» Porque el caso de Flora, si no único, sí por lo menos parecía peculiar. Tanto que, ahora, contemplando las oscilaciones del pez-Campanilla, empezaba a sospechar que me había precipitado en algunos juicios. Tal vez la rareza que se desprendía de Flora, aquel no-sé-qué que me había provocado una irreversible tirria, los cambios bruscos de expresión que yo, ingenuamente, había atribuido a la existencia de oscuros proyectos, no eran más que el resultado previsible de un rostro sabedor de los encantos de un perfil y empeñado (ejercitado, entrenado) en mantenerlo a cualquier precio. Sí, ésta era la habilidad de Flora. Hasta el punto de que —una simple hipótesis— si Flora cometiese un asesinato, el crimen se realizara en presencia de testigos y éstos se encontraran distribuidos en distintos lugares de la misma habitación, ¿se podría, con sus declaraciones, construir un retrato-robot fiable? No estaba claro. Porque, pongamos por caso, los testigos que la hubieran visto de perfil, clavando un puñal (sí, sabía que Agatha prefería el veneno, pero a mí ahora me convenía un puñal) en el cuerpo de su víctima, ¿no la describirían como una hermosa mujer clavando un puñal? Una mujer extraña, fascinante, bella. Pero ¿y los otros? La propia víctima, en el caso de que pudiera aún hablar, ¿sería capaz de encontrar el dato, la singularidad, el detalle con el que se lograra identificar a la asesina? «Una mujer sin rasgos precisos. Anodina.» Pero ¿era Flora una mujer anodina? No, no lo era. Y lo más seguro es que en un momento como aquél, el momento conciso e importante de cometer su crimen, momento en el que se necesita, supongo, de la máxima concentración y empeño, no dejara, llevada por la costumbre, de

alternar rápidos movimientos cara-perfil, perfil-cara, sumiendo en la más absoluta confusión a los hipotéticos testigos e incluso a la propia víctima. Porque nadie que la hubiera visto sólo unas cuantas veces se vería capaz de describirla. Es más, hasta la policía, habituada a disfraces, transformaciones, buena fisonomista como es de suponer, tardaría algo más de lo razonable en unir aquel perfil altivo con la cara desmadejada. Y aun después, cuando obtuvieran la ficha completa de la delincuente, por las calles de Estambul aparecieran carteles y bajo un gran SE BUSCA un par de fotografías de la forajida, no conseguirían otra cosa que confundir de nuevo a la ciudadanía. Porque para la identificación de Flora se necesitaba poseer un profundo conocimiento de las artes gráficas, penetrar los secretos de las representaciones dinámicas, de las simbiosis entre cara y perfil —con preponderancia de éste—, acudir al recuerdo de ciertas postales, ciertas láminas en las que el tramado, con tal de que el observador se moviera un poco, producía un efecto sorprendente. Una mujer que, de pronto, nos guiña un ojo. Un hombre que se convierte en mujer. Un león en tigre. Sí, el león, por ejemplo, deja de ser león para adquirir los rasgos del tigre. Pero hay un momento, un instante acaso, en que se vislumbra un león-tigre. Y ése era el punto. Preciso, indefinible. La fracción de segundo, total, reveladora, que si me esforzaba por concentrarme en el acuario, quizá lograría detener en el pez-Campanilla. Porque, ya desvelado el misterio de Flora, volvía con renovada curiosidad a mi pez. Pero aquella mañana —y de un momento a otro iban a dar las once— el habitante del acuario no quiso transformarse una sola vez en Campanilla. Faruk se presentó a las once en punto. Era un hombre bajo, extremadamente bajo y corpulento, con un poblado bigote. Su coche, el «taxi bueno» que me había prometido Aziz Kemal, parecía salido de un desguace, un condenado a muerte a quien en el último momento le ha llegado el indulto. Hice como que no veía la mirada de estupor que le dirigía el portero y, una vez dentro, apalabramos un precio que me pareció justo y a él también, con lo cual, supuse, debía de ser directamente abusivo. Faruk parecía hombre de pocas palabras. Me preguntó adónde debía conducirme, en inglés, y yo le respondí que a la iglesia de Salvador de Jora, en turco. En esto fundamentalmente consistieron nuestras relaciones. Me llevó al palacio de los Commenos, a la muralla de Teodosio, a la mezquita de Mustafá Pachá, a la de Solimán, a la pequeña Santa Sofía. Me ayudaba a calzarme y descalzarme. Yo apenas caminaba, tan sólo en el interior de las iglesias, mezquitas o museos, cenaba pronto y me acostaba enseguida. Al segundo día, aunque seguía por comodidad usando el juego de botas, me encontraba ya restablecida y me despedí de Faruk. Él parecía contento de nuestro trato. Siempre que le necesitara no tenía más que decírselo a Aziz Kemal. «Tamam, Faruk. Tamam...» En aquel momento se puso a nevar. —Lo siento —dijo el

encargado de excursiones—, no hay plazas para Bursa. Al principio me negué a creer lo que estaba escuchando. Me había informado en aquel mismo mostrador hacía dos días. Me habían dicho que en esta época, temporada baja, con frío, niebla, lluvia —y ahora, para colmo, nieve—, viajaba poca gente, muy poca. —Tan poca —aclaró el empleado— que hemos tenido que suprimir el autocar. Del hotel saldrá un minibús. Y está completo. Pensé en Faruk, en la posibilidad de utilizar su cacharro, pero al acto me vi a mí misma fumando un cigarrillo y a su poblado bigote pendiente del humo ante un capot abierto. Pensé en el trayecto normal. Un barco hasta Yaloba, en Yaloba un autobús. Después ya no pensé en nada. —Completo —repitió el hombre cabeceando frente a una lista—. No se ha producido ninguna cancelación. Era un gesto de desconfianza, no lo ignoraba. Pero me hice con el papel, recorrí nerviosamente la lista de pasajeros y me encontré con que la última reserva estaba a nombre de FLORA. Visité las cisternas. Las del Palacio Sumergido y las de Las Mil y Una Columnas. Volví a Topkapi, al Harem, a Santa Sofía, a la Mezquita Azul, al Gran Bazar. Había dejado de nevar y de nuevo la niebla se señoreaba de una ciudad empeñada en mostrarse con intermitencias. ¿Existía Estambul? ¿Me hallaba yo en Estambul? Pero estas preguntas no eran más que el eco de otras. El recuerdo de una deliciosa sensación de irrealidad. De aquellos días en que Julio y yo descubríamos fascinados una ciudad de siluetas y a mí me gustaba creer que nos hallábamos en la garita de un gran mago, accionando resortes misteriosos, iluminando escenarios secretos, presenciando, en fin, actos del pasado detenidos milagrosamente en el tiempo. Pero Faruk era real, tremendamente real. Y además me había tomado confianza —a ratos parecía que incluso cariño— y, como si cayera en la cuenta de que su inglés era muy precario y decidiendo con precipitación que yo entendía turco, ahora no paraba de hablar. Hablaba y hablaba. Hablaba por los codos (en turco) y yo me limitaba a asentir, a decir «Evet», «Kepi», «Tamam», mientras, acomodada en el interior de su cacharro, me adormecía ante los largos parlamentos de los que no captaba más que algunas frases sueltas y una insistente cantinela. Istanbul, Barcelona, Barcelona, Istanbul... Barcelona era buena. Y Hassan Bey, sobre todo Hassan Bey. Por un momento pensé que hablaba de fútbol (con el mejor de mis ánimos dije: «Galatasaray») y supuse que Hassan Bey debía de ser un jugador excepcional. Y entonces él se tocaba la pierna (sí, no había duda, estábamos hablando de fútbol) y volvía a repetir: «Barcelona». Y luego: «Hassan Bey». Uno de aquellos días me presentó a su madre. Vivían en Besiktas, a varios kilómetros del centro. La buena mujer me ofreció un té y me dio las gracias repetidas veces. Me hallaba algo confundida. ¿No era yo quien debía decir «Teşekkür»? ¿Por qué me agradecía tanto el que yo aceptara su té? ¿Por qué asentía gozosa cuando Faruk volvía a mencionar a Hassan

Bey? ¿Le gustaba también el fútbol a la madre de Faruk? ¿Y por qué Faruk, en presencia de su madre, se palpaba la pierna en la forma acostumbrada y después, ante mi asombro, se levantaba la manga de la camisa y me enseñaba un bíceps? —Esto te pasa por entrar tan fácilmente en los idiomas — dijo la voz. Pero ya no era la voz de los cuarenta años, sino la mía, la de siempre. O tal vez las dos voces, igualmente amodorradas y perplejas, que acababan de fundirse en una sola. —Por entrar y abandonar enseguida. Venga, haz un esfuerzo. Acude al diccionario. Intenta que Faruk vuelva a su olvidado inglés, que no es peor que tu turco. Así hice. Pero en el largo recorrido de vuelta al hotel sólo logré recomponer parte de aquel absurdo rompecabezas. Hassan Bey no era un futbolista, sino el tío de Faruk, el hermano mayor de su madre. Tenía una agencia de viajes. Organizaba excursiones, tramitaba billetes (entonces me pareció entender aquel Istambul-Barcelona, BarcelonaIstambul), cambiaba fechas, no problem. Para Hassan Bey, por lo visto, nada era problem. Pero yo me hallaba exhausta. Repetí tres veces que ya tenía billete y le rogué que me dejara en el hotel. Al llegar, en la misma puerta, me encontré con Julio. —¡Qué alegría! —dije. Y, olvidándome de Faruk, me lancé a sus brazos. No sé cómo empezó todo. Cómo, después del abrazo, de los besos, de la alegría por encontrarnos (cualquiera, al vernos, hubiera pensado en una ausencia de meses o años), de escuchar, ya en el cuarto, el relato de su pequeño viaje, las palabras, de pronto, empezaron a girar sobre sí mismas. Porque lo cierto es que nos sentíamos felices. Muy felices. Yo abría con ilusión el paquete que, sonriendo, me tendía Julio —un albornoz de Bursa— y me enteraba, también sonriendo, de la razón por la que los albornoces de Bursa tenían fama de contarse entre los mejores del mundo. Un sultán sibarita que deseaba lo más dulce y exquisito para su cuerpo. Y tal vez todo estuvo ahí. En ese pequeño detalle. En el sultán refinado envuelto en suaves toallas a la salida del baño. Porque esta placentera anécdota no parecía, a primera vista, muy propia de Julio (más bien se diría surgida de un manual, de una guía turística, o escuchada de algún usuario de curiosidades turísticas). Pero fue sólo un flash, un destello impertinente. Enseguida me probé el albornoz, comprobé admirada la suavidad del tejido y, más admirada aún, el hecho de que Julio, como rara excepción, hubiese acertado exactamente mis medidas. Y debió de ser entonces cuando reparé —y ahora era más que un destello — no tanto en lo que escuchaba como en lo que no escuchaba. Porque todo lo que durante aquellos días había intentado acallar resurgía de pronto. Y fue como si por unos instantes yo no me hallara allí, en el cuarto Sarah Bernhardt, felizmente envuelta en un albornoz de Bursa, sino en el mostrador del vestíbulo, asistiendo indefensa al cierre de la portezuela de un minibús que tenía que conducirme a Bursa. —Ha sido una lástima que no pudieras venir —decía ahora Julio. Parecía cansado. Acababa de quitarse los zapatos y

se tumbaba en la cama. Pero entonces —Dios mío, cómo se me pudo ocurrir— yo me eché a su lado y me puse a hablar. —Flora se me adelantó —dije. Mi voz había sonado despreocupada, tranquila, pero supe enseguida que acababa de delatarme y el silencio que ahora reinaba en la habitación no presagiaba más que una catástrofe. Porque muy bien (pero eso se me ocurría demasiado tarde) podía haber dicho: «¿A que no sabes lo que pasó? Cuando fui a sacar el billete me encontré con que...». O quizás: «Una cuestión de mala suerte. Por cierto, ¿has visto a...?». Pero de todos los caminos posibles había escogido el peor. —Dioses —dijo Julio entre dientes. Y se puso en pie—. Ya sabía yo que te pasaba algo. Sabía, por ejemplo, que un nubarrón tenebroso, siniestro y, sobre todo, absurdo, rondaba por mi mente. Lo había notado en Estambul, pero luego, en Bursa, cuando se encontró con Flora —porque sí, en efecto, se había encontrado con Flora, pero ¿tenía eso algo de inconfesable? —, ella fue la primera en sorprenderse. «Te hacía en Ankara», había exclamado admirada. Porque yo, es decir, su mujer —y ahora le encantaría comprender qué misteriosos mecanismos mentales me habían conducido a decir lo que dije—, le había asegurado, con toda tranquilidad, que él estaba en Ankara. Por eso, porque mi actitud le parecía extraña, sospechosa, se había abstenido de nombrar a Flora. Y ahora venía la traca final: después de situarle caprichosamente en Ankara —ve a saber por qué, no conseguía explicárselo— no se me ocurría nada mejor que atribuir una oscura intencionalidad a Flora y a su excursión a Bursa. ¿En qué quedábamos? ¿No estaba él en Ankara? Le había dado el viaje. Sabía que le iba a dar el viaje. —Me has dado el viaje —concluyó. Pero yo no tenía la culpa. ¿Cómo hablarle de esa voz que me había obligado a ponerme en guardia? ¿Cómo decirle que a veces existe un sexto sentido al que nos es imposible desoír? ¿Cómo podía yo y ahora le mostraba mi recuperado pie derecho adivinar que me iba a torcer el tobillo en el momento más inesperado? Nadie está libre de un imprevisto molesto. Y eso era lo que me había ocurrido a mí. Un accidente. —¿Accidente? —ahora Julio paseaba a grandes zancadas por la habitación—. Te empeñaste en beber whisky tras whisky, nos soltaste un rollo descomunal sobre Patricia Highsmith... —Christie —protesté. Pero Julio, me di cuenta enseguida, lo había dicho a propósito. —El resto te lo has pasado dopada con esas tremendas pastillas rojas y con cara de imbécil. Moviéndote por la ciudad seguida de una corte de los milagros, empeñada en chapurrar un idioma que desconoces, en usar un perfume pestilente. Y encima, lo que faltaba, un ataque de celos. Julio tenía razón. Probablemente tenía razón. Por un momento me avergoncé de mi conducta, de mis dudas, de mis pensamientos. Pero una palabra lleva a otra, y la otra te devuelve a la primera. Y él había dicho: «Nos soltaste un rollo». Y aunque ahora encendiera un cigarrillo y me asegurara —recalcando que no tenía obligación

alguna, que lo hacía únicamente para dejar las cosas claras— que nada había ocurrido entre ellos dos, nada de lo que pudiera aventurar mi imaginación enferma, su intervención, lejos de tranquilizarme, me ofendió. Ellos eran dos. Y yo, la enferma, les había dado la noche. —No ha ocurrido —dije—, pero ocurrirá. Julio parecía fuera de sí. —¡Un oráculo! ¡Mi mujer es un oráculo! ¿Cómo se puede vivir con un oráculo? Tenía razón, toda la razón. Pero, al cabo de un rato, dejó de tenerla. Porque si las palabras llevan a otras palabras, unos gritos a otros gritos y unas inculpaciones a otras, ahora ya no podía asegurar en qué tiempo nos hallábamos. Si estábamos realmente allí, en la habitación Sarah Bernhardt, en un hotel conocido como Pera Palas, en una ciudad que respondía al nombre de Estambul, o si acabábamos de franquear el umbral del propio infierno. ¿Existía Estambul? ¿O no era nada más ni nada menos que un espacio sin límites que todos, en algún momento, llevábamos en la espalda, pegado como una mochila? ¿Era Estambul un castigo o un premio? ¿O se trataba únicamente de un eco? Un eco distinto para cada uno de nosotros que no hacía más que enfrentarnos a nuestras vidas. No llegué a ninguna conclusión. En aquel espacio impreciso desfilaron antiguas historias, viejas reyertas, episodios olvidados. Julio me insultó, yo provoqué que me insultara. Y, al final, terriblemente dolida, ofendida y deshecha, no podría haber asegurado con fiabilidad por qué me hallaba tan ofendida, tan dolida, tan deshecha. Flora, Bursa y la voz de mis cuarenta años quedaban ahora demasiado lejos. En un momento oí que Julio se maldecía a media voz por haberme hecho caso en aquella ocasión, por haber aceptado un billete de ida y vuelta, un pasaje incanjeable, intransferible. «¡Un billete cerrado!», decía. Y, aunque no alcancé a escuchar nada más, supe inmediatamente lo que estaba pensando. Un billete cerrado que le obligaba al suplicio de permanecer conmigo durante cuatro largos días. —Hassan Bey —dije. Pero no me molesté en explicar que Hassan Bey era el tío de Faruk, que Faruk era el primo de Aziz Kemal, y Aziz Kemal el limpiabotas con el que había sellado un pacto. Me quité el albornoz de Bursa, el invento del exquisito sultán tan cuidadoso de su piel, tan amante de los placeres. Y me puse la gabardina de Barcelona. Pero ahora estaba allí. La fiesta había concluido y yo estaba allí, derrumbada en el asiento de un Boeing 747, abrochándome el cinturón, asistiendo embelesada —como si aquello fuera lo más importante, lo único— a las evoluciones de la azafata que, como en un ballet, mostraba delicadamente las salidas de emergencia, una a la derecha, otra a la izquierda, simulaba inflar un chaleco salvavidas, primero a la izquierda, luego a la derecha, desaparecía con una sonrisa tras la máscara de oxígeno, señalaba con unas uñas larguísimas los armaritos superiores de los que, en su caso, surgirían máscaras semejantes para todos y cada uno de nosotros. Me hubiera gustado que su representación no terminara nunca. Que aquellas manos cuidadas,

rematadas por uñas larguísimas, no dejaran de formar figuras en el aire. Primero a la derecha, luego a la izquierda. Pero ya la azafata, etérea, volátil, imposible, se empeñaba en devolverme bruscamente a la realidad. Porque en un santiamén se despojaba del chaleco y de la sonrisa, adquiriría una mirada hosca, un porte militar, y yo, indefensa, me refugiaba en la ventanilla, en unas brumas que me recordaban a mí misma, al sueño embarullado del que dentro de muy poco me vería obligada a despertar. Estambul a mis pies. Y yo volando a una altura de nueve mil metros. ¿Cómo podía haber sido tan imbécil para estropearlo todo? Porque ahora, una vez alcanzado mi objetivo, una vez sentada en el avión que me devolvía a Barcelona, ya no quedaba en mí el menor rastro de la sorprendente energía de la que había hecho gala durante todo el día anterior. Y en nada me parecía a aquella mujer admirable, dinámica. Haciendo maletas, moviendo resortes, buscando a Aziz Kemal, encontrándose de nuevo con Faruk, visitando a Hassan Bey. No problem. Nada, para Hassan Bey, era problem. Pero yo, ¿quién era yo? Una pasajera abatida que se sentía estúpida y culpable, que asumía enteramente la responsabilidad de un fracaso, que de repente veía a Julio como una víctima inocente de su imaginación, de su estulticia. Como si sus palabras, la escena insoportable en la Sarah Bernhardt —todas las escenas insoportables que habían cobrado vida en la Sarah Bernhardt—, quedaran muy lejos, yo rememoraba a un Julio indefenso, querido, un Julio que —¿y fui yo quien lo pensó?— tal vez no existía más que en mi imaginación, en un amor que ahora le otorgaba sin límites, en la terrible y fatal seguridad de que lo había perdido. Pero ¿era Julio así? Además, ¿lo había perdido? Y sobre todo, ¿dónde estaba la voz, esa grave e impertinente voz que asomaba de pronto, desaparecía en cuanto le daba la gana y volvía a hacer acto de presencia en el momento más inoportuno? Para fastidiar. Única y exclusivamente para fastidiar. Porque si esa voz prepotente, esa supuesta sabiduría de los cuarenta años, sólo servía para obligarme a actuar como una imbécil, mejor que no hubiera despertado nunca. Evoqué sus intervenciones una a una, el empeño diabólico de mantenerme en guardia, de convertir en definitivo lo que, según todas las apariencias, se presagiaba sólo como posible. Y ahora, ¿por qué no intervenía ahora, cuando me encontraba sola y abatida en el vuelo que me devolvía a Barcelona? La imaginé agazapada, en el asiento trasero, en la cabina, quizá junto a mí, en el lugar libre que quedaba entre mi butaca-ventanilla y la butaca-pasillo ocupada por un pasajero de mediana edad que, a ratos — ¡también él!—, me dirigía miradas impertinentes, sorprendidas. ¿Notaría en mi expresión la batalla que libraba en aquellos momentos con la voz? ¿La apuesta por la ignorancia aun a sabiendas de que tampoco me quedaba contenta con la ignorancia? Pero la ignorancia, me decía, posee enormes virtudes. La de llevarte a actuar como si nada ocurriera. El ignorante es, a

su manera, invencible. Nada puede contra un ignorante. Porque, en aquel momento, mi enemiga era la voz. Ojeé con voracidad el folleto para casos de emergencia y dudé entre un drástico abandono en paracaídas o un deslizamiento en una colchoneta hinchable. Me incliné por la última posibilidad. Sí, así la facturaba yo. Descalza, con una figura tan imprecisa como la del dibujo, moderadamente ridícula, claramente segura. «Adiós», dije (creo que lo dije en voz alta). Pero ella —y eso me sorprendió— no protestó, no dijo nada, no soltó una sentencia, una amenaza, un juicio. ¿Me había liberado realmente de la voz? Abrí mecánicamente el bolso, saqué una cajetilla de cigarrillos y me hice con un sobre que me había dado Faruk en el aeropuerto. El buen Faruk, mi compañero fiel de los últimos días, mi único interlocutor, aunque poco entendiera de todo lo que con tanta vehemencia intentaba comunicarme. Vi unas postales, unos folletos, propaganda de la agencia de su tío Hassan. En aquel momento el sobrecargo indicaba a través del altavoz que dejábamos atrás el mal tiempo y dentro de muy poco, a nuestra izquierda, aparecería la península Catódica. «Los tres tentáculos de la península Calcídica.» Mi ventanilla estaba situada a la izquierda. Vi cómo las brumas se disipaban y de pronto surgió el sol. Fue un espectáculo prodigioso que, sin embargo, no duró más que algunos segundos. Porque la visión del monte Athos o la silueta lejana del Olimpo dejaron paso rápidamente al Cuerno de Oro de aquel Estambul que ya quedaba lejos. Y ahora yo lo disfrutaba en toda su luminosidad, su esplendor. ¡El Cuerno de Oro! Y ahí estaba Julio, asistiendo fascinado a lo que durante tantos días se nos había negado. El sol, el Cuerno de Oro. Y a su lado Flora, de perfil, probablemente más feliz aún —al fin y al cabo, ¿había algo inconfesable entre ellos?—, porque de todas las nubes que se habían cernido hasta entonces sobre la ciudad, la peor de ellas —el nubarrón negro y siniestro— había tenido que adelantar inopinadamente su regreso. ¿A causa del pie? Sí, eso era lo que Julio, tan celoso de su intimidad, le habría comunicado. Tan educado, tan caballeroso. ¿Cómo hacer partícipe a Flora de algo en lo que ella, pobre, no había intervenido? Y hasta mi pie, ahora perfectamente recuperado, se revolvió inquieto dentro de una bota a su medida. Porque Flora y Julio, desde lo alto, formaban —debía reconocerlo— una buena pareja. «Ya lo ves, Agatha. Ya lo ves.» No había tenido tiempo de despedirme. Ni un rato perdido para pasearme por el cuarto piso, acariciar el picaporte de su habitación o mirar a través de la cerradura. «Oh Agatha», repetí (pero, esta vez, estoy casi segura de que las palabras trascendieron el pensamiento). ¿Por qué hice mías sus angustias, el momento en que el mundo se le vino abajo, quién sabe qué locuras cometió y de cuyo secreto el hotel aseguraba poseer la clave? ¿Cómo me atreví a sugerirle siquiera el título de una de sus ya imposibles obras? Pero no era El perfil de Flora Smart —o Flora Perkins o El enigma de

un rostro—, mi osadía, en fin, lo que ahora me preocupaba. Sino esa complicidad establecida a través de la puerta cerrada. Una comunión hermosa, no había duda. Aunque por mi parte, ¿no se trataba de un presagio? ¿De un deseo oculto de adelantar acontecimientos? Ella, Agatha, había asumido ya lo que, desde la madurez, no era más que un bache, un feliz paso en falso que le conducía paradójicamente a una felicidad impensada. Sí, yo le podía haber hablado del coronel Christie, pero la Agatha joven se había esfumado de inmediato. Y ahí quedaba ella. Agatha madura, Agatha Christie Mallowan, para quien todo lo demás era ya historia. En cambio yo, atenta a su pasado, había descuidado mi presente. Porque ¿quién era yo? Una pasajera anodina que regresaba a Barcelona con el siguiente inventario: un frasco en el que bailoteaba la última pastilla roja, unas botas inservibles del cuarenta y cuatro, un manual de turco —del que ahora, incluso, me costaba recordar el nombre— y el sobre que el buen Faruk me había entregado en el aeropuerto. Volví sobre las postales, sobre los prospectos. Y entonces vi la fotografía. Era una instantánea vieja, amarilleada por el tiempo, desenganchada de quién sabe qué pared, quién sabe qué armario. En los cuatro extremos se veía claramente la huella de una chincheta, un clavo. Pero lo que se representaba en ella fue lo que durante un buen rato me dejó suspensa. Allí estaba Faruk, no había duda de que era él, un poco más joven, con el mismo bigote, el mostacho que a lo largo de aquellos días había llegado a hacerme familiar, pero ahora no me llegaba a través del retrovisor del auto —bien peinado, cepillado, fiel a su estilo—, sino que estaba frente a mí, ligeramente retorcido por el dolor, el esfuerzo, como un telón a medio alzar por el que asomaban unos dientecillos inesperadamente minúsculos, afilados. Faruk vestía únicamente un slip deportivo y se hallaba en cuclillas, con los músculos en tensión, una pierna algo más avanzada que la otra, los brazos a la altura de la cabeza sujetando una barra rematada por dos discos. No pude menos que sonreír. Ahí estaba la explicación de su constante interés por golpearse la pantorrilla, por indicarme la fortaleza de sus piernas (que ahora, por cierto, descubría velludas), dos auténticas columnas macizas y chatas que le permitían levantar pesos por encima de su tronco. Pesos pesados, no había duda. Y enseguida veía que el curioso rictus que componían el bigote despeinado y los dientecillos que tímidamente asomaban no era sólo cuestión de esfuerzo, sino de triunfo. Porque aquella era una fotografía triunfal. Faruk era o había sido un grande en la halterofilia. «Ajá. Conque era eso.» Y durante sus parlamentos interminables (a los que me adhería con un «sí», un «claro», un «de acuerdo»), durante la breve exhibición de uno de sus bíceps o el constante empeño por golpearse las pantorrillas, aquel buen hombre no pretendía otra cosa que informarme de pasadas glorias, tal vez del proyecto de reanudar su carrera de levantador

de pesos. Y ahora volvía a los cuatro agujeritos, las cuatro huellas de una chincheta, de un clavo, y pensaba que Faruk la había desenganchado de una pared, de un armario. Pero también que se había desprendido de un tesoro y, a su manera, me estaba ofreciendo lo mejor de sí mismo. ¿O había algo más? Sí, naturalmente que había algo más. Porque en una esquina, junto al agujerito de la chincheta o del clavo, podía leer mi nombre y a continuación una frase escrita en letra de imprenta que finalizaba en Barcelonada. Y, aunque seguía ignorando qué era exactamente lo que había corroborado con mis corteses muestras de interés, no necesitaba acudir al embrollo de la lección siete para comprender el mensaje. «Hasta pronto, muy pronto, en Barcelona.» Y ahora sí me quedé confundida, deshecha. «Agatha», murmuré. «Dios mío, Agatha.» Y no me importó que el pasajero de mi fila, el ocupante del asiento-pasillo, me dirigiera de nuevo una mirada nerviosa. Porque ella no me había abandonado. Seguía en su cuarto, en la habitación 411, sin moverse de su escritorio, inclinada sobre la fotografía. Y, de vez en cuando, me miraba a mí. Y ahora me parecía que sus ojos adquirían una luminosidad súbita, que sus labios se contraían y poco después rompía a reír. Y yo también reía. Porque todo aquel enredo de pronto se me antojaba absurdo, imposible. Y entonces oí: «Aventura». Pero sólo durante unos segundos puse en duda lo que acababa de escuchar. ¿Había sido Agatha quien había hablado? ¿Quién, por primera vez, tomaba la palabra e insinuaba la posibilidad de una aventura con Faruk? No, no era eso, claro que no era eso. «Aventura. La vida no es más que una aventura. Asume los hechos. Asúmete. Y empieza a vivir.» Agatha no había movido los labios. Es más, parecía sorprendida, interesada, asintiendo con un cabeceo comprensivo, sabio. ¿Se trataba entonces de la voz que, fiel a su cometido, volvía a la carga? Sí, aquella frase tenía el estilo, el sello, la impronta característica de la voz. Pero tampoco debía de ser exactamente así. La mirada del caballero, a mi derecha, me hizo comprender que había sido yo y sólo yo quien estaba hablando de asunciones y aventuras. Y enseguida entendí que no me había librado de la voz con la ingenua estratagema de evacuarla en una imaginaria colchoneta hinchable, no porque se mostrara renuente o tozuda, sino simplemente —y así debía, quería asumirlo— porque la voz formaba ya parte de mí misma. Saqué el frasco de Egoïste y me rocié con generosidad. Empecé por el cuello, seguí con el cabello, terminé con las muñecas. Los aromas poseen la virtud de actualizar el recuerdo, de atravesar fronteras, de desafiar las leyes del espacio y del tiempo. Y me reviví en el balcón del hotel, semidesnuda, contemplando una ciudad de sombras, paseando por Istiqlâl y sonriendo al chico de la pierna deforme, en el bar del hotel asistiendo a las transformaciones del pez-Campanilla, escribiendo con la mente capítulos de una novela imposible, perdida en el patio de armas de una lengua que se me había

revelado como un castillo, aceptando los tés que la madre de Faruk me ofrecía complacida... Y ahora finalmente allí, sola (hacía rato que el caballero de mi derecha se había cambiado de fila), ocupando echada los tres asientos (como en una chaise-longue, el diván de la favorita de Topkapi, una otomana), escuchando un lejano «Mmmmmm...». Un murmullo que tenía algo de homenaje. No sé si a Julio, a Flora o a mí misma. Un susurro que indicaba claramente: «¡Despierta!», y al que de momento, la verdad, no pensaba hacer el menor caso. Me encontraba bien así. Tal como estaba. Tumbada en los tres asientos, recordando, fabulando. Decidiendo, en fin, que aquellos pocos días en Estambul, yo, a pesar de todo, me lo había pasado en grande.

4.2 Traducción del cuento: *Con Agatha a Istanbul*

Ogni anno, man mano che si avvicinavano certe date, Giulio ripeteva la stessa cosa: “Le prossime feste di Natale le passerò in un luogo dove non si celebra il Natale”. Quella volta lo presi sul serio. Fu un atto non pensato, spontaneo, una decisione che ancora mi stupisce. Mi fermai davanti a un’agenzia di viaggi, guardavo gli annunci in vetrina quando, quasi senza rendermene conto, aprì la porta, entrai e chiesi due biglietti per Istanbul. L’impiegata mi suggerì di acquistare il ritorno. “C’è un’offerta molto speciale” disse. “Non include hotel. Però è molto vantaggiosa. Da dieci a quindici giorni.” Non ci pensai due volte. “Quindici.”

Era un lunedì mattina di un freddo mese di dicembre. Il giorno seguente, il pomeriggio, ancora increduli, atterrammo all'aeroporto di Yesilkoy. – Ho la sensazione che succederà qualcosa – dissi. La nebbia si occupò di riceverci dalla stessa porta dell’aereo e in aeroporto, pieno di gente, si respirava uno strano silenzio. Mi guardai intorno. Tutto presto mi parve impossibile. Non erano passate neanche ventiquattro ore da quando di fronte a una valigia vuota mi domandai: “farà tanto freddo a Istanbul?”. E, mentre sistemavo maglioni, sciarpe, pantaloni, una gonna lunga (in caso servisse), un paio di cappelli e qualche libro, fu come se, al momento, ordinassi le immagini di una città che non conoscevo. Santa Sofia, la Moschea Blu, il Gran Bazar... però adesso eravamo lì. Con i nostri pesi nel bagagliaio di un taxi Giulio scrollava le spalle e indicava al conducente: “Pera Palas”, e io incrociavo le dita senza farmi notare. “Speriamo ci sia posto. Proprio lì. Alla prima. Al Pera Palas”. Non abbiamo prenotato l’hotel, e questo dettaglio – al quale, occupata a fare la valigia, avevo a malapena dato importanza – mi portava immediatamente a tempi dimenticati. Tempi adorati, tempi molto lontani. Durante il tragitto pensai un bel po’ a quei tempi. Prenotare un hotel non rientrava nel nostro vocabolario. Addirittura, lo avevamo considerato una rinuncia, uno sproposito, una vera e propria assurdità. Optammo per un quartiere preciso e sconosciuto a discapito di altri, sempre sconosciuti e sicuramente affascinanti. Però adesso, a Istanbul, osservando la città attraverso dei vetri appannati, non provavo il minimo desiderio di rivivere quei tempi. I miei quarant’anni, paralizzati dal freddo, mi facevano notare che quei tempi erano lontani, molto lontani. In altre epoche. Al loro posto. Tornai a incrociare le dita. Ci sarà posto al Pera Palas? C’era. E presto mi dimenticai del momento di dubbio all’interno del taxi e tutto mi parve normale, prevedibile, logico. Eravamo in bassa stagione, il maltempo aveva terrorizzato i possibili turisti e, inoltre, il riscaldamento funzionava molto bene.

Arrivati nella nostra stanza al terzo piano, e dopo aver verificato che ci avevano assegnato “la stanza Sarah Bernhardt”, mi ricordai di Agatha.

- Ho letto da qualche parte che Agatha Christie soggiornò qui.

Giulio aveva aperto il balcone, e sembrava contemplare affascinato il Corno d’Oro. Mi avvicinai. Non si vedeva assolutamente nulla. “Domani”, disse, “con un po’ di fortuna, la nebbia sarà scomparsa.” Il giorno seguente – e anche quello dopo, e quello dopo ancora – la nebbia continuò a impadronirsi della città. L’effetto era curioso. Attraversammo quasi ciecamente il Ponte di Galata, distinguemmo le sagome delle moschee, chiese, palazzi, anche se solo dopo, quando entravamo al loro interno, ci rendevamo conto che si trattava effettivamente di moschee, chiese, palazzi. La città sembrava determinata a mostrarsi a pezzi. Una Istanbul fatta di interni illuminati, pieni di vita, in uno scenario di ombre. Ero affascinata. Lo dissi a Giulio nel bar del Gran Bazar. Lui, che aveva sempre detestato la nebbia, mi sorrise da dietro un giornale. “Aspetta domani. Il *Daily News* annuncia “bel tempo”. E fu lì che, dopo un nostro gesto, il cameriere si avvicinò al tavolo, e io dissi: “*İki kahve ve maden suyu, lütfen*”, l’uomo sorrise e Giulio si ammutolì per lo stupore. “Bene”, sentì dopo qualche secondo. “Questa è una delle cose che sarebbero successe? Da quando parli il turco?”. Scrollai le spalle. Semplicemente, non lo sapevo.

Il quarto giorno, contro ogni pronostico, è stato fantasmagorico come i precedenti. Non posso dire che mi disgustò, tutto il contrario. Ero affacciata al balcone guardando verso il Corno d’Oro e non riuscivo a distinguere nulla che potesse ricordarlo. Però potevo vederlo. Tante fotografie, tante cartoline, tanti film. Improvvisamente mi venne un dubbio del quale non potrei parlare ad alta voce senza sentirmi in imbarazzo. Esisteva Istanbul? La sensazione di irrealtà che mi aveva assalito in aeroporto, non appena scesa dall’aereo, non fece altro che aumentare in quei giorni. Ma adesso, ero realmente lì? O meglio: che cos’era lì? Alle mie spalle alcune incisioni riproducevano frammenti di quella città che non riusciva a mostrarsi tutta intera. Il Gran Bazar, Palazzo Topkapi, Santa Sofia.

Un testo, scritto in un inglese curioso, era stato incorniciato all’ingresso del bagno con l’elenco delle storie che hanno segnato la vita dell’hotel. Ospiti illustri (Agatha Christie, Sarah Bernhardt, Mata Hari, lo stesso Atatürk), crimini, attentati, una bomba che è esplosa nel 1941 e della quale si possono vedere ancora le tracce. Mi piacque immaginare per qualche istante che l’esplosione non fosse stata solo una storia come veniva raccontata, e che la città, che mi faceva rimanere affacciata al balcone per scrutarla, forse non esisteva, poiché era stata vittima di un bombardamento, un disastro, un terremoto, una distruzione

completa, e solo alcuni scenari, più ostinati di altri, spingendo all'estremo le leggi dell'inerzia, sfidando il tempo, erano restii a diventare parte del passato. Per questo, approfittando di un'energia senza nome, risorgevano in questo modo. Di qua, di là. Il Gran Bazar, la Moschea Blu, Santa Sofia. Solo per qualche momento. Nel frattempo, io e Giulio, ignoranti e felici, ritrovammo risorse occulte. Forse accanto a noi, o giù di lì. Quadri che si illuminavano spesso, carichi di vita, e che, appena ci allontanammo, rimpiombarono nell'oscurità. Aspettavano di potersi mostrare alla prima occasione, di continuare una vita che era stata loro strappata, di ripetere meccanicamente una serie di atti che solo in quel momento avevano un significato. Adesso, ricordando la sera precedente al Gran Bazar, gli astuti commercianti che hanno dispiegato ogni sorta di tappeto davanti ai nostri occhi, stavano realmente dispiegando i tappeti davanti a noi? Li hanno distribuiti? O nessuno faceva assolutamente nulla e quelle scene alle quali pensavamo di partecipare non erano altro che momenti quotidiani di altri tempi che incombono ostinatamente nel presente con una forza tale che nemmeno la nostra debole presenza potrebbe turbare. Mi piaceva pensare a queste cose. Io, affacciata al balcone di un hotel abitato da spiriti, che contemplavo la nebbia di una città scomparsa da tempo.

Non so quanto tempo posso essere rimasta affacciata senza sentire il freddo. L'improvvisa irruzione dell'addetto alle pulizie mi riportò immediatamente alla realtà. Ero in un Hotel, il Pera Palas, e l'addetto alle pulizie mi guardava sorpreso con un mazzo di chiavi che tintinnava nelle sue mani. Sorpreso di cosa? È una storia conosciuta. Tutti i responsabili di tutte le stanze di tutti gli hotel del mondo sembrano rimanere sorpresi che l'ospite rimanga lì. Nella stanza. Anche se, in questo caso, al suo stupore si unì il mio. Ero congelata. Una donna in camicia da notte, in pieno dicembre, affacciata a un balcone dal quale non si vedeva assolutamente nulla. "Dieci minuti". Disse. In seguito, immaginai Giulio nell'atrio che guardava l'orologio o ammirava speranzoso fuori dalla finestra. "Un po' di sole", mormorai. "Solo un po' di sole per accontentare Giulio". E solo allora, come se un eco nascosto nella stanza mi ridesse indietro le parole, mi resi conto che momenti prima non avevo detto "dieci minuti" a quel ragazzo che era uscito dalla porta sorridendo, ma *on dakika*. Ma questa volta non mi guardai come il giorno anteriore nel Gran Bazar (che in quel momento, nella mia memoria, si liberava di ogni connotazione irreale e appariva semplicemente come il Gran Bazar), né caddi nella stupidità di pensare che qualcuno o qualcosa stava respirando dentro di me, e senza che me rendessi conto, mostrai questa improvvisa saggezza. "Le lingue", mi disse, "sono come le persone. Con alcune ci vai d'accordo, con altre no." Ed è in questi dieci *dakika* che mi sono precipitata

giù, pensando nei *on* minuti di orologio di Giulio in cui mi feci la doccia, misi a posto velocemente la stanza e avvisai l'addetto alle pulizie. “*Lütfen banyayı biryorgan daha gönderiniz*”, aggiunsi. Ma quando lo feci, quando gli dissi che ci sarebbe servita una coperta in più, misi in chiaro alcune cose. Quelle parole, che maneggiavo con indubbia fluidità, le avevo già viste precedentemente. In aereo, mentre sfogliavo – distrattamente, credevo – un capitolo dedicato alle frasi comuni di una guida qualunque, e che – però adesso non avevo tempo di dedicarmi a ciò – per qualche strano motivo erano rimaste impresse nella mia mente, processate, fissate, senza rendermi conto di ciò che mi stava succedendo. E questa era l'unica cosa sorprendente. La mia disponibilità. Quando arrivai nell'atrio – frettolosa, felice, euforica – scoprii che spesso gli argomenti si basano su una saggia conoscenza della realtà, e che i possibili minuti turchi non avevano nulla a che vedere con i *dakika* spagnoli.

-Ma cosa hai fatto? Ci hai messo un'eternità.

Uscimmo in strada. Di nuovo la nebbia. La decisione che quella era Istanbul come poteva essere qualsiasi altra città del mondo. La sensazione che stavamo così bene insieme che non avevamo la necessità di pensare a quanto stessimo bene assieme. Finché non apparve Flora. E fu come se i miei quarant'anni entrassero in scena in quel momento. In una maniera confusa, dubbiosa. Poiché a tratti si direbbe che avrebbero voluto aiutarmi, avvertirmi, consigliarmi. Altre volte non era così chiaro.

Dopo parlerò di questo. Della saggezza che, stando a quanto si dice, arriva ai quarant'anni. Del fatto che a quest'età – sempre stando a quanto si dice – una persona inizia realmente a conoscere sé stessa, gli altri, a sapere come funziona il mondo, a indovinare, a intuire, a prevedere gli inganni e astuzie della vita. Ma adesso devo focalizzarmi su Flora. Con serenità, con giustizia. Perché, in poche parole, l'apparizione di Flora quella stessa sera in hotel aveva qualcosa di strano? E la mia risposta non può essere altra che “No”. Niente di niente.

Ero tornata da una piccola passeggiata nel quartiere, mi trattenni nell'atrio e cercai, senza successo, di localizzare le impronte della storica esplosione – la bomba installata nel 1941 – nella parete del marmo. Presto mi parve di ascoltare il mio nome e tornai. Di seguito riconobbi Giulio seduto su un divano, in fondo alla sala, che mi salutava con la mano. Mi dimenticai della bomba e mi avvicinai.

- Flora – disse mettendosi in piedi.

e poi notai una lunga chioma nera appoggiata sullo schienale della poltrona.

- Mia moglie – aggiunse, facendomi spazio sul divano.

Un incontro come tanti altri, l'inevitabile complicità dei viaggiatori in un paese straniero, la solita conversazione sulla nebbia, il mercato delle spezie o il Gran Bazar. Ma Flora – anche se dopo rettificò, si ricompose e iniziò a parlare della nebbia, del mercato delle spezie e del Gran Bazar – mi diede un'occhiata che non aveva nulla a che vedere con la amabile disponibilità dei viaggiatori in un paese straniero. Flora era sorpresa della mia presenza. Come se non sapesse che Giulio avesse una moglie. Poteva sembrare un'ipotesi affrettata e stupida. Sì, lo era.

- Vado - disse, raccogliendosi i capelli con uno spillo e rivolgendosi unicamente a Giulio – e se vuoi cenare bene, ricorda: il Yacup. È qui, all'angolo. L'ambiente è molto piacevole.

Fu tutto qui. Io e Giulio l'ammirammo mentre abbandonava l'atrio e sparì tra i cristalli di una porta girevole. Ma non dovevamo essere gli unici. Qualcuno, probabilmente da un tavolo vicino, mormorò: “Mmmmmm”. Non mi diede fastidio scoprire chi fosse. Mi ero appoggiata allo schienale del divano e ora potevo vedere chiaramente il marmo screpolato, le crepe, alcuni solchi. “Le impronte della bomba!”, esclamai. Erano lì. Proprio sopra le nostre teste. Sopra di noi.

Quella notte cenammo al Yacup. Si trovava, di fatti, molto vicino all'hotel, l'ambiente era piacevole, e inoltre pioveva. Sottolineo questi aspetti senza importanza poiché solo il giorno dopo mi interrogai sulla ragione per cui tra tutti i ristoranti con un ambiente piacevole, data la pioggia, in tutta la città, fossimo dovuti andare proprio al Yacup. Ma al momento non mi venne in mente di pensare ad altro, solo che stavamo bene lì. Al Yacup. Giulio ordinò un *raki*, io vino, e tutti e due, per iniziare, un piatto di pesce fritto.

- Guarda – dissi tirando fuori un manuale dalla borsa – l'ho comprato oggi pomeriggio. *Türkçe Öğreniyorsun...* Le spiegazioni sono in spagnolo. Non ti sembra un caso?

Giulio alzò il suo bicchiere, io il mio calice, e quando guardammo discretamente i tavoli a lato – tutti bevevano *raki* e mangiavano pesce fritto – per la seconda volta in quel giorno apparve Flora.

La sua entrata nel ristorante non aveva nulla di eccezionale. Il ristorante, come ho detto precedentemente, era vicino all'hotel, in più pioveva e, dopotutto, era stata lei ad avercelo raccomandato. Ma forse – e ora una strana saggezza mi diceva che non si trattava di un'osservazione stupida – il suo modo interessato di guardare a destra e sinistra.

-“È Flora”, disse inutilmente Giulio (e io nascosi il *Türkçe Öğreniyoruz* nella mia borsa) -. Starà cercando i suoi amici....

Flora si sedette al tavolo accanto a noi. Capii che quella sera, prima che mi presentassi nell'atrio, doveva avermi detto che era proprio lì che avrebbe incontrato i suoi amici. Ma la sua relativa insistenza nel parlare di loro, dei suoi amici, nel sorprendersi che non fossero ancora arrivati, nell'azzardare che forse era stata lei a presentarsi troppo tardi, o nel concludere, per strani meccanismi, che l'appuntamento era da un'altra parte e che loro la stavano cercando disperatamente in quel momento, mi è sembrata un po' infantile, ingenuo. Lanciai un'occhiata a Giulio: qual era l'intenzione di Flora? Era chiaro che voleva spostare l'eventuale interesse sugli altri, sugli amici. Ed è per questo che si stava dando tanto da fare? A meno che loro, gli amici, non fossero mai esistiti. Sembrava ovvio. Se c'era qualcuno che Flora stava cercando in quella fredda notte di dicembre, eravamo noi. "Deve essere molto sola", pensai, e mangiai un pesce fritto.

Dallo Yacup siamo andati in un bar vicino, dove Giulio e Flora hanno continuato a bere il *raki* e io ho ordinato del whisky. In altri tempi non l'avrei fatto. Prima, forse fino a tre o quattro anni fa, bevevo quello che mi offrivano i paesi in cui mi trovavo. Ma questo accadeva prima. Non avevo voglia di bere *raki* e tra le bottiglie ammuffite sulla credenza si distingueva una marca di whisky. Così ho ordinato del whisky. L'unico problema era il ghiaccio. Non ne avevano. Ma potrebbero andare a prenderlo per me da... Giulio mi guardò come se avessi commesso un peccato imperdonabile. Mi sono accontentata dell'acqua.

- “Siete sposati, naturalmente”, disse Flora. E, per un attimo, tornò al suo strano annuire. Da destra a sinistra. Da sinistra a destra.

Sì, eravamo sposati. Non c'era bisogno di essere una lince per capire che certi scambi di sguardi, certe situazioni del tutto irrilevanti di per sé, possono cessare di esserlo, da un momento all'altro, con il solo ricordo di situazioni simili che forse, ai loro tempi, non erano così irrilevanti. Sorrisi, versai un po' d'acqua tiepida nel mio bicchiere di whisky e cercai di convincermi che Flora non era stata indiscreta con il suo commento. "Si sente sola", ripetei a me stessa, "e cerca complicità". Eppure, è stato quest'ultimo aspetto - il suo bisogno di complicità - a mettermi improvvisamente in guardia. Perché le coppie che stanno insieme da un certo lasso di tempo non vengono lasciate sole? Risposi “Sì, da quindici anni”. E lei, roteando gli occhi in maniera esagerata: "Che bestialità!”

Ma, allo stesso tempo, dissi internamente: "Stupendo. Dovete annoiarsi a morte. Ho già compagnia a Istanbul". Così chiesi al cameriere dei fiammiferi, accesi una sigaretta e cominciai - forse un po' frettolosamente - a parlare di Agatha a Istanbul.

Tutti sapevamo della famosa "scomparsa" di Agatha Christie, ma, per sicurezza, volevo ricordarla brevemente. Era il 1926. Dieci giorni in cui il mondo l'ha data per morta e in cui l'autrice ha forse perso la testa o ha sofferto - e questo sembra più probabile - di un acuto attacco di amnesia. Anche se, secondo alcune versioni, il tutto si riduceva a un astuto stratagemma per attirare l'attenzione - soprattutto del marito - ed evitare quella che all'epoca le sembrava una catastrofe. Separazione. Abbandono. Ma se era davvero così, non le servì a nulla (poco dopo il marito divorziò e sposò un'amica comune). Ciò che ignoravo fino al mio arrivo in albergo - e probabilmente lo ignoravano anche loro - era l'affermazione che la chiave del mistero si trovava proprio lì, al quarto piano del Pera Palas, nella stanza che ora portava il suo nome: AGATHA CHRISTIE. E, tutto sommato, non ci sarebbe da stupirsi se l'autrice, nelle sue frequenti visite a Istanbul tra il 1926 e il 1931, avesse scritto un diario, imbrattato qualche foglio, spiegato, insomma, cosa era realmente accaduto in quei giorni segreti. Ciò che era ancora più difficile da credere era...

— "Per favore", disse Julio, bevendo il suo *raki*. "Non ci dirai ora cosa è incorniciato su tutte le pareti dell'hotel. La storia del medium, lo spirito dello scrittore che indica una stanza particolare, il ritrovamento di una chiave..."

- "Una bella storia", disse Flora, "e la dice lunga su chi l'ha inventata. È un modo per far vivere un hotel... Anche se è grazie ai morti".

- "Non mi capisci", protestai. Ma forse ero io che cominciavo a fraintendermi.

Stavo per dire qualcosa. Sì, ma cosa? Così ho fatto quello che nessuna persona debole di cuore dovrebbe fare: continuare a parlare come se fosse una cosa ovvia, aspettando che l'attenzione tornasse su di me. La prima cosa che volevo chiarire - o che, in quel momento, decisi di chiarire - era che non appartenevo alla detestabile razza degli adoratori delle celebrità. In effetti, nella mia vita avevo avuto l'opportunità di incontrarne alcune, e avevo sempre declinato educatamente l'invito. Non mi riferivo a semplici celebrità, a persone che appaiono sui giornali per qualsiasi motivo, né a personaggi che si erano distinti nelle arti, nelle lettere o altro, ma proprio a quei personaggi di cui ammiravo sinceramente "qualsiasi cosa" si fosse distinta, al di sopra di ogni cosa. In questi casi - e le occasioni sarebbero più o meno una mezza dozzina - cosa potevo dire loro, essendo naturalmente timida, che non sapessero già, che non fosse stato detto loro prima? Preferisco gli incontri

casuali e spontanei (mi sono fermato e ho ordinato un altro whisky). Non avevo più la minima idea di quale fosse la direzione del filo primitivo che volevo recuperare. Non ero mai stata una collezionista di aneddoti, né una devota o una fanatica dei pellegrinaggi "in memoria di...", o "alla maniera di...", e detestavo - anche e soprattutto - le persone che, con conoscenza personale o senza, si riferivano ai loro idoli con il diminutivo, il nome di battesimo, l'appellativo affettuoso con cui solo chi era loro vicino li chiamava. E, sebbene questo possa sembrare (e qui ho trovato una battuta inaspettata con cui ricomporre il mio discorso per quanto possibile) una contraddizione, non lo è affatto.

Ho chiamato Agatha Christie Agatha. Perché l'ho fatto. Perché sentivo di avere il diritto di farlo, il diritto che deriva dall'affetto. Un privilegio che, d'altra parte, non era un'esclusiva mia. E poi mi sono ricordato della scuola. I suoi romanzi, foderati di carta blu, che correvano, a brandelli, da una scrivania all'altra; il parapetto di quaderni e dizionari dietro cui nascondevamo la nostra passione per la lettura; alcuni titoli - *La vendetta di Nofret*, *La casa storta*, *Assassinio sull'Orient Express* -

E stavo per recitare, entusiasta, l'elenco completo dei compagni di classe, quando, grazie a un'illuminazione tardiva, mi venne in mente che non c'era alcun filo da recuperare - ora ricordavo che avevo iniziato a parlare di Agatha per evitare di parlare di altre cose. Flora e Giulio non mi ascoltavano da un po', e non sarebbe successo nulla - in effetti non succedeva nulla - se avessi alzato la voce, la avessi abbassata o, bruscamente, fossi diventata muta.

Hanno continuato a bere il raki. Si stabilì una comunicazione dalla quale io, sola, davanti al mio whisky caldo, ero automaticamente esclusa. Gli spiriti hanno le loro regole, le loro alleanze, il loro ritmo. "Di fronte all'impossibilità di superare la notte", mi sussurravano i residui di saggezza, "la cosa migliore è sparire". Mi alzai, dicendo gentilmente che mi sentivo molto stanca, ma, nonostante le mie richieste, anche Giulio e Flora si alzarono. Era una completa assurdità. Non mi servì a nulla insistere che l'albergo era dietro l'angolo o che la strada del ritorno, anche di notte e sotto la pioggia, non sarebbe stata più lunga o più buia che di giorno. Inoltre, se qualcuno doveva essere perseguitato lungo quel breve tratto di strada, non sarei stata di certo io.

Avanzavo con cautela, cercando di evitare le pozzanghere, il fango, le montagne di carbone che apparivano accanto ad alcune porte e da cui ora usciva un liquido nerastro. Ma loro erano dietro di me, a ritmo di *raki*, e parlavano senza sosta, costringendomi ad aspettarli e a indicargli le buche. "Domani non saranno nemmeno in grado di stare in

pie di", pensai. Ma fu proprio in quel momento che feci un passo falso, inciampai, mi misi meccanicamente una mano sulla caviglia e, appoggiandomi alla porta dell'albergo, ricordai improvvisamente uno dei motivi per cui avevo iniziato a parlare di Agatha. C'era un filo conduttore, certo, un filo occasionale, un aneddoto specifico, ma soprattutto il tentativo di non parlare d'altro.

-Ehi", sentii quasi subito dietro di me, "da quanti anni hai detto di essere sposata? E poi, mentre entravamo nell'atrio, fradici e coperti di fango: "Che bestialità!"

Alle nove del mattino suonò la sveglia. Giulio saltò in piedi e io, con gli occhi ancora chiusi, mi chiesi chi fosse, dove fosse, da dove venisse e, soprattutto, dove dovessi andare dopo quella sveglia che mi aveva fatto atterrare bruscamente nel mondo. L'ultima domanda ha trovato subito una risposta. Non andavo da nessuna parte. La mia caviglia si era gonfiata in modo spettacolare, tanto che, fissandomi davanti allo specchio dell'armadio, non potevo credere ai miei occhi. Il mio piede sinistro aveva l'aspetto di sempre: sottile, persino ossuto, forse più spigoloso del solito. L'altro invece aveva tutta l'aria di essere uno scherzo. Non si può dire che fosse deforme o mostruoso. Isolato, di per sé, quel piede poteva essere perfettamente normale. Era un piede paffuto che preannunciava una gamba tozza, persino obesa, probabilmente gigantesca. Mi sono ricordato di ciò che si dice accada ai feriti a cui è stato amputato un arto. Lo sentono ancora, fa ancora male, in qualche modo l'organo è ancora lì. Per me era vero il contrario. Non riuscivo a riconoscere quell'arto come mio. Ho provato senza successo a infilarlo in un calzino. In quel momento Giulio uscì dal bagno. Doccia, vestito, barba. Fresco come una rosa.

- "Guarda", dissi.

Il medico dell'hotel è apparso nel giro di cinque minuti. Mi spalmò di crema, frugò nella sua valigetta per trovare un flacone di pillole rosse e mi suggerì, in perfetto inglese, di muovermi il meno possibile per un paio di giorni, specificando che avrei dovuto assumere gli antidolorifici ogni quattro ore. Poi, inaspettatamente, mi strinse la caviglia e io emisi un urlo di dolore. "Ogni tre", si corresse. Quando Giulio lo accompagnò alla porta, mi stavo ancora fissando il piede incredula: come era potuto accadere a me un simile incidente? Maledissi gli eccessi della sera prima, l'idea stessa di cenare allo Yacup, l'assurda scommessa su liquori familiari, anche se di dubbia importanza, a scapito dell'innocente, vernacolare, innocuo *raki*. Ma riuscii solo a dire: "Dai, dammi uno dei tuoi calzini". E ho preso una pillola rossa.

La mattina era buia come il crepuscolo. Mi sono sistemata al bar, vicino alla finestra, circondata da matite, quaderni, libri. Ora ero felice di essere lì, con gli occhi incollati al vetro, a guardare le persone che, ingobbite e terrorizzate dal freddo, si affrettavano ad attraversare la strada. O quelle piegate su un libro. Cercavo di leggere alla luce fioca della lampada da tavolo. Ero sola, a parte il cameriere che sonnecchiava sullo sfondo, dietro un bancone senza clienti, o i pesci che a volte sembravano fissarmi dall'interno di un acquario illuminato al centro della sala. Era un pesce grosso, nero e decisamente brutto. Ho dato un'occhiata più da vicino. Era anche un pesce strano, molto strano. Pendeva sospeso nella metà destra dell'acquario, ansimando. Di tanto in tanto, però, iniziava un movimento verso l'alto, nascondeva il muso, mostrava il ventre e si verificava un effetto curioso. Non so se fosse dovuto alla distanza a cui mi trovavo - o forse alle branchie, alle pinne, alle contrazioni dei muscoli per pompare l'acqua - ma a volte sembrava che il pesce smettesse di essere un pesce - enorme e brutto - per diventare un volto aggraziato, persino infantile. Una faccia da cartone animato.

Ho dovuto aspettare la terza trasformazione per riconoscerlo. "Campanellino". Sì, quel terribile pesce stava improvvisamente diventando Campanellino. Non avevo mai visto nulla di simile e per un attimo mi chiesi se il cameriere sullo sfondo, che ora stava sbadigliando senza ritegno, avesse mai subito, in una mattina buia come quella, un'illusione simile. In seguito, non me lo sono più chiesta. Ora ero io che ero rimasta lì a guardarlo, aspettando che si decidesse di nuovo a nascondere il muso, a mostrare la pancia, a tornare a essere quello che sapevo che era capace di diventare. Il suono di una campana, una vera campana, mi fece uscire dalle mie fantasticherie. Il fattorino portava una lavagna. Ho letto il numero della mia stanza: mi stavano chiamando al telefono.

- Come stai?

Era Giulio. Ero ancora un po' stordita e mi ci volle un po' per rispondere.

- Ho appena incontrato Flora per strada", ha continuato, "e abbiamo scoperto un ottimo ristorante. È a Kumkapi, di fronte al mare, quindi perché non chiami un taxi e vieni qui?

Guardai il calzino blu, il suo calzino blu, pieno di schiarite, con i punti tesi al massimo. Era possibile che non si fosse reso conto della portata dell'incidente? Ho detto che preferivo riposare.

- "Come vuoi. Tornerò in albergo tra un paio d'ore".

Tornai al tavolo vicino alla finestra. I passanti continuavano a ciondolare dall'altra parte della strada e la mattina era diventata ancora più cupa, più scura. "Kumkapi", mi sono detta, "Kumkapi". Si riusciva a scorgere il mare da quel ristorante di Kumkapi che si affacciava sul mare? Ho guardato di nuovo l'abitante dell'acquario - ora orizzontale, immobile, come un enorme, brutto pesce - e poi, non so perché, ho pensato alla "sproporzione", alla sera precedente, a Flora.... Sì, stavo pensando a Flora, o meglio, mi sembrò improvvisamente di capire la sproporzione del suo sguardo.

Non era uno sguardo rivolto a me, ma verso l'interno, e insomma, anche se indicava la stessa cosa - l'evidenza che Giulio fosse con sua moglie o con una donna qualsiasi, non importava, e che questa evidenza la contraddiceva - ora, se cercavo di ricostruire il nostro primo incontro nell'atrio, mi sembrava di vedere una scintilla, un certo luccichio nelle sue pupille, un brillio. Forse solo i postumi di una scintilla. Una scintilla che svanì bruscamente non appena mi strinse la mano, ma che mi riportò immediatamente a ciò che poteva essere prima, pochi istanti prima, quando Flora non mi era ancora stata presentata come Flora e non era altro che una ragazza dai capelli scuri seduta in una poltrona di fronte a Giulio. Sì, sono stata una sorpresa. Una sorpresa però rispetto a tutto ciò che deve aver fabbricato in silenzio. E ora osavo indovinare il primo sguardo di quella donna, per me ancora anonima, che conversava con un uomo con cui sembrava a suo agio. Un look luminoso, sicuro e seducente. Lo sguardo di una donna con progetti, con piani, con un'idea felice in mente che la mia improvvisa apparizione, la mia semplice esistenza, lasciava senza effetto. Almeno senza effetto immediato... Perché non stavano forse pranzando tranquillamente a Kumkapi, in un meraviglioso ristorante sulle rive della Marmara? Ed eccomi qui, nel frattempo, a guardare un pesce mostruoso che si trasforma in Campanellino.

Ho preso un'altra pillola. Il medico aveva azzeccato il trattamento. Se non guardassi il pavimento, quel grumo amorfo avvolto in un calzino blu, potrei dimenticare il motivo per cui ho passato la giornata immobilizzato nel bar. Ordinai un club sandwich, tirai fuori dalla borsa *Türkçe Öğreniyorum* e lo aprii alla prima pagina. *Ben, Sen, O, Biz, Siz, Onlar...* Ma Giulio e Flora se la presero comoda. Perché quando si presentarono al bar era già buio, avevo raggiunto la sesta lezione, sapevo contare fino a cento, potevo fare la spesa e coniugavo, praticamente senza errori, alcuni verbi.

- "Potremmo cenare qui, se vuoi", dissi.

Lo feci in silenzio, indicando il calzino blu di Giulio. Non mi è mai piaciuto sentirmi male, o peggio, affermare la mia malattia. Ma era chiaro che non avevo voglia di camminare nel fango.

- "Che cosa terribile!" -disse Flora. E io, sorpresa, mi rivolsi a lei: "Solo il pensiero del cibo...".

Ho ascoltato con attenzione l'esauriente resoconto delle prelibatezze assaggiate nel ristorante di Kumkapi. Gli abbondanti dessert che il proprietario aveva insistito per offrire loro e che loro, per educazione, non avevano potuto fare altro che accettare. Le generose bevute che seguirono all'interno della casa. Il ritorno a piedi - erano talmente appesantiti che avevano bisogno di camminare, di digerire -, la visita alle cisterne che, come per magia, incrociavano il loro cammino. Qui Giulio, entusiasta, prese in mano il discorso.

Era uno spettacolo gigantesco e indicibile, la cosa più impressionante che avesse mai visto. Una vera e propria cattedrale sommersa che mi avrebbe portato a visitare non appena mi fossi ripresa. Non gli dispiaceva visitarlo una seconda, una terza volta.... Ma Flora - che ora stava riprendendo la parola - aveva sentito parlare di altre cisterne non molto conosciute, cisterne con mille e una colonna che avevano il vantaggio di essere nello stesso stato in cui sono state riscoperte. Senza luci, senza musica, senza tutte quelle sciocchezze. "Esattamente qui", disse Giulio. "Vediamo...", mormorò Flora, e i due, senza smettere di parlare, scomparvero dietro un piano appena dispiegato.

All'improvviso provai una sensazione simile a quella che avevo avuto la sera prima. Erano su un altro livello, in un altro ritmo. Il ritmo dei carri armati aveva preso il posto del ritmo del *raki*, ma il risultato era lo stesso. Da tempo avevo accettato il fatto che quella sera avrei cenato da sola. Anche se, in quel momento, non era come se fossi sola? "Te l'avevo detto", mormorò una voce inopportuna. Loro, impegnati a individuare le cisterne, non sembravano essersi accorti di nulla. Ma non avevo mosso le labbra, il barista stava ancora sbadigliando dietro il bancone e quella voce era allo stesso tempo familiare e irritante, familiare e sconosciuta. Mi ricordai di un certo "Mmmmmm", il giorno prima, nella hall, quando Flora si era già persa nella porta girevole, e Giulio e io eravamo ancora seduti sul divano, sotto le fessure della pompa. Forse non era un mormorio così ammirato come mi sembrava allora, e di certo non proveniva da nessuno dei tavoli vicini. Il tono di quel "Mmmmmm" e ciò che avevo appena sentito erano sospettosamente simili. Ma non ho avuto la tentazione di chiedere: "Chi sei, da dove vieni?", forse perché temevo la risposta. "Quarant'anni", ho capito subito che poteva dirmelo. "A cosa ti serve l'esperienza

accumulata in quarant'anni? - Ho sentito in un momento in cui mi ero quasi convinta della mia invisibilità e non sapevo più con chi stavo parlando. Era Giulio. La mappa era ora piegata sul tavolo. Come hai trascorso la giornata?

Ho chiuso *Türkçe Öğreniyorsun* e ho indicato l'acquario. – “Quel pesce orrendo”, dissi, “a volte si trasforma in Campanellino”.

"Alcune cose devono essere intraprese in solitudine". È quello che mi sono detta il giorno dopo, seduta al bar vicino alla finestra in una mattina quasi buia come il crepuscolo. La settima lezione si stava rivelando sorprendentemente ardua, spinosa. Non solo la trovavo insormontabile, ma improvvisamente metteva in discussione tutto ciò che pensavo di aver imparato fino a quel momento. Non mi importava. È stato lo stesso con le lingue. Era come se una porta fosse stata spalancata e poi, senza una parola, sbattuta in faccia. "È un buon segno", mi dissi per tirarmi su. "Questa è la prova che sto facendo progressi". Ma da tempo pensavo ad altre porte. La porta girevole attraverso la quale Giulio era scomparso la mattina presto e, soprattutto, quella che mi aspettava all'ultimo piano del Pera Palas. Sì, ci sono cose che dovrebbero essere intraprese solo in solitudine.

L'ascensore mi ha lasciata sul pianerottolo, ma non sono entrata nella stanza; ho aspettato qualche secondo e sono salita al quarto piano. Agatha aveva vissuto nella stanza 411. Si trattava di una mansarda, con camere da letto strette. Alcune stanze sembravano aperte. Sorrisi agli addetti alle pulizie e sbirciai all'interno. La stanza 411 era chiusa a chiave. Infastidita dal rumore delle trombe, mi accovacciai e sbirciai dal buco della serratura. La camera era buia e non vidi assolutamente nulla, ma tutto mi fece pensare che fosse molto simile alle altre. Una stanza modesta, con un grande letto sotto il soffitto spiovente e una scrivania. La storia che lì, tra quelle quattro mura ci fosse il segreto della presunta scomparsa della scrittrice non mi interessava molto. Agatha, nella sua autobiografia, non ha quasi mai fatto riferimento a quella fase della sua vita in cui pensava di aver perso la testa né come una signora si è soffermata sugli inganni del primo marito. Mi è venuta in mente una frase saggia: "Di tutte le persone che possono darti fastidio il tuo coniuge è il più adatto a farlo". (O forse non era «darti fastidio», ma qualcosa di più pesante? E forse non si trattava neanche del «coniuge»?) In ogni caso, era una frase saggia, fredda, priva di risentimento, forse perché l'avrebbe pronunciata solo quando sarebbe stata più grande, quando lo stato di confusione in cui l'aveva fatta precipitare l'abbandono del colonnello Christie sarebbe terminato, e lei sarebbe tornata al suo posto, nello spazio, nel tempo, perché Agatha aveva già vissuto - stava ancora vivendo - il suo grande amore con Mallowan, l'archeologo che aveva quasi il doppio dei suoi anni, il suo secondo marito. Sì,

Agatha, per anni, era stata Agatha Christie Mallowan, un'anziana donna spiritosa e felice. E ora la immaginavo, lei che amava tanto la vita, condannare a morte alcuni dei suoi personaggi, china sulla scrivania con una penna d'oca in mano, prendere fiato di tanto in tanto, riflettere sui mille e un modo di nascondere un cadavere, cancellare le tracce, creare false porte per ingannare i suoi lettori. E all'improvviso sorride: "È stato così". Poi si chinò di nuovo sul giornale, guardò l'orologio - le cinque meno un quarto - ed esitò per un attimo tra il seppellire, calcinare o squartare un cadavere, oppure prepararsi subito, rimettere a posto i capelli e scendere a prendere il tè, ignara del fatto che in quel salotto, in cui non era che una delle tante signore inglesi che ogni giorno alle cinque prendevano il tè in un servizio d'argento, sarebbe rimasta solo la sua presenza. SALONE AGATHA CHRISTIE. Ma quella donna dai capelli grigi, che ora vedevo preparare pozioni, scartare veleni, confondere lettori, personaggi e poliziotti, non poteva essere la stessa Agatha che occupava il 411 in quei giorni.

La scrittrice aveva allora circa trent'anni. Quasi come me. Le scurii i capelli, cambiai l'anacronistica penna d'oca con una stilografica e la feci camminare per la stretta stanza. Forte, eretta. "È stato così". Ma quella fantasticheria, la nuova Agatha, non durò più di qualche secondo. Mi accorsi subito che quella donna dai capelli grigi e spettinati non si rassegnava a lasciare la sua scrivania. Ora stavo scrutando la giovane Agatha con curiosità. Non sembrava molto convinta, ma sembrava divertirsi. Poi sbatteva leggermente le palpebre - un puntino nell'occhio, una scena fugace che non voleva ricordare - e sorrideva. Ma non stava più guardando lo spazio vuoto lasciato dalla donna scomparsa. È stata una sensazione breve e inspiegabile. Agatha, attraverso la porta chiusa, mi sorrideva.

Tornata in camera, mi sdraiai sul letto. Mi sentivo a mio agio nell'albergo, nella solitudine forzata a cui mi aveva spinto un piede deforme che non sopportavo più. Appoggiai il flacone di pillole rosse sul comodino e guardai l'orologio. Erano le due e un quarto. Alla dose successiva mancava ancora mezz'ora. Vorrei riposare un po', godermi la meravigliosa sensazione di qualche istante fa, forse dormire. Ho messo la sveglia alle tre meno venti e ho chiuso gli occhi. Quasi subito fui svegliato da un campanello che suonava. Guardai la sveglia incredula. Era il telefono.

Giulio, di nuovo? O piuttosto, il fatto che Giulio avesse incontrato di nuovo Flora per caso, nella vasta Istanbul, e che stessero per mangiare tranquillamente in un delizioso ristorante? Il fatto che quella sera avrei dovuto mangiare di nuovo da sola?

- "Ciao, come stai?", disse Flora.

Mi ci è voluto molto tempo per rispondere. Flora non aveva fatto il mio nome. Forse perché non era necessario, forse perché non riusciva a ricordarlo.

- "Siccome non ti ho visto al bar..." continuò. - "Come va il piede?"

- "Lo stesso", dissi.

- "Quindi sei ancora immobilizzata?" No, non era una battuta, nemmeno uno scherzo.

Flora mi chiamava dal bar per interessarsi gentilmente alla mia salute. La ringraziai. Tuttavia, questo improvviso interesse per la mia salute non si conciliava con l'immagine che mi ero fatta di Flora. Quando ho riattaccato, ho guardato il calzino - oggi nero - e la parola immobilizzata non avrebbe potuto suonare peggio.

- "Agatha al tuo posto avrebbe fatto qualcosa", ho udito.

Era la voce. Quella voce che veniva da dentro, che ero io e non ero io, che insisteva nell'avvertire, nel suggerire e nel non fornire alla fine alcuna soluzione concreta. Ma non ho avuto il tempo di rimproverarla. Immediatamente, come se qualcuno nella stanza avesse acceso una luce, vidi un numero di salvataggio, un segno lampeggiante, mentre le mie labbra - questa volta erano le mie labbra - pronunciavano un numero: "quarantaquattro". Sono scoppiata a ridere. "È stato così.". Perché all'improvviso mi sono ricordato di qualcosa, qualcosa di poco interessante, qualcosa di cui in qualsiasi altro momento non mi sarebbe importato nulla. Ma non ora. Giulio - come ho potuto dimenticarlo - era un quarantaquattrenne!

Ho trovato Istiqlâl più piacevole del solito. O forse ero io, costretta a camminare a passo lento, a sentirmi improvvisamente integrata, come una vicina di casa, una negoziante, una casalinga in giro per negozi.

Abitante di Istanbul, mi sono detta. E la terribile parola, contemplata con orrore nelle guide e nei manuali, non mi sembrava più un errore, un'assurdità. Perché, in un certo senso, mi sentivo una ragazza di Istanbul. O meglio, ero appena passata, senza volerlo, da turista a residente, una categoria molto più confortevole e amichevole. Indossavo un trench lungo fino ai piedi e, se non fosse stato per i piedi, sarei stata a malapena distinguibile dagli altri passanti. A un certo punto un bambino ha stratonato l'estremità della mia cintura. Era seduto per terra davanti a una bancarella di profumi e mostrava una gamba deformata. Ho guardato i prezzi. Erano sorprendentemente bassi, irrisori. Contrabbando? Imitazioni da retrobottega? Il ragazzo si era soffermato sul mocassino di Giulio. Poi ha alzato lo sguardo. Abbassò di nuovo lo sguardo sull'altro, il mocassino

sinistro. Gli sorrisi teneramente, sapeva che il mio era solo un sorriso passeggero? O al contrario mi avrebbe preso per un suo pari, qualcuno abituato fin dalla nascita a sopportare la sproporzione, la differenza? Sono tornata ai profumi e mi è piaciuto un nome: Egoïste, di Chanel. Non c'era nulla di male a provarlo.

A pochi passi di distanza ho notato un negozio di scarpe. Sono entrata dal settore femminile e sono uscita da quello maschile. Il modello era quasi lo stesso. Due stivali di pelle. Un trentasette per il piede sinistro, sezione *bayam*; un quarantaquattro per l'altro, sezione *bay*. Portai con me una grande borsa con gli stivali avanzati e i mocassini spaiati, e la misi a tracolla. Lo specchio in una vetrina mi ha restituito l'immagine di un improbabile Babbo Natale. Ho passeggiato per Çiçek, ho comprato un mazzo di fiori e mi sono fermata alle bancarelle di pesce, frutta e verdura. Mi sentivo felice, stranamente libera. Quando ho raggiunto l'hotel, un lustrascarpe si è precipitato sui miei piedi. Sì, le mie scarpe nuove di zecca mostravano già tracce di fango.

- "Diecimila sterline", sentii, e misi il piede destro sulla scatola scintillante.

- "Ventimila", disse all'improvviso.

Non poteva essere vero; da quando in qua un prezzo si può raddoppiare dopo essere stato concordato? Ora l'uomo, osservando la mia sorpresa, fece un gesto significativo con le mani. Una circonferenza sempre più ampia che, era chiaro, voleva suggerire "estensione". Indignata, ritirai il piede. Mi sentivo una zoppa congenita, una residente, un'abitante di Istanbul da sempre, e questo mi sembrava un oltraggio.

- "*Tamam*, diecimila", concordò l'uomo. E aggiunse qualcosa che, mi parve di capire, era una condizione, un patto. Mi ha detto il suo nome: Aziz Kemal. E lui, Aziz Kemal, mi puliva le scarpe ogni giorno.

- "*Tamam*", dissi.

E questa è stata la fine della mia giornata.

Quella sera, Flora cenò da sola in albergo. Quando se ne andò, vidi il suo profilo tra i tavoli della sala da pranzo e mi sembrò che stesse osservando qualcosa, forse l'orologio, forse il nostro aspetto. Ora non avevo più il minimo dubbio sul significato del suo gentile richiamo. Vedere che ero immobilizzata nella stanza e rendersi conto che, quella sera, non avremmo avuto altra scelta che cenare in albergo. Non che fossi felice, ma di certo non triste. In effetti, a dire dal tono di voce, andava bene "Molto, molto, molto bene". Anche Giulio, ignaro dei miei pensieri, sembrava felice. "Domani sarai guarita. Potremmo andare

a Bursa, a Nicea...". Abbiamo camminato lungo Istiqlâl in direzione di Piazza Taksim. Il bambino con la gamba deformata era ancora lì, seduto a terra davanti alla sua profumeria.

Faceva freddo e gli augurai la buona notte. Il proprietario del negozio di scarpe, che ora stava abbassando una pesante serranda di metallo, mi salutò. Molti negozi stavano chiudendo. Quando raggiunsi la piazza, vidi il lustrascarpe. Portava le sue cose nella scatola lucida e tutto sembrava indicare che stesse aspettando un autobus, il mezzo di trasporto che lo avrebbe riportato a casa dopo un'estenuante giornata di lavoro. Tracciò con la mano una spirale che sembrava ricordargli: "Domani". Sì, certo, fino a domani. "Aziz Kemal", dissi come unica spiegazione, con un malcelato gesto di orgoglio.

Abbiamo cenato in un piccolo ristorante in una delle strade che portano a Taksim. Julio aveva scoperto la strada migliore per arrivare a Bursa. Inoltre, c'era un hotel molto adatto alle mie condizioni. Tirò fuori dalla tasca una brochure e mi mostrò un bagno in marmo. "Sarà come se fossimo in una spa. Proprio lo stesso". Moriva dalla voglia di viaggiare. Lo guardai con tenerezza. Sì, sicuramente domani andrà bene.

- "E Flora? - Chiese all'improvviso: "Hai visto Flora?"

In quel momento il piede, come se si fosse risvegliato dalle droghe e dagli antidolorifici, cominciò a protestare. Ho preso un paio di pillole dalla mia borsa.

- "Mi è sembrato di vederla. All'uscita".

- "Avremmo potuto invitarla", ha aggiunto.

Mi sono chiesta perché. Perché mai avremmo dovuto invitarla. Ma la voce suggerì: "Prudenza". Ingoiai le pillole e bevvi un bicchiere d'acqua.

- "Perché? -Ho chiesto candidamente. Ora è Giulio a sembrare sorpreso.

- "Niente di speciale. È una ragazza simpatica, ed è sola.

Mi sono versata del vino. Dovevo dire qualcosa. Forse l'ho fatto. In realtà, non ci avevo pensato.

- "Probabilmente le piace stare da sola. In caso contrario, viaggerebbe accompagnata, non credi?"

- "Viaggiava accompagnata", disse Giulio con mio grande stupore. E la voce, come sempre, tornò alla carica: "Lascialo parlare. Scopri cosa ha da raccontare. Non rovinare

questa opportunità” - Con un amico, un fidanzato, in ogni caso un vero idiota che le dava il passaggio. Sembra che sia finalmente riuscita a toglierselo di torno.

E non era forse il contrario? Perché o mi sbagliavo completamente, o la reazione logica, prevedibile e ragionevole quando qualcuno si libera di un cretino, non è forse quella di godersi appieno la ritrovata solitudine? A maggior ragione", avrei potuto dire. Ma la voce mi aveva ordinato: "Prudenza".

- “A maggior ragione", dissi.

Non ero riuscita a dare alle mie parole il tono di nonchalance che intendevo. La visita tempestiva del cameriere con uno dei piatti mi ha impedito di notare l'espressione di Giulio. Ma ora, in quel breve intervallo in cui il pasto stava riacquistando la sua importanza, avevo l'opportunità di mettere a tacere la questione. Non ero disposta a passare l'intera serata a parlare della presunta maleducazione di Flora. Quindi, per non parlare di Flora, sono passata direttamente all'argomento della settima lezione.

- “È sempre così con le lingue" – dissi - aprono una porta, ti invitano a entrare, ti intrattengono e ti fanno divertire come perfetti padroni di casa e poi nel momento più inaspettato e come per un capriccioso cambio di umore, te la sbattono in faccia.

Sì, il turco, come tutte le lingue, era un castello di cui non si conoscevano i piani. E qualcuno, dal castello, aveva tracciato un ponte levatoio per me, l'avevo attraversato e ora, all'improvviso, mi ero persa nella piazza d'armi. Tuttavia, era un buon segno. Non avevo dubbi. Ma la parte difficile, la vera sfida, iniziava ora. Dovevo impossessarmi del mazzo di chiavi e svelare i segreti di tutte le serrature. Mi sono divertita per un po' a immaginare cantine, sotterranei, false porte, passaggi... Quando ero già su uno dei merli, mi sembrò che gli occhi di Giulio fossero rossi e che cercasse di nascondere uno sbadiglio.

- “Ah", dissi all'improvviso, passando dalla merlatura turca ai soppalchi del Palas, "ho visto la stanza di Agatha”.

Anche se non l'avevo proprio vista (l'ho chiarito subito). Ma avevo potuto osservarne altre, sullo stesso piano, e mi erano sembrate piuttosto modeste. Tanto che cominciavo a pensare - anzi, ne ero quasi certa - che né Agatha né nessuno dei nomi famosi sulle porte avesse vissuto al quarto piano. In passato quell'area doveva essere riservata alla servitù. E ora, solo ora, veniva recuperata per il pubblico e i nomi venivano distribuiti a caso. Flora aveva ragione su questo punto. Un modo per mantenere in vita l'hotel grazie ai morti.

Giulio disse: "Ah", e chiamò il cameriere. Fissai la bottiglia vuota di Villa Doluca. Come ho potuto permettermi di minimizzare il mio incontro, la strana sensazione di quel pomeriggio davanti alla porta 411? Chi mi aveva detto di parlare della mia incursione al quarto piano, e per di più in questi termini? Ma soprattutto, perché mi era venuto in mente di nominare Flora, anche solo di sfuggita, quando si trattava proprio di ignorare Flora?

Mi alzai e andai in bagno. Forse non avrei dovuto mescolare le pillole rosse con il vino. Mi girava un po' la testa e l'acqua fredda del rubinetto scorreva in un rivolo senza importanza.

Ho aperto la mia borsa. Ho aperto la borsa e ho preso lo spray Egoïste. L'ho spruzzato sulla nuca, sul collo e sui polsi. L'odore era forte, penetrante. Un odore di retrobottega. Ora non c'è più alcun dubbio. Quando uscii, Giulio mi stava già aspettando, in piedi accanto alla porta, con il mio cappotto in mano.

- "Ha iniziato a piovere", ha detto. Ho chiamato un taxi.

Siamo saliti in macchina. Giulio indicò la direzione e poi, all'istante, cominciò ad agitarsi sconcertato. Guardò la nuca dell'autista, i fiori di plastica che ornavano il volante, le bambole fosforescenti che ondeggiavano in tutte le direzioni. Cominciò a fiutare senza nascondersi, come un segugio. Sembrava stupefatto, irritato, offeso.

- "Egoïste", ho detto. E gli ho mostrato la bottiglia.

Giulio la guardò incredulo.

- "Dovresti pensare agli altri", borbottò in maniera seccata. E ha aperto il vetro della finestra.

Nessuno dei due ha dovuto fare sforzi per convincere l'altro, perché eravamo entrambi d'accordo fin dall'inizio. Sarebbe partito domattina. Un taxi fino alla stazione, poi una barca per Yaloba, poi qualsiasi cosa riuscisse a trovare, qualsiasi cosa avesse in mente. E io ne avrei approfittato per riposare. Camminavo quanto era necessario. Sarei andata a letto presto. E il sabato mi sarei iscritta all'escursione in albergo. Ci si poteva iscrivere in reception. C'erano escursioni dappertutto e, anche se di solito le gite organizzate mi infastidivano, ora era qualcosa di molto diverso. Mi sarebbe piaciuto godere del comfort del pullman per arrivare direttamente a Bursa. E, una volta lì, avrei rinunciato al viaggio di ritorno, sarei rimasta con lui nell'albergo delle terme, dei bagni turchi, dei marmi. Passeggiavamo per il bazar. Oppure saremmo andati insieme a Nicea.

Era un piano su misura. Su misura per noi. L'ho accompagnato in strada, gli ho promesso che avrei riposato. Sembrava felice, allegro. Anch'io ero felice. Le cose - o almeno così mi sembrava all'epoca - stavano cominciando a prendere il loro ritmo.

- "Non c'è una buona macchina", disse Aziz, spalmandomi di lucido da scarpe mentre il taxi di Giulio scompariva in strada. *Cugino di Aziz Kemal buon taxi. Nessun problema. Faruk (il cugino Aziz Kemal) qui, hotelda, saat undici, cerca la signora.*

- "Tamam", dissi con sorpresa. E riuscii comunque a salutare Giulio: "Ok.

Perché la soluzione offerta dal lustrascarpe non era forse ottima? Un'auto a disposizione, la possibilità di spostarmi a Istanbul senza infrangere la mia promessa di riposo. Sì, le cose si stavano rimettendo in carreggiata. Migliorando, addirittura. Pagai l'importo del patto e andai al bar.

Ma c'era ancora Flora (ancora Flora, che noia!). Ed era curiosa. Con Giulio in viaggio verso Bursa mi ero completamente dimenticata della sua esistenza.

- "E Giulio?" - chiese.

Mi aveva avvicinato davanti all'acquario dei pesci e ora mi chiedeva: "E Giulio?", con un tono di totale nonchalance, come se fosse la cosa più normale del mondo. Interessarsi al marito di una donna immobilizzata - o almeno così pensava - davanti a un acquario in un bar.

- "È andato ad Ankara", risposi gentilmente.

- "Oh", disse.

Ho preso una pillola. Flora, accanto a me, mi guardava, o almeno così mi sembrava, con curiosità, forse con un po' di attenzione.

Ho pensato, con curiosità, forse con diffidenza. Mi sentivo infantilmente felice. Dopo tutto, ero obbligata a dire la verità? Dovevo tenerla al corrente dei movimenti di Giulio? Perché non potevo metterlo a est quando, in realtà, era diretto a sud?

- "Ah", mormorò. E scrollò le spalle.

Sembrava un addio. Mi sono concentrata sull'abitante dell'acquario. Era ovvio che Flora non doveva trovarsi lì, accanto a una donna che osservava le reazioni di un pesce che oggi sembrava sonnecchiare noiosamente. Picchiettai delicatamente sul vetro. Il pesce non si è mosso di un centimetro. Ma poi... l'ho visto.

Era un riflesso di cristallo che mi guardava, con le labbra socchiuse, un'espressione debole e insipida. Uno sconforto, diciamo, che di per sé non sorprenderebbe se non fosse che era lontano anni luce dall'indifferenza con cui aveva appena scrollato le spalle e detto "Ah!" o dall'alterigia con cui poco prima aveva mormorato "Oh". L'ho guardata senza veli, quasi con sfacciataggine. Flora, con un rapido movimento, cercò, come dire, di ricomporsi. Ma io l'avevo già scoperta. Il profilo, il suo profilo! Flora aveva un profilo bello, definito, forte. L'eleganza dei suoi tratti, la perfezione dei suoi lineamenti, venivano però smentiti non appena qualcuno, come me ora, la sorprende in faccia, di petto. Ho girato intorno all'acquario fingendo di osservare il pesce - Campanellino, ma lei ha fatto subito lo stesso nella direzione opposta. Poi se n'è andata. Non ricordo se mi salutò, se disse "Ci vediamo dopo" o se non lo ritenne necessario. Mancavano ancora un paio d'ore alla mia passeggiata con Faruk. L'enigma di un volto, mormorai. E, non avendo niente di meglio da fare, mi misi a studiare il profilo di Flora: *Flora Perkins*, *Flora Smart...?* Avrei avuto il tempo di trovare un titolo per lei.

Alcune persone sono sempre belle. Altri, solo a volte. Alcuni, raramente. Solo quando si sentono rilassati, riposati, felici. Anche se quest'ultimo punto non deve essere preso alla lettera. Ora mi sono improvvisamente ricordata di certi amici, di certe fidanzate, il cui corpo si ostinava a contraddire l'anima. Che è cresciuto, esteticamente parlando, nelle difficoltà, nei problemi. Che si sono abbandonati e trascurati nei tempi migliori. Ma tutto questo mi ha distratto dal mio obiettivo. La voce, e anch'io, eravamo divertiti dal gioco. "Tagliamo il preambolo", ho sentito dire. "Perché il caso di Flora, se non unico, sembrava almeno particolare. Tanto che ora, contemplando le oscillazioni del pesce Campanellino, cominciavo a sospettare di essere stata precipitosa in alcuni giudizi. Forse le stranezze di Flora, il non so che che mi aveva suscitato un'avversione irreversibile, gli improvvisi cambiamenti di espressione che avevo ingenuamente attribuito all'esistenza di oscuri progetti, non erano altro che il risultato prevedibile di un volto che conosceva il fascino di un profilo e che si impegnava (si esercitava, si allenava) a mantenerlo ad ogni costo. Sì, questa era l'abilità di Flora. Nella misura in cui - ipotesi semplice - se Flora ha commesso un omicidio, il crimine è stato compiuto in presenza di testimoni e questi erano distribuiti in diverse parti della stessa stanza, si potrebbe costruire un ritratto-robot affidabile a partire dalle loro dichiarazioni? Non era chiaro. Perché, per esempio, i testimoni che l'avessero vista di profilo, mentre affondava un pugnale (sì, sapevo che Agatha preferiva il veleno, ma un pugnale mi andava bene) nel corpo della sua vittima, non l'avrebbero descritta come una bella donna che affondava un pugnale?

Una donna strana, affascinante e bellissima. Ma che dire degli altri? La stessa vittima, se potesse ancora parlare, sarebbe in grado di trovare il dato, la singolarità, il dettaglio con cui identificare l'assassino? "Una donna senza lineamenti precisi". Ma Flora era forse una donna tentennante? No, non lo era. Ed è molto probabile che in un momento come quello, il momento conciso e importante del compimento del suo crimine, un momento in cui, suppongo, sia necessaria la massima concentrazione e il massimo impegno, non mancherebbe, per abitudine, di alternare rapidi movimenti di profilo e di profilo del viso, gettando nella massima confusione gli ipotetici testimoni e anche la stessa vittima. Perché nessuno che l'abbia vista solo poche volte sarebbe in grado di descriverla. Inoltre, anche la polizia, abituata ai travestimenti, alle trasformazioni, un buon fisionomista come ci si può aspettare, impiegherebbe un po' più di tempo del ragionevole per far combaciare quel profilo altero con il volto sfigurato. E anche in seguito, quando ottennero il dossier completo sulla delinquente, apparvero per le strade di Istanbul manifesti con un paio di fotografie del fuorigiughe sotto un grande cartello RICERCATA, che non fecero altro che confondere ancora una volta il pubblico. Perché per identificare Flora era necessario possedere una profonda conoscenza delle arti grafiche, penetrare i segreti delle rappresentazioni dinamiche, della simbiosi tra volto e profilo - con una preponderanza di quest'ultimo -, andare a memoria di certe cartoline, di certe immagini in cui l'intreccio, a patto che l'osservatore si muovesse un po', produceva un effetto sorprendente. Una donna che improvvisamente ci fa l'occhiolino. Un uomo che diventa donna. Un leone diventa una tigre. Sì, il leone, ad esempio, smette di essere tale e assume le sembianze di una tigre. Ma c'è un momento, forse un istante, in cui si intravede un leone-tigre.

E questo era il punto.

Preciso, indefinibile. La frazione di secondo, totale, che rivela che se mi sforzassi di concentrarmi sull'acquario, forse riuscirei a fermarmi al pesce Campanellino. Perché, ora che il mistero di Flora era stato svelato, tornai con rinnovata curiosità al mio pesce. Ma quella mattina - e stavano per scoccare le undici - l'abitante dell'acquario non voleva trasformarsi in Campanellino neanche una volta.

Faruk si presentò alle undici in punto. Era un uomo basso, estremamente basso e robusto, con baffi folti. La sua auto, il "taxi buono" che Aziz Kemal mi aveva promesso, sembrava uscita da uno sfasciacarrozze, come un condannato a morte graziato all'ultimo momento. Feci finta di non vedere l'espressione stupita del portiere e, una volta entrati, concordammo un prezzo che a me e a lui sembrava equo e che, supposti, doveva essere decisamente abusivo. Farouk sembrava un uomo di poche parole. Mi chiese dove doveva

portarmi, in inglese, e io gli dissi la chiesa di Salvador de Jora, in turco. Le nostre relazioni consistevano essenzialmente in questo. Mi portò al palazzo dei Commeni, alle mura di Teodosio, alla moschea di Mustafa Pascià, alla moschea di Solimano, alla piccola Santa Sofia. Mi ha aiutato a mettere e togliere le scarpe. Ho camminato pochissimo, solo all'interno di chiese, moschee o musei, ho cenato presto e sono andata subito a letto. Il secondo giorno, nonostante indossassi ancora il set di stivali per comodità, stavo di nuovo bene e salutai Farouk. Sembrava soddisfatto dei nostri rapporti. Quando avevo bisogno di lui, dovevo solo dire ad Aziz Kemal: "*Tamam, Faruk. Tamam...*" In quel momento iniziò a nevicare.

- "Mi dispiace", ha detto il responsabile delle escursioni, "non ci sono posti per Bursa".

All'inizio mi rifiutavo di credere alle mie orecchie. Ero stata informata allo stesso sportello due giorni fa. Mi avevano detto che in questo periodo dell'anno, in bassa stagione, con il freddo, la nebbia, la pioggia - e ora, per giunta, la neve - poche persone viaggiavano, pochissime.

- "Così pochi", chiarisce il dipendente, "che abbiamo dovuto cancellare il pullman. Un minibus partirà dall'hotel. Ed è pieno.

Pensai a Faruk, alla possibilità di usare la sua carrozza, ma subito fumai una sigaretta e vidi i suoi baffi cespugliosi sospesi nel fumo davanti a un cofano aperto. Ho pensato al viaggio normale. Una barca per Yaloba, a Yaloba un autobus. Dopo di che non pensai più a nulla.

- "Siamo al completo", ripeté l'uomo, sfogliando un elenco. Non c'erano state cancellazioni.

Era un gesto di sfiducia, non lo ignorava. Ma presi il foglio, scorsi nervosamente l'elenco dei passeggeri e scoprii che l'ultima prenotazione era a nome di FLORA.

Ho visitato le cisterne. Quelli del Palazzo Sommerso e quelli delle Mille e una Colonna. Sono tornata al Topkapi, all'Harem, a Santa Sofia, alla Moschea Blu, al Gran Bazar. Aveva smesso di nevicare e ancora una volta la nebbia sovrastava una città decisa a mostrarsi a intermittenza. Esisteva Istanbul? Ero a Istanbul? Ma queste domande erano solo l'eco di altre. Il ricordo di una deliziosa sensazione di irrealtà. Di quei giorni in cui io e Giulio eravamo affascinati dalla scoperta di una città di sagome e mi piaceva credere di essere nella cabina di un grande mago, che attivava sorgenti misteriose, illuminava scene segrete, assisteva, insomma, ad atti del passato miracolosamente fermati nel tempo. Ma Faruk era

reale, molto reale. Inoltre, mi aveva preso in confidenza - a volte sembrava addirittura che mi volesse bene - e, come se si fosse reso conto che il suo inglese era molto precario e avesse deciso in quel momento che capivo il turco, ora non smetteva di parlare. Parlava e parlava. Lui parlava a vanvera (in turco) e io mi limitavo ad annuire, dicendo "Evet", "Kepi", "Tamam", mentre, sistemata nella sua carrozza, mi assopivo davanti a lunghi discorsi di cui riuscivo a cogliere solo qualche frase e a una cantilena insistente. Istanbul, Barcellona, Barcellona, Istanbul... Barcellona era buona. E Hassan Bey, soprattutto Hassan Bey. Per un attimo ho pensato che stesse parlando di calcio (nel migliore dei casi ho detto: "Galatasaray") e ho pensato che Hassan Bey dovesse essere un giocatore eccezionale. Poi si è toccato la gamba (sì, non c'erano dubbi, stavamo parlando di calcio) e ha ripetuto: "Barcellona". E poi: "Hassan Bey".

Uno di quei giorni mi presentò sua madre. Vivevano a Besiktas, a diversi chilometri dal centro. La brava donna mi ha offerto una tazza di tè e mi ha ringraziato ripetutamente. Ero un po' confusa: non dovevo essere io a dire "Teşekkür"? Perché mi ringraziò tanto per aver accettato il suo tè? Perché annuì felice quando Faruk nominò di nuovo Hassan Bey? Anche alla madre di Faruk piaceva il calcio? E perché Faruk, in presenza di sua madre, si tastò la gamba nel solito modo e poi, con mio grande stupore, sollevò la manica della camicia e mi mostrò un bicipite?

- "Questo è ciò che si ottiene entrando così facilmente nelle lingue", disse quella voce.

Ma non era più la voce dei miei quarant'anni, bensì la mia, quella che avevo sempre avuto. O forse le due voci, ugualmente assonnate e perplesse, che si erano appena fuse in una sola.

Per entrare e uscire subito. Forza, fai uno sforzo. Guarda sul dizionario. Cerca di far tornare Faruk al suo inglese dimenticato, che non è peggiore del tuo turco.

Così ho fatto. Ma durante la lunga camminata di ritorno all'hotel sono riuscito a mettere insieme solo una parte di quell'assurdo puzzle. Hassan Bey non era un calciatore, ma lo zio di Faruk, il fratello maggiore di sua madre. Gestiva un'agenzia di viaggi. Ha organizzato escursioni, biglietti (all'epoca mi sembrava di aver capito che Istanbul-Barcellona, Barcellona-Istanbul), ha cambiato le date, senza problemi. Per Hassan Bey sembrava che nulla fosse un problema. Ma ero esausta. Ho ripetuto tre volte che avevo già il biglietto e l'ho pregato di accompagnarmi in albergo. Quando sono arrivata, proprio sulla porta, ho incontrato Giulio.

- "Che gioia!" -Dissi.

E, dimenticando Farouk, mi gettai tra le sue braccia.

Non so come sia iniziato tutto. Come, dopo l'abbraccio, i baci, la gioia dell'incontro (chiunque, vedendoci, avrebbe pensato che fossimo stati lontani per mesi o anni), dopo aver ascoltato, già nella stanza, il racconto del suo piccolo viaggio, le parole hanno cominciato improvvisamente a girare su sé stesse. Perché la verità è che eravamo felici. Molto felici. Non vedevo l'ora di aprire il pacco che Giulio mi porgeva sorridendo - un accappatoio di Bursa - e ho scoperto, sempre sorridendo, perché gli accappatoi di Bursa erano considerati tra i migliori al mondo.

Un sultano sibirita che desiderava il più dolce e squisito per il suo corpo. E forse era tutto lì. In questo piccolo dettaglio. Nel raffinato sultano avvolto in morbidi asciugamani mentre usciva dal bagno. Perché questo piacevole aneddoto non sembrava, a prima vista, molto di Giulio (sembrava più qualcosa di un manuale, di una guida turistica, o sentito da qualche utente di curiosità turistiche). Ma era solo un lampo, un lampo impertinente. Ho provato subito l'accappatoio, ammirando la morbidezza del tessuto e, ancora di più, il fatto che Giulio, come rara eccezione, avesse preso esattamente le mie misure. E deve essere stato allora che ho notato - e ormai era più di un flash - non tanto quello che stavo sentendo, quanto quello che non stavo sentendo. Perché tutto ciò che avevo cercato di mettere a tacere in quei giorni è improvvisamente riaffiorato. E fu come se per qualche istante non fossi lì, nella stanza di Sarah Bernhardt, felicemente avvolta in un accappatoio di Bursa, ma al bancone della hall, a guardare impotente la porta del minibus che mi avrebbe portato a Bursa chiudersi.

- "È stato un peccato che tu non sia potuta venire", disse Giulio.

Sembrava stanco. Si era appena tolto le scarpe e si era sdraiato sul letto. Ma poi - mio Dio, come mi è venuto in mente - mi sono sdraiata accanto a lui e ho cominciato a parlare.

- "Flora mi ha preceduto", dissi.

La mia voce era sembrata spensierata, calma, ma capii subito che mi ero appena tradita e il silenzio che ora regnava nella stanza non faceva presagire altro che una catastrofe. Perché avrei potuto benissimo (ma mi è venuto in mente troppo tardi) dire: "Tu non sai cosa è successo, vero? Quando sono andata a prendere il biglietto, ho scoperto che...". O forse: "Una questione di sfortuna". A proposito, hai visto...". Ma tra tutte le strade possibili aveva scelto la peggiore.

- "Dio", disse Giulio tra i denti. E si alzò: "Sapevo che c'era qualcosa di sbagliato in te".

Sapeva, ad esempio, che una nube oscura, sinistra e soprattutto assurda incombeva sulla mia mente. L'aveva notata a Istanbul, ma poi, a Bursa, quando aveva incontrato Flora - perché sì, in effetti, aveva incontrato Flora, ma c'era qualcosa di inconfessabile in questo? - era stata la prima ad esserne sorpresa. "Pensavo fossi ad Ankara", aveva esclamato ammirata. Perché io, cioè sua moglie - e ora mi piacerebbe capire quali misteriosi meccanismi mentali mi hanno portato a dire quello che ho detto - le avevo assicurato, con tutta calma, che lui era ad Ankara. Per questo motivo, poiché trovava il mio atteggiamento strano, sospetto, si era astenuto dal nominare Flora. E ora la goccia che ha fatto traboccare il vaso: dopo averlo capricciosamente collocato ad Ankara - chissà perché, non sono riuscita a spiegarglielo - non ho trovato di meglio che attribuire un'oscura intenzionalità a Flora e alla sua gita a Bursa. Dove eravamo rimasti? Non era ad Ankara? Gli avevo regalato il viaggio. Sapevo che gli avrei fatto fare il viaggio.

- "Mi hai fatto fare il viaggio", ha concluso.

Ma non era colpa mia. Come potevo dirgli di quella voce che mi aveva costretto a stare in guardia? Come potevo dirgli che a volte c'è un sesto senso che è impossibile ignorare? Come potevo, e ora gli stavo mostrando il mio piede destro recuperato, indovinare che avrei preso una storta alla caviglia nel momento più inaspettato? Nessuno è esente da fastidiosi imprevisti. Ed era quello che mi era successo. Un incidente.

- "Incidente?" - Giulio stava camminando nella stanza. "Hai bevuto un whisky dopo l'altro e ci hai fatto un'enorme sfuriata su Patricia Highsmith?"

- "Christie", protestai.

Ma Giulio, mi resi subito conto, lo aveva detto di proposito.

- "Il resto del tempo sei stato drogata da quelle grandi pillole rosse e con la faccia da sciocca". Muovendomi per la città, seguita da una corte dei miracoli, decisi di borbottare in una lingua sconosciuta, di indossare un profumo puzzolente. E in più, cosa che mancava, un attacco di gelosia.

Giulio aveva ragione. Probabilmente aveva ragione. Per un attimo mi vergognai del mio comportamento, dei miei dubbi, dei miei pensieri. Ma una parola conduce a un'altra, e l'altra riporta alla prima. E mi ha detto: "Ci hai procurato una bella seccatura". E anche se ora si accendeva una sigaretta e mi assicurava - sottolineando che non aveva alcun obbligo di farlo, che lo faceva solo per mettere le cose in chiaro - che non era successo nulla tra

loro due, nulla che la mia immaginazione malata potesse azzardare, il suo intervento lungi dal rassicurarmi mi offendeva. Erano in due. E io, la malata, avevo concesso loro la notte.

- "Non è ancora successo", ho detto, "ma succederà".

Giulio sembrava fuori di sé.

- "Un oracolo! Mia moglie è un oracolo! Come si può vivere con un oracolo?"

Aveva ragione, assolutamente ragione. Ma non aveva più ragione. Perché se le parole portano alle parole, le grida alle grida e le accuse alle accuse, non potevo più essere sicura in quale tempo ci trovassimo. Se fossimo davvero lì, nella stanza di Sarah Bernhardt, in un hotel chiamato Pera Palas, in una città che si chiamava Estrela.

Esisteva Istanbul, o avevamo appena varcato la soglia dell'inferno stesso? O era niente di più e niente di meno che uno spazio sconfinato che tutti, a un certo punto, abbiamo portato sulle spalle come uno zaino? Istanbul era una punizione o una ricompensa? O era solo un'eco? Un'eco diversa per ognuno di noi che non ha fatto altro che metterci di fronte alla nostra vita. Non sono giunta a nessuna conclusione. In quello spazio vago sfilavano vecchie storie, vecchi litigi, episodi dimenticati. Giulio mi ha insultato, io ho fatto in modo che lui mi insultasse. E alla fine, terribilmente ferita, offesa e distrutta, non riuscivo a dire con sicurezza perché fossi così offesa, così ferita, così distrutta. Flora, Bursa e la voce dei miei quarant'anni erano ormai troppo lontani.

A un certo punto sentii Giulio maledirsi a mezza voce per avermi dato retta in quell'occasione, per aver accettato un biglietto di andata e ritorno, un biglietto non incassabile, non trasferibile. "Un biglietto chiuso", ha detto. E sebbene non abbia sentito nient'altro, ho capito subito cosa stesse pensando. Un biglietto chiuso che lo ha costretto a sopportare il calvario di stare con me per quattro lunghi giorni.

- "Hassan Bey", ho detto.

Ma non mi preoccupai di spiegare che Hassan Bey era lo zio di Faruk, che Faruk era il cugino di Aziz Kemal e Aziz Kemal il lustrascarpe con cui avevo stretto un patto. Mi tolsi la vestaglia di Bursa, invenzione dello squisito sultano così attento alla sua pelle, così amante dei piaceri. E ho indossato l'impermeabile di Barcellona.

Ma ora ero lì. La festa era finita e io ero lì, accasciata sul sedile di un Boeing 747, allacciando la cintura di sicurezza, osservando con attenzione - come se fosse la cosa più importante, l'unica - i movimenti da balletto dell'assistente di volo, che mostrava

delicatamente le uscite di emergenza, una a destra, una a sinistra, fingendo di gonfiare un giubbotto di salvataggio, prima a sinistra, poi a destra, scomparendo con un sorriso dietro la maschera d'ossigeno, indicando con le sue lunghissime unghie gli armadietti sopraelevati da cui sarebbero uscite maschere simili per ognuno di noi. Avrei voluto che la sua performance non finisse mai. Che quelle mani curate, sormontate da unghie lunghissime, non avrebbero mai smesso di formare figure nell'aria. Prima a destra, poi a sinistra. Ma già la padrona di casa, eterea, volatile, impossibile, era decisa a riportarmi bruscamente alla realtà. Perché in un batter d'occhio lei si liberava del giubbotto e del sorriso, assumeva un'aria arcigna, un portamento militare e io, impotente, mi rifugiavo nel finestrino, in una nebbia che mi ricordava me stessa, il sogno confuso da cui presto sarei stata costretta a svegliarmi. Istanbul ai miei piedi. E volavo a un'altitudine di novemila metri.

Come ho potuto essere così stupida da rovinare tutto? Perché ora, una volta raggiunta la meta, una volta seduta sull'aereo che mi riportava a Barcellona, non c'era più la minima traccia dell'incredibile energia che avevo mostrato per tutto il giorno precedente. E io non ero affatto come quella donna ammirevole e dinamica. Preparare le valigie, spostare le molle, cercare Aziz Kemal, incontrare di nuovo Faruk, visitare Hassan Bey. Nessun problema. Per Hassan Bey nulla era un problema. Ma io, chi ero? Un passeggero avvilito che si sentiva stupido e colpevole, che si assumeva la piena responsabilità di un fallimento, che improvvisamente vedeva Giulio come una vittima innocente della sua immaginazione, della sua follia. Come se le sue parole - tutte le scene insopportabili che avevano preso vita nella Sarah Bernhardt - fossero lontane, ricordai un Giulio indifeso e amato, un Giulio che - e fui io a pensarlo - forse esisteva solo nella mia immaginazione, in un amore che ora gli donavo senza limiti, nella terribile, fatale certezza di averlo perduto. Ma Giulio era così? E poi, l'avevo perso? E soprattutto, dov'era la voce, quella voce grave e impertinente che appariva all'improvviso, spariva non appena ne aveva voglia, per poi riapparire nel momento più inopportuno? Per infastidire. Solo ed esclusivamente per infastidire. Perché se quella voce prepotente, quella presunta saggezza dei quarant'anni, serviva solo a costringermi a comportarmi come un imbecille, sarebbe stato meglio se non mi fossi mai svegliata. Ho evocato i suoi interventi uno per uno, la diabolica determinazione a tenermi in guardia, a rendere definitivo ciò che, in apparenza, sembrava solo possibile. E ora, perché non è intervenuta adesso, quando ero sola e sconsolata sul volo di ritorno a Barcellona? La immaginavo accovacciata, sul sedile posteriore, in cabina, magari accanto a me, nello spazio libero tra il mio posto al finestrino e quello sul corridoio occupato da

un passeggero di mezza età che, a volte - anche lui - mi lanciava sguardi impertinenti e sorpresi. Avrebbe notato nella mia espressione la battaglia che stavo conducendo in quel momento con la mia voce? La scommessa sull'ignoranza, anche se sapevo che nemmeno io ero contenta dell'ignoranza? Ma l'ignoranza, mi sono detta, ha enormi virtù. Quella di indurvi a comportarvi come se nulla fosse. L'ignorante è, a suo modo, invincibile.

Niente può sconfiggere un ignorante. Perché, in quel momento, il mio nemico era la voce. Ho dato un'occhiata vorace all'opuscolo sulle emergenze e ho esitato tra un drastico lancio con il paracadute o una scivolata su un materasso gonfiabile. Ho optato per quest'ultima. Sì, è così che la fatturavo. Scalzo, con una figura vaga come quella del disegno, moderatamente ridicolo, chiaramente sicuro di sé. "Addio", dissi (credo di averlo detto ad alta voce). Ma lei - e questo mi sorprese - non protestò, non disse nulla, non emise una frase, una minaccia, un giudizio. Mi ero davvero liberata della voce?

Aprii meccanicamente la borsa, tirai fuori un pacchetto di sigarette e presi una busta che Farouk mi aveva dato all'aeroporto. Il buon vecchio Farouk, il mio fedele compagno degli ultimi giorni, il mio unico interlocutore, anche se capivo poco di quello che cercava di comunicarmi. Ho visto alcune cartoline, alcuni opuscoli, la propaganda dell'agenzia di suo zio Hassan. In quel momento, il commissario di bordo indicava all'altoparlante che ci stavamo lasciando alle spalle il maltempo e che in breve tempo, alla nostra sinistra, sarebbe apparsa la penisola Catodica. "I tre tentacoli della penisola Calcidica". La mia finestra era a sinistra. Guardai le nebbie dissiparsi e improvvisamente emerse il sole. Fu uno spettacolo prodigioso che, tuttavia, durò solo pochi secondi. Infatti, la vista del Monte Athos o la lontana sagoma dell'Olimpo lasciavano rapidamente il posto al Corno d'Oro di Istanbul, che era già lontano. E ora me lo stavo godendo in tutta la sua luminosità, il suo splendore, il Corno d'Oro! E c'era Julio, che assisteva affascinato a ciò che ci era stato negato per tanti giorni. Il sole, il Corno d'Oro. E accanto a lui Flora, di profilo, probabilmente ancora più felice - dopo tutto, c'era qualcosa di inconfessabile tra loro? - perché di tutte le nubi che fino ad allora avevano aleggiato sulla città, la peggiore di esse - la nera e minacciosa nube temporalesca - aveva dovuto anticipare inaspettatamente il suo ritorno. A causa del piede? Sì, questo era ciò che Giulio, così geloso della sua privacy, gli avrebbe detto. Così educato, così gentiluomo, come poteva rendere Flora partecipe di qualcosa in cui lei, poverina, non aveva avuto alcun ruolo? E persino il mio piede, ora perfettamente guarito, si agitava a disagio all'interno di uno stivale fatto su misura. Perché Flora e Giulio, dall'alto, erano - dovevo ammetterlo - una bella coppia.

"Vedi, Agatha. Vedi". Non avevo avuto il tempo di salutarlo. Né un momento perso a vagare per il quarto piano, ad accarezzare la maniglia della sua stanza o a guardare dal buco della serratura. "Oh Agatha", ripetei (ma, questa volta, sono quasi certa che le parole trascendessero il pensiero). Perché avevo fatto mia la sua angoscia, il momento in cui il mondo le crollava addosso, chissà quali follie aveva commesso e del cui segreto l'albergo sosteneva di avere la chiave?

Come ho osato anche solo suggerire il titolo di una delle sue opere ormai impossibili? Ma non era *Il profilo di Flora Smart* - o *Flora Perkins* o *L'enigma di un volto* - la mia audacia, insomma, che ora mi preoccupava. È stata quella complicità stabilita attraverso la porta chiusa. Una bella comunione, senza dubbio. Ma per quanto mi riguarda, non era forse un presagio, un desiderio nascosto di anticipare gli eventi? Lei, Agatha, aveva già fatto i conti con quello che, da matura, non era altro che un ostacolo sulla strada, un felice passo falso che paradossalmente l'aveva portata a una felicità inimmaginabile. Sì, avrei potuto parlarle del colonnello Christie, ma la giovane Agatha era sparita immediatamente. E lì è rimasta. Agatha matura, Agatha Christie Mallowan, per la quale tutto il resto era storia.

Ma io, attenta al suo passato, avevo trascurato il mio presente. Perché chi ero? Un passeggero non meglio identificato che tornava a Barcellona con il seguente inventario: una bottiglia in cui danzava l'ultima pillola rossa, un paio di inutili stivali quarantaquattro, un manuale turco - di cui ora faticavo persino a ricordare il nome - e la busta che il buon Faruk mi aveva dato all'aeroporto. Ho rivisto le cartoline e i volantini. E poi ho visto la fotografia.

Era una vecchia istantanea, ingiallita dal tempo, sganciata da chissà quale parete, da chissà quale armadio. Alle quattro estremità era chiaramente visibile l'impronta di una puntina da disegno, un chiodo. Ma è stato ciò che vi era raffigurato a tenermi in sospenso per molto tempo. C'era Farouk, non c'era dubbio che fosse lui, un po' più giovane, con gli stessi baffi, i baffi che con il passare dei giorni mi erano diventati familiari, ma ora non mi venivano incontro dallo specchietto retrovisore dell'auto - ben curati, spazzolati, fedeli al suo stile - ma erano di fronte a me, leggermente contorti dal dolore, dallo sforzo, come una tenda semi-alzata attraverso la quale facevano capolino inaspettatamente piccoli denti aguzzi. Farouk indossava solo gli slip sportivi e si accovacciò, con i muscoli in tensione, una gamba leggermente più avanti dell'altra, le braccia all'altezza della testa che reggevano una barra sormontata da due dischi. Non ho potuto fare a meno di sorridere. C'era la spiegazione del suo costante interesse a colpirmi il polpaccio, per mostrarmi la forza delle sue gambe (che ora scoprii essere pelose, tra l'altro), due vere e proprie colonne piatte e

solide che gli permettevano di sollevare pesi sopra il tronco. Pesi pesanti, non c'era alcun dubbio. E si accorse subito che il curioso ghigno che componeva i baffi incolti e i dentini che timidamente trasparivano non era solo una questione di sforzo, ma di trionfo.

Perché quella era una fotografia trionfale. Faruk era o era stato un grande sollevatore di pesi. "Ah. Ecco cos'era. E durante i suoi interminabili discorsi (ai quali mi univo con un "sì", un "certo", un "va bene"), durante la breve esibizione di uno dei suoi bicipiti o il costante sforzo di schiaffeggiare i suoi polpacci, il buon uomo cercava solo di informarmi delle glorie passate, forse del suo progetto di riprendere la carriera di sollevatore di pesi. E ora tornai ai quattro piccoli fori, alle quattro tracce di una puntina, di un chiodo, e pensai che Farouk l'avesse sganciato da un muro, da un armadio. Ma anche che si era staccato da un tesoro e, a modo suo, mi stava offrendo il meglio di sé.

O c'era qualcos'altro? Sì, certo, c'era qualcos'altro. Perché in un angolo, accanto allo spillo o al buco del chiodo, potevo leggere il mio nome e poi una frase scritta in stampatello che terminava con Barcellona. E, sebbene non sapessi ancora che cosa esattamente avessi corroborato con le mie cortesi espressioni di interesse, non avevo bisogno di addentrarmi nella confusione della settima lezione per capire il messaggio. "Ci vediamo presto, molto presto, a Barcellona".

E ora ero davvero confusa, disfatta. "Agatha", mormorai. "Mio Dio, Agatha". E non mi importava che il passeggero della mia fila, l'occupante del sedile del corridoio, mi lanciasse di nuovo un'occhiata nervosa. Perché non mi aveva lasciato. Era ancora nella sua stanza, nella stanza, la 411, senza muoversi dalla scrivania, si chinò sulla fotografia. E di tanto in tanto mi guardava. E ora mi sembrò che i suoi occhi assumessero un'improvvisa luminosità, che le sue labbra si contraessero e che poco dopo scoppiasse a ridere. E ho riso anch'io. Perché l'intero pasticcio mi è sembrato improvvisamente assurdo, impossibile. E poi ho sentito: "Avventura". Ma solo per pochi secondi dubitai di ciò che avevo appena sentito: era stata Agatha a parlare? Che, per la prima volta, parlava e accennava alla possibilità di una relazione con Faruk? No, non era quello, certo che non era quello. "Avventura. La vita non è altro che un'avventura. Guardate in faccia la realtà. Abbiate paura. E iniziare a vivere". Agatha non aveva mosso le labbra. Piuttosto, sembrava sorpresa, interessata, annuendo con un cenno comprensivo e saggio. Era dunque la voce che, fedele al suo compito, tornava alla carica? Sì, quella frase aveva lo stile, il timbro, l'impronta caratteristica della voce. Ma non deve essere stato esattamente così. Lo sguardo del signore alla mia destra mi fece capire che ero io e solo io a parlare di ipotesi e avventure. E capii subito che non mi ero liberata della voce con l'ingenuo

stratagemma di evacuarla su un immaginario materasso gonfiabile, non perché fosse riluttante o ostinata, ma semplicemente - e dovevo, volevo supporre - perché la voce era già parte di me stessa.

Tirai fuori il flacone di Egoïste e me lo spruzzai generosamente. Ho iniziato con il collo, poi con i capelli, poi con i polsi. I profumi hanno la virtù di aggiornare i ricordi, di attraversare i confini, di sfidare le leggi dello spazio e del tempo. E ho rivisto me stessa sul balcone dell'albergo, seminuda, a contemplare una città di ombre, a passeggiare per Istiqlâl e a sorridere al ragazzo con la gamba deformata, nel bar dell'albergo ad assistere alle trasformazioni del pesce-Campanellino, scrivendo nella mia mente capitoli di un romanzo impossibile, perdendomi nella piazza d'armi di una lingua che mi si era rivelata come un castello, accettando i tè che la madre di Farouk era lieta di offrirmi... E ora finalmente lì, da sola (il signore alla mia destra si era da tempo spostato nella fila successiva), sdraiata sui tre sedili (come su una *chaise-longue*, il divano preferito del Topkapi, un ottomano), ad ascoltare un lontano "Mmmmmm". Un mormorio che aveva un che di omaggio. Non so se a Giulio, a Flora o a me stesso. Un sussurro che indicava chiaramente: "Svegliati!", e al quale, per il momento, non intendevo prestare la minima attenzione. Stavo bene così com'ero. Proprio come lo ero io. Sdraiarsi sui tre sedili, ricordare, sognare. Decidendo, alla fine, che quei pochi giorni a Istanbul, nonostante tutto, mi erano piaciuti molto.

4.2 Comentario sobre la traducción

Esta parte se centra en el comentario sobre la traducción del cuento. Explicaré los problemas que he encontrado en el proceso de traducción y las técnicas que he utilizado.

Primero, es importante recordar que este cuento, *Con Agatha en Estambul* (1994), es un texto literario, del que ya hemos hablado en el capítulo anterior. De hecho, ya se han explicado las características propias del texto literario, y hemos observado que un texto literario es un texto particularmente complejo, ya que es un conjunto de elementos que los rendono un texto único. A partir de esta consideración, comentaré el texto de Cristina Fernández Cubas y mi personal traducción.

En el cuento original hay un narrador omnisciente, que es también la protagonista del cuento. El narrador habla en primera persona, y cuenta todo lo que ha vivido ella misma en Estambul. Por lo tanto, el punto de vista es de la narradora, que cuenta sus experiencias personales. Nos muestra también sus pensamientos más íntimos, sus preocupaciones, sus miedos, sus dudas. La lectura del texto nos permite entrar en los pensamientos de la protagonista, que deja al descubierto lo que está en su cabeza. Además, hay muchos diálogos, sobre todo entre la protagonista y su marido. Son discursos directos, en los que se transmiten las palabras exactas de las conversaciones.

La técnica que más he utilizado para traducir el cuento de Cristina Fernández Cubas es la traducción literal. El cuento en español, de hecho, no presenta particulares dificultades. Es un cuento sencillo, que no causó ningún problema particular en la traducción.

La única particularidad es que hay numerosas palabras que no pueden ser traducidas, porque pertenecen a la cultura y la lengua turca. Son las partes que se encuentran en cursiva:

- *İki kahve ve maden suyu, lütfen*
- *Lütfen banna biryorgan daha gönderimitz*
- *Dakika*
- *Türkçe Öğreniyoruz*
- *Raki*
- *Ben, Sen, O, Biz, Siz, Onlar*

- *Bayan*
- *Bay*
- *Tamam*
- *Evet*
- *Kepi*
- *Teşekkür*

Todas estas palabras tienen su traducción al italiano, pero he elegido no utilizarla. Otros elementos culturales en el texto son los nombres de ciudades o lugares: Santa Sofía, la Mezquita Azul, el Gran Bazar, etc. Ya hemos hablado en los capítulos anteriores de la importancia de los elementos culturales: la traducción, de hecho, no consiste solo en hacer que el nuevo texto sea comprensible desde un punto de vista lingüístico, sino también es muy importante todo lo que es extralingüístico, como por ejemplo los elementos culturales.

En este caso, he elegido mantener igual todos estos elementos que tienen que ver con la cultura de Estambul. Solo he decidido traducir el nombre de los monumentos, ya que los lectores italianos conocen mejor la *Moschea Blu* que la *Mezquita Azul*.

Por lo que concierne las palabras típicas del vocabulario turco, al contrario, no he buscado ninguna traducción, porque se trata de palabras características de la lengua turca y, según mi opinión, es más correcto dejarlas así.

Acerca de eso, es muy interesante el aprendizaje de la lengua por parte de la protagonista del cuento, que intenta aprender esta nueva lengua estudiando como autodidacta. Por este motivo, he preferido dejar las palabras en su idioma original: no traducirlas muestra cómo la protagonista de la historia está aprendiendo a hablar este nuevo idioma, las dificultades que encuentra y, sobre todo, las grandes diferencias con su lengua de origen, el español.

Me pareció muy necesaria esta comparación, para dejar claro que hay un proceso en el aprendizaje de una lengua extranjera, el turco.

A veces, sin embargo, la lectura de la historia en la que aparecen palabras extranjeras en medio, en un idioma obviamente desconocido para mí, era un poco compleja. El léxico, de hecho, es una de las partes más importantes del texto, ya que nos sirve para comprender

el significado. Traducir las palabras correctamente es muy importante, porque una palabra diferente puede cambiar totalmente el significado del texto.

Mostraré ahora algunas partes que considero relevantes en esta traducción, que son las partes que merecen un estudio más detallado, las que me han dado más problemas:

- Al principio, tenemos la expresión «cruzando los dedos» (Cubas, 2008) que he decidido traducirla literalmente con la expresión «incrociare le dita», aunque no he entendido perfectamente el significado en este caso, ya que se habla de los dos personajes – la protagonista y Julio, su marido – que están en un taxi, y la protagonista, en un cierto momento, cruza los dedos disimuladamente. He interpretado el gesto como que cruzaba los dedos en el sentido de pedir un deseo, en este caso encontrar el hotel y que hubiera sitio.
- «Deben de aburrirse como ostras» (Cubas, 2008): este modismo no se puede traducir literalmente al italiano. De hecho, *annoiarsi come ostriche*, no tiene ningún sentido. Para esta expresión he elegido la siguiente traducción: «annoiarsi a morte».
- «Además, si se trataba de acompañar a alguien en el corto trecho de calle no era, desde luego, a mí» (Cubas, 2008): aquí la protagonista pide a los otros personajes, Flora y Julio, que la dejen volver sola al hotel. No quiere la compañía de los dos, y intenta asegurarlos diciéndoles que no hay peligros en la calle. Añade esta frase, que yo he decidido traducir así: «Inoltre, se qualcuno doveva essere perseguitato lungo quel breve tratto di strada, non sarei stata di certo io». Esta elección es porque he interpretado esta frase de la protagonista como si quisiera decir que ninguna persona malintencionada se habría dado cuenta de ella, así que podían estar tranquilos.
- «Eso era. Ajá» (Cubas, 2008). *Ajá*, que se encuentra muchas veces en el cuento, es una palabra que he elegido no traducir, porque no he encontrado un correspondiente en italiano. Es una expresión onomatopéyica, que se utiliza mucho en el lenguaje oral y que es típica de la lengua española. Por esta razón no tendría sentido buscar una traducción.

- «¡Qué mala pata!» (Cubas, 2008) se utiliza cuando pasa algo malo, algo negativo, y se utiliza como para decir *¡qué mala suerte!*. En la traducción he decidido cambiar un poco el significado. He traducido así: «No, non era una battuta, nemmeno uno scherzo», porque he considerado todo el contexto. En el texto tenemos esta frase: «¡Qué mala pata! No era un chiste fácil, ni siquiera una ironía, una broma» (Cubas, 2008) y, por lo tanto, me resultaba difícil utilizar aquí la traducción literaria.
- «No problem. Faruk (primo Aziz Kemal) aquí, hotelda, saat once, buscar Madame». (Cubas, 2008) Esta frase aparece como una lista. En la traducción he elegido traducir literalmente la frase, y dejar igual las palabras hotelda y saat once, que son palabras turcas.
- «Le ha llegado el indulto». (Cubas, 2008) En este caso, he tomado la decisión de reducir la entera expresión a una sola palabra: «graziato». El significado es lo mismo, pero he utilizado una palabra en lugar de una frase.
- «Hablar por los codos». (Cubas, 2008) En un cierto momento en el texto aparece esta expresión, cuando la protagonista habla de Faruk y dice que hablaba mucho. Esta expresión, hablar por los codos, es una locución verbal, que significa hablar mucho y sin decir nada importante. Esta locución no se puede traducir literalmente. *Codos* significa *gomiti*. Es obvio que *parlare per i gomiti* no tiene ningún sentido. Por lo tanto, en este caso resulta imposible aplicar la traducción literal. La traducción correcta sería «parlare a vanvera».

Las que he listado son las expresiones, palabras, modismos, que me han causado más problemas en la traducción. En los capítulos anteriores se ha estudiado el fenómeno de las lenguas afines, y se ha explicado como no siempre dos lenguas que son afines hacen que la traducción de una a otra sea tan mecánica. Es exactamente esta afinidad que, a veces, causa problemas. No siempre se puede utilizar la traducción literal, porque, como en el caso de «Hablar por los codos», no lleva a una buena traducción.

En conclusión, el proceso de traducción de este cuento fue a veces muy fluido, sin problemas de ningún tipo, pero en otros momentos me generó dudas y perplejidad, lo

que me llevó a pensar más sobre qué técnica sería más correcta utilizar. En conjunto, la técnica más utilizada fue sin duda la traducción literal, por parecerme la más adecuada. El texto, en su conjunto, no presenta grandes dificultades, salvo algunas palabras en turco, que decidí no traducir para mantener el sentido original.

CONCLUSIONES

Con este trabajo se han podido estudiar diferentes temas: se ha visto lo que es y que representa el género fantástico en el panorama literario, sobre todo de España, y a propósito de esto se han presentado los principales autores, con una focalización mayor en nuestra autora, Cristina Fernández Cubas; el concepto de recepción, un concepto significativo cuando nos referimos a la literatura, porque involucra partes distintas, emisor y receptor; los *Translation Studies* (TS), sus gran importancia – sobre todo en estos últimos años – y la que han dado a la traducción, que ha llegado a ser una disciplina relevante, no solo secundaria.

Estas partes teóricas asumen una relevancia considerable en este trabajo, pero sin duda los capítulos 3 y 4 son los que más me comprometieron y me causaron problemas. Con este trabajo he descubierto que el trabajo de traducción no es para nada sencillo. Algunos fragmentos me causaron más problemas que otros, pero en general puedo afirmar que traducir es una actividad que requiere tiempo, concentración y también competencia. El hecho de conocer bastante bien la lengua española me ayudó mucho, sobre todo en aquellas partes que podían causar incertidumbre y para las que es más complejo encontrar una traducción adecuada.

Traducir requiere tiempo. De hecho, tardé varias semanas en traducir todo el texto. La misma atención requirió la comparación entre los dos textos: no es un trabajo nada fácil entender que elecciones hay detrás de la traducción de otra persona. Me sirvió seguramente conocer las diferentes técnicas de traducción, porque me permitió comprender mejor la producción del autor.

En definitiva, esta tesis me ha permitido profundizar en la labor de traducción. Me ayudó a comprender personalmente que no es algo que todos puedan hacer, o al menos, hacerlo sin esfuerzos. Requiere mucho. Yo misma encontré varias dificultades. Además, esta tesis me permitió explorar la extensa producción literaria de Cristina Fernández Cubas, que me intrigó mucho, aunque no soy aficionada a los relatos fantásticos. La lectura de la autora – de sus cuentos – es sencilla, fluida y muy amena.

BIBLIOGRAFIA

- Ceserani, R., 1996. Il fantastico. In: Roma: Il Mulino, pp. 7 - 12.
- Ceserani, R., 1999. *Guida allo studio della letteratura*. Roma: Editori Laterza.
- Jakobson, R., 2002. *Saggi di linguistica generale*. Milán: Feltrinelli.
- Lefevre, A., 1978. *Louvain Colloquium on Literature and Translation*, Louvain: s.n.
- Lefèvre, M. & Testaverde, T., 2019. *Tradurre lo spagnolo*. Roma: Carocci editore.
- Rega, L., 2001. *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*. Torino: Utet libreria.
- Sini, S. & Sinopoli, F., 2021. *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*. Milán: Pearson.
- Zanichelli, 2011. Metodi di lettura: il testo narrativo. In: Bologna: Zanichelli Editore, pp. 1-13.

SITOGRAFÍA

- Bassnett, S., 2013. *Translation Studies*. Londres: Routledge.
- Bellver, C. G., 2007. Spectators and Spectacle: The Theatrical Dimension in the Works of Cristina Fernández Cubas. *Hispania*, 90(1), pp. 52-61.
- Boccuti, A., 2019. Il fantastico femminile e le autrici ispanoamericane. In: *America: il racconto di un continente*. Venezia: Biblioteca di Rassegna Iberistica 14, edizione Ca' Foscari.
- Casas, A., 2021. Il modernismo spagnolo e la cultura del fantastico. In: *Il fantastico spagnolo*. Perugia: Casa editrice Odoya, pp. 19-25.
- Cubas, C. F., 1991. *Entrevista a Cristina Fernández Cubas*, 1991.
- Cubas, C. F., 1993. *Conversación con Cristina Fernández Cubas*, 1993.
- Cubas, C. F., 2008. Con Agatha en Estambul. In: *Todos los cuentos*. s.l.:Edición digital.
- Cubas, C. F., 2008. Los altillos de Brumal. In: *Todos los cuentos*. s.l.:Edición digital, pp. 141-169.
- Cubas, C. F., 2008. Mi hermana Elba. In: *Todos los cuentos*. s.l.:Edición digital, p. 81.
- Cubas, C. F., 2008. *Todos los cuentos*. s.l.:Edición digital.
- D'Amico, S., 1989. *Mia sorella Elba*. Milán: Sugarco Edizioni.
- Di Francesco, M., 2006. Sisterhood and Violence in Cristina Fernández Cubas's "Hermanas de sangre". *Letras Femeninas*, 32(1), pp. 205-220.
- El País, 2008
- Folkart, J. A., 2000. Interpretations of Gender: Performing Subjectivity in Cristina Fernández Cubas's "Los altillos de Brumal". *Anales de la literatura española contemporánea*, 25(2), pp. 389-415.
- Fredriksson, S., 2014. *Un'analisi comparativa della traduzione del romanzo Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve*, Suecia: Universidad de Lund.
- Garrido, M. C., 2021. La narrativa fantástica nella Spagna degli anni sessanta e settanta. In: *Il fantastico spagnolo*. Perugia: Casa editrice Odoya, pp. 26-33.
- Gerratana, A., 2011. *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, Pisa: s.n.
- Graña, M. C., 2006. *Entre dos espejos. 18 cuentos fantásticos de escritoras latinoamericanas*. s.l.:s.n.
- Gregori, A., 2021. Femminilità e fantastico nella narrativa breve di Cristina Fernández Cubas. In: *Il fantastico spagnolo*. Perugia: Casa editrice Odoya, pp. 42-49.
- Hernán, C. S., 2011. *Ambigüedad y fantasía en los relatos de Cristina Fernández Cubas*, s.l.: s.n.
- Jakobson, R., 1959. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Reuben Arthur Brower.

- Maynard, M., 2009. Women's studies. In: F. Essed, D. T. Goldberg & A. Kobayashi, a cura di *A companion to Gender Studies*. Hoboken, New Jersey, Stati Uniti: Wiley-Blackwell.
- Munday, J., 2022. *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. Londres: Routledge.
- Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, últ. Ed. <http://www.rae.es>
- Roas, D., 2021. *Il Fantastico spagnolo*. Perugia: Casa editrice Odoya.
- Roas, D., 2021. La narrativa fantastica spagnola nel XIX secolo. In: *Il fantastico spagnolo*. Perugia: Casa editrice Odoya, pp. 10-18.
- Roas, D., García, P. & Álvarez, N., 2021. Il racconto fantastico attuale (1980 - 2020). In: *Il fantastico spagnolo*. Perugia: Casa editrice Odoya, pp. 35-41.
- Spaliviero, C., 2015. *Letteratura e letterarietà*, s.l.: s.n.
- Steiner, G., 1994. *What is Comparative Literature?*. Oxford: Clarendon Press.
- Talbot, L. K., 1989. Journey Into the Fantastic: Cristina Fernández Cubas' "Los altillos de Brumal". *Letras Femeninas*, 15(1/2), pp. 27-47.
- Todorov, T., 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Parigi: Casa editrice Seuil.
- Tolkien, J., 1966. On Fairy-Stories. In: s.l.:HarperCollins Publishers.
- Tozzato, V., 2012. "Quizá todo sea un engaño": la narrativa de Cristina Fernández Cubas, s.l.: s.n.
- Treccani, E., s.d. [Online], <https://www.treccani.it/>
- Vinay, J.-P. & Darbelnet, J., 1957. *Stylistique comparée de l'anglais et du français*, Paris: s.n.
- Zatlin, P., 1996. Amnesia, Strangulation, Hallucination and Other Mishaps: The Perils of being Female in Tales of Cristina Fernández Cubas. *Hispania*, 79(1), pp. 36-44.