

**MEMORIA**

**EL DIÁLOGO INFANTIL EN LA  
NARRATIVA DE CARSON McCULLERS:  
un aspecto sociolingüístico.**

**Autora: Candelaria Fuentes Perdomo  
Coordinadora: Ana Sofía Ramírez  
Facultad de Traducción e Interpretación  
Curso: 1998/1999**

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
Las Palmas de Gran Canaria  
Nº Copia 581330

# ÍNDICE

<b>1. Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Traducción literaria.....</b>	<b>2</b>
<b>3. El cuento literario.....</b>	<b>13</b>
<b>4. Sociolingüística.....</b>	<b>17</b>
<b>4.1. Sociolecto infantil.....</b>	<b>19</b>
<b>5. El diálogo en la narrativa.....</b>	<b>25</b>
<b>6. Vida y obra de Carson McCullers (1917-1967).....</b>	<b>31</b>
<b>7. Resumen del relato.....</b>	<b>35</b>
<b>8. Traducción de <i>A Domestic Dilemma</i>.....</b>	<b>36</b>
<b>9. Comentario traductológico.....</b>	<b>50</b>
<b>10. Conclusión.....</b>	<b>54</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>55</b>
<b>Notas.....</b>	<b>57</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>59</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

El tema del diálogo infantil en la narrativa desde el punto de vista traductológico no se ha estudiado lo suficiente. Esto es comprensible ya que no se han realizado demasiados estudios sobre el lenguaje infantil en particular, debido en parte por lo heterogéneo que es su estudio, ya que abarca distintas situaciones comunicativas: nivel cultural, edad, familiar, etc. Los estudios que se han llevado a cabo casi siempre se centran en la forma de hablar que se producía entre la madre y el hijo. En el caso de este relato, difiere la intercomunicación, puesto que el eje de la familia es el padre y es él el que más conversa con los niños.

El método de estudio que he empleado tiene como base la traducción de un relato, *A Domestic Dilemma*, de la escritora norteamericana Carson McCullers (1917-1967). Para ello he comenzado por establecer un acercamiento desde el plano más general al más particular, de modo que antes de realizar la traducción ya se tengan todos los datos necesarios para comprender cómo funciona el lenguaje infantil en el diálogo con un adulto. Además he considerado necesario comentar ciertos aspectos de la vida y obra de la autora, pues muchos momentos de su trayectoria se ven claramente reflejados en el relato.

## 2. TRADUCCIÓN LITERARIA

Comenzaré este apartado señalando las diferencias entre la traducción de textos literarios y textos no literarios según señala Christiane Nord en su libro *Translating as a Purposeful Activity* (1997).

Normalmente, el autor de un texto literario es conocido por las personas de su país natal y este dato, que en principio parece no tener ninguna importancia, influye mucho en las expectativas que el lector pone en el texto. Por ello, se podrían presentar problemas si el texto se traduce a una comunidad cultural donde el autor no es conocido.

Para el autor de un texto no literario, la intención de producir un texto es la de describir el mundo real conocido por una comunidad cultural, sin embargo, un autor literario no pretende esto sino provocar sensaciones particulares en cada uno de sus lectores acerca de un mundo ficticio o diferente al que conocemos. Es decir, que en un texto literario prevalece la función expresiva a la referencial.

Los textos literarios están dirigidos a un público que conoce las reglas literarias además de poseer un bagaje cultural en textos literarios para poder entender completamente este tipo de textos.

Aunque el medio por el cual se transmiten los textos literarios es mediante la escritura, también se pueden transmitir oralmente, como los cuentos. Se podría añadir a este punto que Nord comenta, que también los textos no literarios como las noticias, los textos científicos, etc. además de transmitirse por escrito también se transmiten por vía oral. Incluso hay culturas que poseen una literatura enteramente oral, como en algunas tribus primitivas de África y América.

Los factores situacionales de lugar, tiempo y causa no son relevantes en la distinción entre texto literario y no literario, pero sí que es importante desde el punto de vista de la traducción, puesto que expresan datos específicos de cada cultura y esto hay que tenerlo en cuenta a la hora de traducirlo a otra cultura..

Desde el punto de vista lingüístico, se ha definido el lenguaje literario como una desviación del lenguaje estándar por medio de un lenguaje creativo que se caracteriza por ser expresivo, estético y poseer connotaciones. A esto se le suma el que el código literario se rige por las convenciones de los distintos géneros literarios.

En el apartado siguiente expondré la diferentes teorías u opiniones de tres diferentes Escuelas de traducción: la Escuela holandesa, encabezada por Theo Hermans; la Escuela alemana, en la que destaca Christiane Nord y la Escuela de Tel Aviv, con Gideon Toury

#### —Escuela holandesa: Theo Hermans

Hermans, en la introducción *Translation Studies and a New Paradigm* de su edición *The Manipulation of Literature: studies in literary translation* (1985) señala que los estudios sobre traducción literaria son inexistentes y los pocos que hay la tratan como un género inferior. Según los detractores de la traducción literaria, la lengua de un país y, por lo tanto, su literatura se consideran intocables e irrepetibles; por ello, traducir un texto literario sería un sacrilegio, ya que nunca podría acercarse al original.

La crítica literaria ha relegado la traducción literaria a la categoría de literatura de género inferior, puesto que lo importante para un crítico literario sería la calidad, la

creatividad, la originalidad y la estética. Sin embargo, los críticos literarios saben que las traducciones existen y que, de hecho, han influido en la literatura de otros países. Por ello, su criterio de evaluación consiste en comparar la traducción con el original para llegar a la conclusión de que la traducción no alcanza el nivel de grandiosidad que posee el original. Ahora bien, cuando se dan casos raros en los que una traducción consigue igualar en estilo al original, sólo en este caso, los críticos no tienen más remedio que aceptar el poder creativo del autor de la traducción.

La concepción tradicional acerca de la traducción literaria es que es un producto de segunda mano y de poca calidad, y por ello no merece ser estudiada ni tomada en cuenta. Sólo se considera como un medio para conocer la literatura mundial, ya que se debería leer el original y no una traducción para conocer realmente esa literatura. Al final, los estudios de literatura sólo sirven para señalar los errores que hay en las traducciones hechas de una obra original y con ello demostrar que el original siempre será mejor. La traducción se considera como un acto que debe tener siempre en cuenta el original y ser fiel al ideal de reproducir el original tal y como es.

A pesar de que la traducción tiene su lugar en los estudios de literatura moderna, está situada en el campo de la **literatura comparada**. En estos estudios se señala la influencia de la literatura mundial en otros escritores, pero se le sigue dando mayor importancia al original. En los estudios sobre la *migración* de temas de un país a otro, el traductor está considerado como un simple intermediario que hace posible el trasvase de temas de una literatura nacional a otra. Todavía no consideran a la traducción literaria como un tipo de literatura aparte.

También los teóricos de la traducción han influido en esta consideración de la traducción porque ellos mismos dudan de la existencia de la traducción o de traducciones buenas.

Otros estudios se han encaminado desde el punto de vista psicológico y lingüístico. Sin embargo estos estudios no han proporcionado los frutos deseados ya que desde la perspectiva psicológica, se intenta describir el proceso mental que interviene en la traducción, que resulta ser intangible y por ello difícil de llegar a conclusiones. Desde la perspectiva lingüística, ésta sólo ha podido centrarse en los estudios sobre textos no literarios ya que los estudios sobre literatura son muy complejos y, por consiguiente, también los estudios sobre traducción literaria.

A mediados de los años setenta, un grupo de expertos decidió trabajar con el objetivo de establecer un nuevo paradigma para los estudios de la traducción literaria. Este grupo concibe la literatura como un sistema complejo y dinámico en el que se combina el estudio teórico con el análisis de casos prácticos. Se trata de un estudio descriptivo, funcional, sistémico y orientado al texto meta. También se preocupa por la relación que se establece entre la práctica de la traducción y otro tipo de procesos textuales; y por la importancia y el lugar que ocupa la traducción literaria en un tipo de literatura y su relación con otras literaturas.

El concepto de literatura como sistema se refiere a que existe una estructura de elementos jerarquizados. Even-Zohar (1981)<sup>1</sup> amplió este concepto y concibió la literatura como un *polisistema*, es decir, como un conglomerado de sistemas diferenciados y dinámico. La teoría del polisistema considera a la traducción literaria

como un subsistema dentro de una literatura y que tiene unas características particulares.

Desde el punto de vista de la literatura meta, todas las traducciones pasan por un grado de manipulación del texto fuente debido a diferentes razones, ya sea por vacíos culturales, por razones lingüísticas o para adaptarse a un tipo de literatura.

Desde el punto de vista del trabajo teórico, éste se va nutriendo con los resultados obtenidos del análisis de los estudios de casos prácticos. El método descriptivo de la teoría del polisistema considera el texto traducido en sí mismo e intenta determinar los diferentes factores que caracterizan su naturaleza.

Este nuevo acercamiento a los estudios de traducción se centra, en primer lugar, en las estrategias textuales o normas para la realización de una traducción, y en segundo lugar, en la influencia que pueda tener una traducción en la cultura meta, es decir, su aceptación o rechazo.

#### — **Escuela alemana: Christiane Nord**

En su libro *Translating as a Purposeful Activity* (1997) Nord hace un análisis de la comunicación literaria entre distintas culturas y distintas lenguas. Para ello se vale de distintos tipos de relaciones: entre la intención del autor y el texto, entre la intención del autor y las expectativas del receptor, entre el referente y el receptor, y entre el receptor y el texto.

### *La relación entre las intenciones del autor y el texto*

Cuando un autor realiza un texto, intenta producir un efecto en el receptor de ese texto. Para ello, el autor no deja nada al azar y orienta cada elección que haga en el texto par conseguir este objetivo. El la literatura original, el autor y productor del texto es el mismo, sin embargo, en la traducción literaria, el autor del texto original es el que aporta la intencionalidad y el traductor tiene que ser capaz de verbalizar esa intención.

El traductor es uno de los posibles lectores del texto, y por ello, puede tener una interpretación individual del mismo. La tarea del traductor es extraer la intención del autor a través del texto original, así como interpretar las características textuales y consultar otras fuentes paralelas que puedan ayudar a la comprensión del texto.

En los textos literarios no se puede extraer la intención del autor únicamente partiendo de los factores intratextuales que aparecen en un texto. Esto es debido a que, por lo general, la literatura no sigue los patrones de la escritura convencional, es más, su particularidad estriba en alejarse de los patrones convencionales. Además, se caracteriza por la ambigüedad, lo cual nos lleva a pensar en varias interpretaciones.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, lo que se traduce no es la intención del autor sino la interpretación que hace el traductor de la intención del autor y el receptor de la traducción aceptará ésta como la intención del autor del texto original.

### *La relación entre la intención del autor y las expectativas del receptor.*

Cuando un autor produce un texto, tiene que tener en cuenta el conocimiento de la cultura y del mundo que tiene su público. El autor presupone que el lector posee

cierto número de datos par comprender el texto. Sin embargo, un exceso de presuposiciones puede ocasionar problemas al traductor, ya que es posible que en la cultura meta no se entienda algunos conceptos de tipo cultural. El traductor puede solventar este problema con información adicional o con adaptaciones. Sin embargo, hay veces en las que el vacío cultural es tan grande que el receptor no puede relacionar de forma coherente lo que está en el texto original con su conocimiento del mundo.

Para que un texto traducido exprese la misma intencionalidad del autor del texto original, el traductor tiene que interpretar correctamente la intención del autor; tiene que verbalizar la interpretación del texto de manera que el receptor pueda interpretarlo correctamente; tiene que hacer coincidir el conocimiento cultural y las expectativas de los destinatarios del texto original con las de los destinatarios del texto traducido.

### *La relación entre la ficción y el mundo real*

Los textos literarios se caracterizan precisamente porque se alejan del mundo real. El lector de textos literarios espera que haya una coherencia no con el mundo real sino entre los elementos del mundo narrado. En este sentido, el traductor tiene que tener en cuenta la distancia entre el mundo narrado y la realidad de la cultura de partida y la distancia entre el mundo narrado y la realidad de la cultura meta. Semánticamente se pueden dar tres posibles variables de distancia cultural:

- El mundo narrado se corresponde con la realidad de la cultura de origen, por lo cual, los receptores del texto original pueden identificarlo con el mundo real que conocen, mientras que los receptores del texto meta no podrán.

— El mundo narrado no se corresponde con la realidad cultural de origen. Ya que el receptor del texto original no puede identificarlo con el mundo que conoce, el autor tiene que dar información sobre este nuevo mundo, que también ayudará a los receptores del texto meta. Un caso particular sería un texto en el que el autor intenta reflejar la cultura meta. Esto puede ocasionar complicaciones para el traductor cuando la intención del autor del texto original es precisamente reflejar su propia visión de la cultura meta.

— El mundo narrado se corresponde con la realidad de la cultura de origen, pero está desculturalizada con referencias explícitas a otro tiempo o lugar. En este caso, tanto el receptor del texto original como el del texto meta están casi en las mismas condiciones, ya que se presenta un mundo distinto para ambos receptores.

### *La relación entre el texto y el receptor*

La familiaridad del texto narrado por parte del lector es importante para conseguir el efecto deseado por el autor. De esta manera, el lector puede reconocer un mundo conocido para él, con lo cual le es más fácil identificarse con los personajes y situaciones. A diferencia de los textos no literarios, en la literatura el autor elige, dentro del código literario, los mecanismos estilísticos que van a aparecer en su texto. Además, hay que tener en cuenta que los mecanismos estilísticos son característicos de una determinada cultura y por ello serán distintos en diferentes culturas, aunque tengan un origen común. Hay que añadir que los mecanismos estilísticos tradicionales, a menudo

adquieren nuevas connotaciones y significados cuando se emplean en otro contexto literario.

En la traducción, esto viene a reflejar que los mecanismos estilísticos sólo pueden expresar el mismo efecto si comparten la misma tradición cultural, es decir, que si un traductor emplea los mismos mecanismos que el autor del texto original, el efecto no será el mismo.

#### — Escuela de Tel Aviv: Gideon Toury

En su libro *In Search of a Theory of Translation* (1980), Toury considera la traducción como una actividad que satisface las necesidades de otra cultura, la de la cultura meta. De manera que introduce en la cultura meta una versión, en otro idioma, de un texto que ya existía en la otra cultura y que por alguna razón se ha considerado que valía la pena introducirlo en la cultura meta. El texto introducido nunca va a ser totalmente nuevo ni diferente a la cultura original. Una traducción implica que se respeten ciertos aspectos del texto original además de unas adaptaciones que el sistema lingüístico de la cultura meta exige. Por ello, hay que reemplazar una opción por otra que se ajuste a las exigencias de la cultura original y de la cultura meta.

Toury considera que el término traducción literaria presenta dos significados: el primero se refiere a la traducción de textos considerados como literarios en la cultura de origen. Hace referencia a “la reconstrucción de la red interna de relaciones que hay en un texto y que hacen que el texto sea único”. El segundo significado se refiere a la traducción de un texto de tal modo que la cultura receptora acepta el producto como una manifestación literaria. Sin embargo, Toury no descarta la posibilidad de que se den

los dos significados al mismo tiempo. Por ejemplo, cuando la reconstrucción de la red interna de relaciones que hay en un texto resuelve los problemas de aceptabilidad que se puedan dar en la literatura de la cultura meta con el fin de enriquecerla.

En ocasiones, se hace necesario modificar algunas características del modelo textual literario propio de la cultura original o representativo de un modelo específico, como ocurre con el ejemplo que Toury señala de un tipo de quintilla jocosa (*limerick*) que tiene una estructura particular en la cultura inglesa. En otras ocasiones se hace necesario reconstruir ciertas características e incluso añadir nuevas para conseguir la aceptabilidad del texto literario en la cultura meta.

Existen dos formas de entender los estudios de traducción dependiendo del procedimiento que se realice, ya sea desde un enfoque orientado hacia el texto original u orientado hacia el texto meta. Sin embargo, en cualquiera de los dos casos también se tiene que tener en cuenta el enfoque contrario según lo requiera la traducción. De modo que se trata de dos formas diferentes de enfrentarse con una traducción, pero no por ello estrictamente opuestas.

Desde mediados de los años setenta, Toury ha optado por el enfoque orientado hacia el texto. Lo que le interesa es el procedimiento que se lleva a cabo durante la traducción, como puede ser la realización de cambios o la elección de estrategias que conducen a la aceptabilidad. Sin embargo, considera que el objeto de estudio no es un simple texto, ya sea como expresión de la lengua meta o como representación de otro texto que pertenece a una cultura diferente, sino que más bien lo que interesa es descubrir en ese texto el proceso por el cual ha llegado a concebirse; es decir, las opciones con las que el traductor ha contado, las elecciones que ha realizado y los

motivos por los cuales ha optado por esas elecciones y no otras. Cree que el método de estudio basado en la agrupación de traducciones de un mismo texto no puede ser considerado sólo desde la perspectiva de la lengua meta sino que hay que tener en cuenta el original, hay que tener en cuenta la *contextualización* que, para Toury, es la base de los estudios con una perspectiva orientada hacia la lengua meta.

### **3. EL CUENTO LITERARIO**

El cuento literario<sup>2</sup> nace y se desarrolla en el siglo XIX y alcanza su apogeo en el siglo XX, sobre todo en el mundo anglosajón. Hay que hacer una distinción entre cuento popular y cuento literario. Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, el cuento popular se define como: “breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos”.

El cuento popular pertenece a la tradición popular y en sus orígenes se transmitía oralmente. Por esta razón, aunque en un principio tuvo un autor, éste va desapareciendo en el tiempo para ser sustituido por un colectivo que lo va transformando aunque mantenga un fondo común. Se caracteriza por no señalar un tiempo ni un espacio. El tema se desarrolla en torno a un héroe que se enfrenta a distintos obstáculos y enemigos, de los cuales sale airoso. Los personajes no tienen un carácter rico en matices, sino que son o muy buenos o muy malos y actúan de forma mecánica. En cuanto al estilo, no hay descripciones, abundan las fórmulas hechas, se repiten las mismas situaciones, el relato progresa linealmente. Todo está subordinado a la acción, de ahí la falta de descripciones, la esquematización de caracteres, etc. La forma se caracteriza por la brevedad y la sencillez, sin artificios. La finalidad del cuento popular es la distracción y la enseñanza moral de cualquier aspecto de la vida.

El cuento literario, a diferencia del popular, tiene un autor conocido que intenta transmitirnos sus vivencias personales enmarcadas en un lugar y tiempo señalado. La diferencia más importante es la originalidad y la ampliación y enriquecimiento temático que describe el complejo mundo del autor. Otra diferencia es la intención, el autor no intenta dar consejos moralizantes o didácticos.

El elemento característico de este género es la síntesis, que exige la eliminación de todo dato superfluo. Presenta un incidente central y fresco en la vida de dos o tres personajes nítidamente perfilados: la acción, al llegar a su punto culminante, enriquece nuestro conocimiento de la condición humana. Un cuento puede tratar sobre un personaje único, un único acontecimiento, una única emoción o de una serie de emociones provocadas por una situación única.

También exige que el tema esté claramente delimitado y que el núcleo argumental esté bien definido. El modo de narración debe ser igualmente sintético, con lo cual se elimina toda retórica deliberada como son los diálogos, las descripciones, la caracterización de los personajes, etc. Con la supresión de todo lo accesorio se pretende enganchar al lector desde el principio.

Para Julio Cortázar (1981)<sup>3</sup> un buen cuento literario debe poseer tres características: la *significación*, la *intensidad* y la *tensión*. La *significación* se refiere al tema, pero un tema que trasciende los límites de la simple anécdota que normalmente cuenta. Se requiere de un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten al tema y que el cuento se convierta en algo único. Esto se consigue con la *intensidad*, para la cual se eliminan todas las ideas o situaciones intermedias que la novela permite y exige. Relacionado con la intensidad se encuentra la *tensión*, que consiste en la imposibilidad de sustraernos al ambiente del cuento narrado.

A continuación cabe señalar la diferencia entre el cuento literario y la novela. La diferencia no radica sólo en sus dimensiones o en las técnicas narrativas, sino en particular en el carácter de sus argumentos. Mariano Baquero Goyanes afirma:

De una novela se recuerdan situaciones, descripciones, el ambiente, pero no siempre el argumento. Un cuento se recuerda íntegramente o no se recuerda. Todo esto parece sugerir que mientras las peripecias de una novela pueden complicarse, no sucede lo mismo en el cuento, cuya trama o situación ha de poseer el suficiente interés o fuerza emocional como para ser recordado de golpe [...] Su autor no puede utilizar los trucos [...]de la novela seria, no puede jugar con el interés del lector escondiendo el desenlace, suspendiendo una acción y entrecruzándola con otra, describiendo reacciones insospechadas. En el cuento, los tres tiempos -exposición, nudo y desenlace- están tan unidos que casi son uno solo. El lector de una novela podrá sentirse defraudado por el primer capítulo, pero quizás el segundo conquiste su interés. En el cuento [...]hay que atraer la atención del lector desde las primeras líneas.<sup>4</sup>

En el libro *Teoría y Técnica del cuento literario*, de Enrique Anderson Imber (1992), se señalan otras diferencias. La novela trata un vasto conjunto de sucesos heterogéneos; el cuento sólo señala un suceso de carácter intenso. En la novela aparecen muchos personajes; en el cuento sólo aparecen unos pocos. La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa por su psicología y no tanto por lo que le acontece; en el cuento, el personaje es sólo una parte de la narración y el lector se interesa más por la situación en la que se ve envuelto y no por su carácter. La lectura de una novela es tranquila porque tenemos la sensación de que se narra algo que pasa y acontece a medida que avanzamos en la lectura; en el cuento, nos narran algo que ya pasó y estamos impacientes por conocer el desenlace. Lo más visible en una novela es el personaje y en el cuento es la trama y, sobre todo, el autor. El cuentista es el verdadero protagonista del cuento, al igual que el protagonista de un poema lírico es el

autor. El cuentista expresa lo que le está sucediendo a él, aunque finja que le está sucediendo a sus personajes.

Por último hay que señalar que hay novelas con calidad de cuentos y cuentos con calidad de novelas. Según las características que hemos señalado, muchos relatos actuales no se considerarían cuentos literarios. Se trata de cuentos con finales abruptos que dan la sensación de algo inconcluso y, sin embargo, que dejan vía a múltiples posibilidades que el lector tendrá que deducir o incluso crear él mismo. A veces se observa la ausencia de argumento, que es un requisito imprescindible. Esto demuestra que el cuento, como cualquier otro género literario, sufre una evolución hacia nuevas formas dependiendo del gusto y la sensibilidad de los autores.

Un ejemplo de esta nueva forma de cuento es, sin ir más lejos, el caso de Carson McCullers, cuyos relatos breves se caracterizan por el empleo de diálogos y la caracterización psicológica de sus personajes, aunque sea de manera indirecta.

#### **4. SOCIOLINGÜÍSTICA**

La sociolingüística es una disciplina relativamente nueva y que se presta a confusión por no estar todavía suficientemente definida. Su objeto de estudio es difícil de definir puesto que se trata de una disciplina en la que se pueden distinguir diferentes campos, como la antropología lingüística, la psicología lingüística o la sociología del lenguaje. Una primera definición del término lo apuntan los pioneros en desarrollar esta disciplina, Harver G. Currie y Eva García Currie (1949)<sup>5</sup> : “La sociolingüística es el estudio de las entidades ordenadas del lenguaje en su función comunicativa en tanto esencia de la sociedad.”

Para Hudson (1981)<sup>6</sup> la sociolingüística es “el estudio del lenguaje en relación con la sociedad”. Para entender mejor el concepto de sociolingüística, hace una diferencia entre sociolingüística y lingüística. La lingüística sólo considera la estructura del lenguaje y no tiene en cuenta el contexto social que lo rodea. Se encarga de elaborar las reglas de una lengua determinada; en cambio, la sociolingüística estudia el uso de esas reglas en la sociedad, como pueden ser las variantes que emplean distintos grupos sociales para un mismo concepto. Sin embargo, algunos estudiosos consideran que el prefijo *socio* delante de *lingüística* es redundante porque para ellos el habla es un comportamiento social y, además, tiene una función social, que es la comunicativa y también la de identificar grupos sociales. Por ello, estos estudiosos creen necesario estudiar la lengua en relación con la sociedad.

Antoine Meillet (1928)<sup>7</sup>, en su historia del latín, señala que había una relación entre la estructura social de la comunidad lingüística y el lenguaje. Los

estudios realizados demuestran que este hecho se sigue dando en la actualidad. Un hablante tiene la capacidad de emplear diferentes variantes del lenguaje y su elección no es aleatoria, sino que está socialmente condicionada por la edad, el sexo, la jerarquía, etc.

En este punto hay que establecer la diferencia que existe entre la sociolingüística y otra disciplina que ya señalábamos al principio y que tiene relación con ésta, la sociología del lenguaje. Hudson (1981)<sup>8</sup> define la sociología del lenguaje como “el estudio de la sociedad en relación con el lenguaje”, es decir, lo contrario de la sociolingüística. La diferencia radica sólo en el interés del investigador, según esté más interesado por el lenguaje, por una parte, o por la sociedad, por otra; y también según su mayor conocimiento del análisis de las estructuras lingüísticas o del análisis de las estructuras sociales. Tienen distinto objeto de estudio: la lengua para la sociolingüística y la sociedad para la sociología del lenguaje. A pesar de que hay autores que creen que son dos disciplinas completamente distintas, sin embargo, otros opinan que forman parte de una misma disciplina.

Para J. A. Fishman (1971)<sup>9</sup>, la sociolingüística trata de estudiar “quién habla, qué variedad de lengua, cuándo, a propósito de qué y con qué interlocutores”. En resumen podemos definir la sociolingüística como el estudio y análisis de los usos del lenguaje en diferentes situaciones sociales por parte de una comunidad lingüística determinada, así como el estudio de las características de la conducta lingüística de los distintos grupos sociales que componen una misma comunidad lingüística global y el análisis de las posibles diferencias entre dichas conductas.

#### 4.1 EL SOCIOLECTO INFANTIL

En este apartado vamos a describir el sociolecto infantil desde un punto de vista sociolingüístico, de manera que analizaremos el habla infantil, sus variedades y su relación con el contexto social que pueda condicionar el lenguaje. Es decir, la escuela y, principalmente, la familia, ya que es en el seno de la familia donde el niño aprende su lengua materna. Según Bernstein (1961)<sup>10</sup>, durante este aprendizaje, el niño no sólo aprende una serie de reglas lingüísticas, sino una determinada forma de comunicación que difiere según el grupo social al que pertenezca la familia.

En los distintos grupos sociales o sociolectos se producen variaciones lingüísticas que suelen estar motivadas por factores extralingüísticos, fundamentalmente, de carácter social. De estos factores cabe señalar la edad y el sexo, que influyen de manera importante en la variación lingüística (H. López, 1989, p.111).

Hudson, en su libro *La Sociolingüística* (1981p.25), hace referencia al desarrollo sociolingüístico del niño, siempre desde el punto de vista de la hipótesis pues se han basado en estudios poco rigurosos. Para empezar, señala los modelos lingüísticos que el niño sigue: primero el de los padres, luego el de los compañeros y por último el de los adultos. Para Labov (1972)<sup>11</sup>, los niños de entre 3 ó 4 años siguen el modelo de los padres y después lo sustituyen por el modelo de sus compañeros, hasta los 13 años, que empiezan a fijarse en el modelo de los adultos que le rodean. Cabe señalar que, para algunos autores, los niños siguen el modelo de los padres hasta los 6 años, aunque antes o después prefieran el de sus compañeros al de los padres.

Los niños, además del modelo propio que utilizan para su comunicación normal, se ven influenciados por otros modelos con distintos tipos de habla, incluyendo el de

sus padres, aunque él mismo no los use. Otra influencia la constituyen los medios de comunicación, mediante los cuales, el niño se da cuenta de la variación de las formas de habla, aunque esto sólo afecte a su habla normal superficialmente.

Hay estudios que apuntan a la hipótesis de que los niños empiezan a darse cuenta de las diferencias dialectales en la época en la que empiezan a modelar su lengua (de 3 a 4 ó 6 años) cuando las compara con los modelos de habla de sus padres y compañeros y nota las diferencias. También a corta edad se dan cuenta de los prejuicios positivos y negativos que los adultos tienen con respecto a las variedades de la lengua, de hecho existen datos sobre niños de tan sólo 4 años que han llegado a adoptar ellos mismos esos prejuicios.

Philip S. Dale comenta en *Desarrollo del lenguaje: un enfoque psicolingüístico* (1992, pp.181,182) que el niño empieza sus intentos de hablar por medio de la actividad imitativa. El niño se esfuerza en reproducir los sonidos pronunciados por adultos, luego imita las estructuras fonológicas y frases enteras. La lengua adulta constituye el modelo al cual el niño pretende llegar. Los niños sencillamente imitan lo que oyen y los padres les enseñan corrigiéndolos cuando cometen errores. En la etapa final del desarrollo del lenguaje, los niños generalmente hablan como sus padres. Los niños quieren ser como sus padres y como sus hermanos mayores y el lenguaje es uno de los rasgos que caracterizan a estas personas importantes para el niño. Sin embargo, muchas veces no imitan sino que vuelven a formular las oraciones usando su propia gramática.

Dale (1992, p. 187,188) Cuando un adulto habla con un niño, nunca utiliza su lenguaje habitual. Por ejemplo, cuando una madre habla con su hijo pequeño, sea cual

sea su sexo, utiliza oraciones más cortas, un número menor de verbos, menos formas verbales, un vocabulario menos variado y menos oraciones complejas.

Con respecto al desarrollo del habla de los niños en relación con la sociedad hay que decir que desde edad muy temprana adaptan su habla al contexto social, es decir, que emplean distintas formas según las personas con las que estén hablando. Shatz y Gelman (1973)<sup>12</sup> descubrieron que los niños de cuatro años, igual que los adultos, modifican su lenguaje en función de la edad de la persona a quien se dirigen. Cuando hablan con un niño de dos años utilizan un número menor de oraciones y éstas son más cortas y más sencillas. El lenguaje que los niños de cuatro años utilizan con compañeros de la misma edad se parece al que utilizan cuando hablan con adultos.

Los pedagogos señalan<sup>13</sup> que el lenguaje de la primera infancia es egocéntrico. Los niños hablan para sí mismos o hablan con otros niños sin escucharse unos a otros y sin esperar una respuesta. Este diálogo incoherente ha sido bautizado por Piaget (1924)<sup>14</sup> como *monólogo expresivo*. El 45% de la actividad verbal de un niño de seis años es egocéntrica. Se caracteriza, sobre todo, por el uso mayoritario del pronombre *yo* y el posesivo *mío*. Antes de que se produzca la transición, el niño habla siempre de sí mismo, es sujeto y objeto preferente de su conversación.

Después de los seis años hay una transformación rápida hacia el habla socializada, hacia el de su comunidad lingüística. El lenguaje egocéntrico baja al 25% a partir de los siete años. Puede que este fenómeno esté relacionado con el uso de razón, que la tradición eclesiástica establece justamente a esa edad.

Desde el punto de vista lingüístico, la estructura gramatical de un niño se caracteriza por la elisión del verbo u otro elemento oracional. A la edad de cinco o seis

años, el niño todavía tiene problemas con algunos aspectos gramaticales que son difíciles para él. Sin embargo, la estructura básica de casi todas las oraciones del niño parece ser la misma de la gramática adulta.

Los niños sienten preferencia por un pequeño número de reglas generales. Las generalizaciones son comunes tanto en la sintaxis como en el desarrollo de las flexiones. Los niños tardan bastante en dominar las excepciones a las reglas.

Gili Gaya (1961) ha observado que antes de los siete años los niños tienen un escaso número de adjetivos calificativos. La adjetivación de carácter estético se reduce a la oposición entre la pareja bonito-feo. La calificación moral está limitada a la oposición bueno-malo. La adjetivación descriptiva también es pobre y se amplía muy despacio, a pesar de que la lectura y el colegio favorecería su aumento, sin embargo, esto no sucede porque no lo necesitan para su comunicación espontánea. Lo calificativo va ligado a la descripción, a lo estético y el habla infantil va ligado a la acción y salta del sujeto al verbo sin detenerse en las cualidades de las cosas.

Los niños usan muy pocas conjunciones, aunque para ellos sean suficientes para señalar la dependencia recíproca de las oraciones. Para expresar la continuidad y la dependencia de frases y oraciones se valen de dos procedimientos: primero, la simple sucesión, sin signo fonológico ni gramatical; el segundo, a las pocas conjunciones que usan les dan muchos valores, tanto coordinantes como subordinantes, por ejemplo, para un niño, la conjunción *y* es copulativa, adversativa, consecutiva, causal, final, etc. La conjunción *porque* les sirve para todo y sólo alguna vez funciona como causal. Por ejemplo, el interrogativo *¿por qué?*, tan usado por los niños de tres o cuatro años, rara vez tienen el sentido causal del lenguaje adulto, para él puede significar *¿dónde?*,

*¿cuál?*, *¿cuándo?* o *¿qué?*, es decir, es una forma interrogativa general que no pregunta precisamente la causa.

Los niños usan el subjuntivo antes de los cuatro años, pero sólo usan ciertos tipos: el 80% son subjuntivos finales apoyados en la locución conjuntiva *a que* o *para que*; el 20% son subjuntivos dependientes de verbos de voluntad, oraciones condicionales y temporales y oraciones independientes de deseo. El subjuntivo potencial o dubitativo es esporádico antes de los siete años.

También cabe señalar que los niños tienen tendencia al uso abusivo de términos indefinidos que carecen de precisión léxica; a la creación de nuevos términos, sobre todo, por medio de apócope; suelen ser más innovadores que los mayores, que prefieren las formas más tradicionales.

Los niños no son aprendices pasivos de su lengua sino que, por iniciativa propia, alteran la norma aprendida. Atribuyen a las formas verbales significados nuevos o no previstos en la gramática del adulto. En los juegos infantiles se distribuyen los papeles que los niños van a representar por medio del imperfecto de indicativo: *Tú eras el papá* y *yo la mamá* y *él era el niño*. Aquí podían emplear, y a veces lo hacen, el presente, pero el imperfecto da al juego un significado de ficción consciente. La forma *-ría*, potencial o condicional, no se incorporará hasta muy tarde a la conjugación espontánea del niño. Gili Gaya (1961) cree que el imperfecto lúdico es una propagación del imperfecto narrativo en las fórmulas que encabezan los cuentos: *Esto era un rey...*, *Había una vez una niña que caminaba por el bosque...*

Durante los periodos de aprendizaje, cuando todavía no se domina la forma o formas adultas de un aspecto del lenguaje, el niño utilizará formas que nunca ha oído.

Los niños construyen su gramática paso a paso. También en los casos en que el niño trata de imitar una oración adulta, la simplifica para adaptarla a su propia gramática.

## **5. EL DIÁLOGO EN LA NARRATIVA**

Miriam Álvarez, en su libro *Tipos de escrito I: narración y descripción* (1994, 24 y 28), considera el diálogo como un recurso literario en el que desaparece la figura del autor para dar protagonismo a los personajes. Por medio del diálogo conocemos a los personajes, lo que piensan, su carácter, sus debilidades, es decir, su psicología; por ello, para la creación de un buen diálogo se requiere un ejercicio de conocimiento exhaustivo previo de la personalidad de cada personaje. Ya en la antigüedad se considera el diálogo como una forma que potencia el dinamismo de lo narrado, ya que el lector actúa como testigo presencial de los diálogos y los asimila mejor que un discurso.

Un diálogo puede construirse de forma directa, es decir, los personajes se expresan directamente, sin la intervención del narrador o de forma indirecta, en el que el autor participa activamente, ya sea como un interlocutor más o presentando a los personajes, que en ningún momento hablan por sí mismos. En la narrativa moderna se puede observar una combinación de ambas. En general, el diálogo explica al lector lo que siente y hace el personaje cuando habla y se alterna con segmentos descriptivos y narrativos.

Según María del Carmen Bobes (1992, pp.151 y ss.)<sup>15</sup> la novela ha buscado nuevas fórmulas de creatividad y para ello acude a la voz directa de los personajes o a la figura de un narrador-observador, que no creador, que no está influenciado por las opiniones de los personajes y trata de no destacar en el transcurso de la historia.

Generalmente, la aparición del diálogo en los textos líricos y narrativos se ha interpretado como un acercamiento al género teatral y además aporta dinamismo y realismo. Desde una perspectiva formal, el diálogo se considera como un reflejo de una actitud analítica que organiza los argumentos presentándolos progresivamente, ya que exige el presente. Esto supone un acercamiento, en el tiempo y en el espacio, del narrador a los personajes, pues pone de relieve la conversación y desplaza el discurso

“En la novela es frecuente que los diálogos coincidan con los momentos de mayor tensión, con ello se pretende contrastar con el discurso monologal del narrador para enfatizar o intensificar una escena”. Es posible que en el discurso literario el diálogo no tenga otra función que la de romper con la monotonía de una expresión en primera persona. También es posible que se utilice con una finalidad mimética para conseguir realismo. También puede ser utilizado con el objetivo de conocer a los personajes por sus propias palabras

Para Leopoldo Alas, Clarín (1912, p.160)<sup>16</sup>, “el diálogo es una forma de acercamiento convencional a los personajes vivos y al mundo de la realidad y, en algunos casos, como un recurso literario naturalista destinado a captar directamente la naturaleza, tal como se muestra en la vida cotidiana.”

El diálogo puede ser una reproducción real de las ideas de los distintos personajes, que a su vez nos dan pistas de su modo de ser, con el que el autor puede o no estar de acuerdo, aunque éste siempre lleve el control de la obra porque, aunque un diálogo nos parezca espontáneo está tan controlado por el autor como el resto del discurso. En general, podemos admitir que el diálogo implica dos hechos: uno, el tiempo es presente y dos, presenta una visión directa y la proximidad psíquica al

conflicto. El lector conoce los hechos a través de las palabras de los mismos sujetos que viven la acción, con lo cual, el lector se integra en el mundo ficticio con mayor facilidad. El diálogo en un discurso literario tiende a convertir al lector en una parte activa del discurso, mientras que la expresión monológica del narrador está orientada a la comunicación y por tanto el lector es más pasivo.

“Además de informar sobre el mundo exterior o interior del personaje, el diálogo puede ser indicio relevante de la forma de ser y de actuar. La conducta lingüística en un diálogo puede remitir a formas de actuar y puede proporcionar información sobre el personaje: su modo de articular nos indica su extracción social, su modo de expresarse remite a su educación, su cultura, sus sentimientos, etc.,” (Clarín, 1912). Algunas palabras claves pueden darnos pistas sobre la ideología del personaje y su actitud al hablar nos da información sobre diferentes aspectos de su vida y comportamiento.

El diálogo puede ser la expresión de las relaciones humanas de todo tipo. Esto quiere decir que hay novelas, como el relato presente de McCullers, en las que no se da un principio, un nudo y un desenlace, sino que más bien representa las relaciones humanas de dominio, de violencia, de incomunicación y provocan una tensión *in crescendo*. A través de las palabras de los personajes conocemos a estos personajes de ficción pero que, a su vez, representan a la humanidad.

Los diferentes géneros literarios tienen en su discurso diálogos directos o indirectos de los personajes, que se alternan con monólogos de éstos mismos o del propio narrador. Por ejemplo, en el relato de McCullers aparece lo que se ha dado en llamar monólogo interior y que se asemeja mucho al diálogo, incluso formalmente. El

personaje se pregunta y se contesta en lenguaje directo, o se propone a sí mismo argumentos que van en contra de lo que realmente piensa para rebatirlos y reforzar su postura, otras veces, sopesa los pros y los contras, las dudas, etc. También puede darse el caso de que el personaje se limite a pensar y el discurso adopta la forma de un monólogo interior. Este tipo de discurso es elegido por el autor y suele responder a una sociedad en la que las relaciones personales son difíciles, ya sea por desinterés o bien por la imposibilidad de comunicarse.

Los diálogos literarios se diferencian de los funcionales o pragmáticos en que éstos solamente aportan datos espontáneamente para fundamentar argumentos, sin embargo, el diálogo literario se toma como un recurso que se puede manipular según una tesis, una historia o la concepción de un personaje. De esta manera, el diálogo no pierde la espontaneidad que le caracteriza, pero tampoco está libre de las exigencias que todo texto requiere: coherencia y cohesión.

En relación con la actividad pragmática, como interacción verbal cara a cara. Un lenguaje realizado cara a cara está compuesto por signos verbales pero también por signos no-verbales. Los signos paraverbales, que se refieren a la utilización de determinado tono de voz y los signos kinésicos y proxémicos, referido a los gestos físicos y que son emitidos por los hablantes e interpretados por sus interlocutores antes de pasar a su turno. Los signos lingüísticos se articulan en una sucesión y los demás interlocutores deben esperar su turno. Los signos paralingüísticos se manifiestan conjuntamente con los lingüísticos, pero aunque el otro interlocutor tenga que permanecer en silencio, sí que puede expresar los otros dos tipos de signos: puede mostrar aburrimiento, interés, cansancio, ánimo, etc. De esta forma, tenemos una

conurrencia de signos que coinciden con los verbales y que condicionan las palabras que se vayan a expresar.

Esto significa que el diálogo debe interpretarse en su conjunto, y no aferrarnos sólo a las palabras del diálogo, sino que también tenemos que tener en cuenta los demás signos no-verbales. Éstos son explicados por el narrador mediante una exposición de los antecedentes de la situación, del carácter de los personajes y aclara cómo es el tono empleado por los personajes, la distancia que los separa, los movimientos, etc. y todo ello mientras intervienen los personajes.

De modo que el narrador es el que expresa las sensaciones de los personajes que dialogan, es decir, informa al lector después de que aquel las haya interpretado. El narrador puede valorar estas sensaciones o puede expresarlas objetivamente para que el lector las interprete haciendo uso de su imaginación. Esto nos lleva a pensar que el diálogo no es una mera copia de diálogos recogidos de la realidad para conseguir la naturalidad, sino que son producto de una reflexión previa al igual que el discurso monológico del narrador.

El monólogo del narrador se caracteriza por la impersonalidad, generalización, organización discursiva y racional, visión panorámica, seguridad en el conocimiento de la historia, etc., por contraste, el diálogo de personajes se caracteriza por presentar una visión escénica, tono subjetivo, relativismo, inseguridad del conocimiento, etc.

Si en principio el diálogo se incorporó al discurso realista con la única razón de ofrecer expresividad dramática, acercamiento al modo escénico, intimismo, familiaridad, emotividad, etc., pronto derivará a otros valores, y en la novela actual se tiende a nuevos experimentos y tratará de romper las vinculaciones de las voces con los

tiempos y los espacios, como ocurre en *La ciudad y los perros* o en *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa.

## **6. VIDA Y OBRA DE CARSON McCULLERS (1917-1967)**

Lula Carson Smith nació en 1917 en Georgia, Columbia, donde realizó la mayor parte de su obra, a pesar de que vivió muchos años en Nueva York. Al igual que muchas de las heroínas que admiró en su adolescencia, Lula era una niña con gran imaginación, a la que le gustaba la música. Comenzó escribiendo obras teatrales para la familia “cargadas de incestos, locura y asesinatos”, según sus propias palabras. Con diecisiete años llegó a Nueva York, donde trabajó como camarera y mecanógrafa, mientras estudiaba música en la Juilliard School e iba a clases de escritura en la Universidad de Columbia. Pero por esta época le vino una fiebre reumática y tuvo que renunciar a las exigencias de una carrera de música y dedicarse a la escritura.

Justo antes de la publicación de su primera novela, se había casado con Reeves McCullers, aspirante a escritor que había dejado el ejército recientemente y se trasladan a Charlotte, Carolina del Norte. Los dos habían llegado a un acuerdo en el que cada uno trabajaría en la escritura alternativamente, de modo que el año que uno de los dos no escribiera debería ganar el dinero suficiente para mantenerse. El primer turno le toca a Carson porque ya había publicado y estaba trabajando en un manuscrito. Por otro lado, Reeves tiene un trabajo remunerado y no puede arriesgarse a perderlo. Carson escribía durante el día y, al parecer, por la noche le leía a Reeves lo que había escrito. Esto ha podido dar pie a que algunos hayan pensado que era Reeves el que corregía y orientaba el trabajo de su mujer, e incluso, pensar que eran producto de Reeves y no de Carson. Como no podían permitirse una criada, es Reeves el que se encarga de las tareas de la casa, y sólo consigue que Carson se dedique a pequeñas tareas como tirar la

basura. Los dos eran aficionados a la música y especialmente al alcohol. Después de vivir ocho meses en Charlotte se trasladan a Fayetteville, también en Carolina del Norte, donde empieza a degenerar su matrimonio. En Fayetteville, consigue un contrato con una editorial por el manuscrito que estaba escribiendo y que se convertiría en el exitoso *El corazón es un cazador solitario*, por ello, cuando le toca el turno de escribir a Reeves, éste comprende que tiene que cederle el protagonismo a su esposa, ya que debe terminar la novela. Después de este éxito, Carson escribió un breve relato, *Army Post*, que acabaría convirtiéndose en *Reflejos en un ojo dorado*, éste se convirtió en la obra más criticada de todo su trabajo porque se tenía la idea de que sólo podía ser escrita por un hombre, es decir, por su marido. Después de la publicación de *El corazón es un cazador solitario*, el matrimonio se traslada a Nueva York. Aquí conocerán a algunos intelectuales europeos que se refugian en los Estados Unidos. Por medio de sus amigos europeos, Carson conocerá a Annemarie Clarac-Schwarzenbach una escritora suiza con la que mantuvo una relación perturbadora y una de las más importantes en su vida. Aunque Annemarie no le correspondía, su relación con Reeves empezó a ser insostenible y se divorciaron en 1941. Se volvieron a casar en 1945, rompieron una vez más en 1948 y se juntaron de nuevo en 1949. En este periodo, el éxito de McCullers fue notorio. *La balada del café triste* fue elegida para la Best American Stories en 1944. En 1948 Carson intentó suicidarse y en 1953 Reeves McCullers se suicidó. A partir de los cuarenta años, McCullers sufrió un ataque al corazón, neumonía y cáncer de pecho. Después de varias apoplejías, murió a la edad de cincuenta años.

Como otros escritores del Sur, la obra de McCullers se suele encasillar en la escuela gótica, que se caracteriza por “un realismo extraño y violento [...] que refleja,

de manera exacta y verosímil la vida y el sufrimiento que observan a su alrededor, sin permitirse la menor exageración emocional con respecto a la realidad y a los sentimientos del lector”<sup>17</sup>. Trata a menudo “las minusvalías humanas, la inocencia distorsionada [...]y, en general, todos se caracterizan por tener un sentimiento trágico de la vida”<sup>18</sup>, McCullers también. Su obra se centra principalmente en el aislamiento espiritual del individuo y en el intento de sobrellevar esta soledad mediante el amor. Sus personajes se caracterizan por ser seres extraños pero con gran imaginación en busca de su propia verdad, aunque esta sea extraña. Según la biografía que de ella realizó Virginia Spencer Carr, la atmósfera macabra que se aprecia en la obra de McCullers refleja la confusión de su propia vida.

McCullers, con tan solo veintitrés años, se convirtió en un prodigio tras la publicación de su primera novela *El corazón es un cazador solitario* (1940) con la que obtuvo el reconocimiento de la crítica. Trata sobre un sordo-mudo en una ciudad del Sur que pierde a su único amigo, otro mudo y se convierte en el confidente de otros personajes solitarios como él, tales como una chica amante de la música, un médico negro y un joven radical. Su segunda novela, *Reflejos en un ojo dorado* (1941) es una novela corta, una historia macabra situada en un campamento militar en el Sur, antes de la Segunda Guerra Mundial. Aunque no tuvo el mismo reconocimiento que su novela anterior, consiguió la beca de la Yaddo Artists' Colony, un lugar de retiro para escritores, de la Fundación Guggenheim y de la Academia Americana de las Artes y las Letras. *Frankie y la boda* (1946) narra, con gran sensibilidad, los sentimientos de una chica de 12 años que quiere formar parte del matrimonio de su hermano, y que fue excelentemente dramatizada por la misma autora en 1950 y disfrutó de gran éxito en

Broadway. Le siguió *La balada del café triste* (1951), se trata de una colección de relatos cortos, en el que se encuentra *A Domestic Dilemma*. Su siguiente trabajo fue otra obra de teatro, *La raíz cuadrada de lo maravilloso* (1958), en la que narra la historia de una mujer que se casa dos veces con el mismo hombre y es abandonada por éste también dos veces. Su siguiente novela, *Clock without Hands* (1961) tiene lugar en una pequeña ciudad de Georgia, y narra las relaciones entre algunos blancos y un chico negro. En 1971, escribe *The Mortgaged Heart*, una colección de sus primeros relatos. En sus dos últimas obras, *Clock without Hands* y la obra de teatro *La raíz cuadrada de lo maravilloso*, McCullers continúa explorando la soledad de los adultos causada por el sufrimiento en la niñez.

Los personajes más famosos de McCullers son probablemente Mick Kelly, la chica que aspira a ser músico en *El corazón es un cazador solitario*, y Frankie Addams, la chica que aspira a ser poeta en *Frankie y la boda*. Se trata de adolescentes que sueñan con un mundo en el que los niños, los negros y los homosexuales de sus ciudades puedan ser escuchados y vivir en sociedad. Tras estos personajes se puede distinguir la figura de McCullers en su adolescencia.

## **7. RESUMEN DEL RELATO**

El relato nos abre las puertas de la familia de Martin Meadows para mostrarnos el deterioro de esta familia causado por una madre alcohólica que no ha podido adaptarse a su nuevo hogar, ya que se ha visto forzada a trasladarse de Alabama, en el Sur, a Nueva York, en el Norte para seguir a su marido. El argumento central se basa en la narración de algunos acontecimientos, en apariencia poco importantes, que afectan a sus dos hijos pequeños y que nos descubren a un padre que lleva todo el peso de la familia. Se hace cargo tanto de las responsabilidades como de las cosas triviales, pero importantes, como son el jugar con los niños o atenderlos cuando no está la criada. La madre, dominada por el alcohol, se nos presenta como un ser ausente y hasta como una amenaza en la vida cotidiana de los niños. Aunque en un principio llegamos a pensar que Martin pondrá fin al asunto, pues constantemente afirma estar harto, hacia el final del relato descubrimos que ese día es igual a los anteriores y que Martin seguirá soportando esta situación, cuyo desenlace se nos presenta como una incógnita. McCullers nos dice que el amor es un sentimiento demasiado complejo y que se escapa a todo pensamiento racional. El lector no entiende por qué Martin no abandona a su mujer, pero la respuesta es bien sencilla, está enamorado de ella.

## **8. TRADUCCIÓN DE *A DOMESTIC DILEMMA***

### *Un dilema doméstico*

El jueves, Martin Meadows salió de la oficina lo suficientemente temprano para ir a casa en el primer autobús directo, a una hora en la que los colores lilas del atardecer se desvanecían en las calles húmedas por la nieve, pero cuando el autobús salió de la estación central, eran las luces de la noche las que brillaban. Los jueves, la criada tenía medio día libre y a Martin le gustaba llegar a casa temprano debido a que, desde el año pasado, su mujer no se encontraba demasiado bien. Este jueves, estaba muy cansado y deseoso de que ningún pasajero habitual lo eligiese para charlar, de modo que centró su atención en el periódico hasta que el autobús cruzó por el puente de George Washington. Cuando pasaba por la autopista 9-W, Martin siempre pensaba en que medio camino ya estaba andado, tomaba una gran bocanada de aire, incluso cuando hacía frío y únicamente había pequeñas ráfagas de aire que se abrían paso por el aire viciado del autobús, seguro de que estaba respirando aire puro del campo. En este punto solía relajarse y empezaba a pensar con satisfacción en su hogar. Sin embargo, desde el pasado año, la cercanía sólo le producía un sentimiento de nerviosismo y deseaba no llegar al final del trayecto. Esa noche, Martin miraba por la ventana y observaba los campos áridos y las luces solitarias de los pueblos por los que pasaba. Había luna, pálida en la oscuridad de la Tierra y zonas de nieve tardía y porosa. Para Martin, el campo parecía vasto y un poco desolado esa tarde. Unos minutos antes de hacer sonar el timbre, tomó su sombrero del perchero y colocó el periódico doblado en el bolsillo de su abrigo.

La casa estaba a una manzana de la parada de autobús, cerca del río pero no

justo en la orilla; desde la ventana del cuarto de estar, se podía ver el río Hudson pasado la calle y el patio delantero. La casa era moderna, casi demasiado blanca y nueva para el pequeño jardín. En verano, la hierba era suave y brillante y Martin atendía con esmero una hilera de flores y un enrejado de rosas. Sin embargo, durante los meses fríos de barbecho, el jardín estaba muerto y la casa parecía desnuda. Esa tarde, las luces estaban encendidas en todas las habitaciones de la pequeña casa y Martin se apresuró por el paseo de delante, pero antes de llegar a los escalones, se detuvo para quitar un carrito del camino.

Los niños se encontraban en el cuarto de estar, tan enfrascados en el juego que no se dieron cuenta de que la puerta principal se había abierto. Martin se detuvo para contemplar que sus encantadores niños estaban a salvo. Éstos habían abierto el último cajón del escritorio y habían sacado los adornos de Navidad. Andy se las había ingeniado para enchufar las luces de colores del árbol de Navidad, de modo que las luces verdes y rojas brillaban con una festividad inusual para la época en la alfombra de la habitación. En ese momento, intentaba colocar el cable brillante en el caballito de madera de Marianne para arrastrarlo. Mientras, Marianne estaba sentada en la alfombra arrancándole un ala a un angelito. Los niños le dieron una calurosa bienvenida. Martin subió a la niña rolliza sobre sus hombros y Andy se abalanzó a las piernas de su padre.

—¡Papi, papi, papi!

Martin bajó con cuidado a la niña y balanceó a Andy como si fuera un péndulo durante un rato. Después, recogió las luces de colores.

—¿Qué hace todo esto fuera de su sitio? Ayúdame a ponerlo otra vez en el cajón. No debes jugar con los enchufes. Recuerda que ya te lo he dicho antes y lo digo en serio, Andy.

El niño de seis años asintió con la cabeza y cerró el cajón del escritorio. Martin acarició su pelo rubio y suave y luego, con delicadeza, le pasó la mano por la frágil nuca del niño.

—¿Ya has cenado, granujilla?

—Quemaba. La tostada estaba picante.

La pequeña se tropezó y cayó en la alfombra, después de la sorpresa inicial de la caída, empezó a llorar; Martin la recogió y la llevó en brazos a la cocina.

—Mira papi —dijo Andy— La tostada.

Emily había dejado preparada la cena para los niños en la mesa de porcelana que estaba sin mantel. Había dos platos con los restos de sémola y huevos y tazas de plata que habían contenido leche. También había una fuente con tostadas con canela, intactas excepto por una esquina que tenía la marca de un mordisco. Martin olió el trozo mordido y lo mordisqueó con cautela y seguidamente tiró la tostada al cubo de basura.

—¡Puj. ¡Qué rayos..!

Emily había confundido el bote de pimienta por el de canela.

—Fue diver quemarme —dijo Andy—. Bebí agua, corrí afuera y abrí la boca. Marianne no comió una.

—Ninguna —le corrigió Martin. Éste se quedó indeciso, mirando las paredes de la cocina—. Bien, parece que eso es todo, espero —dijo finalmente—. ¿Dónde está tu madre ahora?

—Arriba, en la habitación de los dos.

Martin dejó a los niños en la cocina y subió arriba donde estaba su mujer. Antes de entrar en la habitación esperó hasta que apaciguó su enfado. No tocó antes de entrar y una vez dentro, cerró la puerta.

Emily estaba sentada en la mecedora cerca de la ventana de una habitación agradable. Había estado bebiendo algo de un vaso y cuando él entró, se apresuró a esconderlo en el suelo, detrás de la silla. Su actitud delataba confusión y culpabilidad, que intentaba disimular con una muestra de falsa alegría.

—¡Oh, Marty! ¿Ya estás en casa? Se me pasó el tiempo sin darme cuenta. Estaba a punto de bajar—. Se acercó a él tambaleándose y el beso que le dio tenía un olor fuerte a jerez. Como no respondió a su beso, se apartó de él y se rió de forma nerviosa.

—¿Qué problema tienes? Parado ahí como una estatua. ¿Tienes algún problema?

—¿Qué si *yo* tengo algún problema?—. Martin se agachó cerca de la mecedora y recogió el vaso del suelo —. Si tuvieras una idea de lo hartado que estoy de todo esto. De lo mucho que perjudica a esta familia.

Emily empezó a hablar con voz falsa y altiva, la cual se había hecho demasiado familiar para él. A menudo, en estas ocasiones, ella fingía un ligero acento inglés, copiado posiblemente de alguna actriz que admiraba.

—No tengo ni la menor idea de a qué te refieres. A menos que te refieras al vaso que he usado para ponerme una gota de jerez. Me he tomado un dedo de jerez, puede que dos. Pero ¿dónde está el crimen en eso, quieres decírmelo? Estoy muy bien. Muy bien.

—Si, cualquiera puede verlo.

Mientras se dirigía al baño, Emily intentaba caminar erguida. Abrió el agua fría y con las manos se humedeció la cara, después con la esquina de una toalla se secó un poco. Su rostro estaba suavemente perfilado y tenía una apariencia juvenil, inmaculada.

—Estaba a punto de bajar a preparar la cena — Se tambaleó, pero recobró el equilibrio agarrándose al marco de la puerta.

—Yo me haré cargo de la cena. Tú quédate aquí arriba que yo te la subiré.

—Nada de eso. ¿Por qué?, ¿quién ha oído algo semejante?

—Por favor — le rogó Martin.

—Déjame en paz. Estoy muy bien. Estaba a punto de bajar.

—Escucha lo que te digo.

—Que te escuche tu tía.

Se abalanzó hacia la puerta, pero Martin la agarró por el brazo.

—No quiero que los niños te vean en este estado. Se razonable.

—¡Estado!— Emily se soltó del brazo y subió el tono de voz con rabia — ¿Por qué? ¿Porque bebo un par de copas de jerez por las tardes tú intentas hacerme parecer una borracha? ¡Estado! ¿Por qué?, ni siquiera tomo whisky, como bien sabes. *Yo no soy la que toma alcohol en los bares y eso es más de lo que tú puedes decir. Ni siquiera tomo un cóctel a la hora de cenar. Sólo de vez en cuando, tomo un vaso de jerez. Y yo te pregunto ¿dónde está el escándalo en esto? ¡Estado!*

Martin buscó las palabras adecuadas para calmar a su mujer.

—Tomaremos una cena tranquila aquí arriba, sólo para los dos. Eso es, buena chica. Entonces, Emily se sentó al borde de la cama y él se apresuró a abrir la puerta para salir.

—Volveré en un momento.

Mientras estaba ocupado en preparar la cena en el piso de abajo, se enfrascó pensando en cómo se había producido este problema en su familia. A él mismo siempre

le había agradado tomar una copa. Cuando todavía vivían en Alabama, solían servirse grandes cantidades de alcohol o cócteles como algo normal. Durante años, habían bebido una o dos, posiblemente, tres copas antes de cenar y a la hora de dormir una gran copa de licor. Era posible que en las noches previas a las vacaciones llegaran a estar un poco chispados, incluso un poco ebrios, pero el alcohol nunca pareció un problema para él, excepto un molesto gasto que con el crecimiento de la familia apenas podían permitírselo. Martin fue consciente de que efectivamente su mujer bebía demasiado cuando su compañía lo trasladó a Nueva York y empezó a darse cuenta de que tomaba algunos tragos durante el día.

Una vez que reconoció la existencia del problema, intentó analizar el origen. De alguna forma, el cambio de Alabama a Nueva York la había trastornado. Ella estaba acostumbrada al talante sosegado de una pequeña ciudad del Sur, hogar natural de su familia, sus parientes y los amigos de la infancia. No pudo acostumbrarse a las costumbres más rigurosas y más solitarias del Norte. Los deberes maternos y las tareas de casa eran un fastidio para ella. Sentía añoranza por la ciudad de París y no logró hacer amistades en esta ciudad de las afueras. Se dedicaba a leer revistas y libros de asesinatos. Su vida interior era insuficiente sin el artificio del alcohol.

Las muestras de incontinencia destruían constantemente la concepción que antes tenía de su mujer. Había momentos de maldad incomprensibles, momentos en los que la mezcla del alcohol ocasionaba una explosión de rabia inusual en ella. Descubrió en Emily una grosería latente que no se adecuaba a su natural sencillez. Mentía acerca de la bebida y le engañaba con artimañas insospechadas.

Después ocurrió un accidente, hace ahora un año. De vuelta a casa después del

trabajo, le sorprendieron unos gritos que venían de la habitación de los niños. Encontró a Emily agarrando al bebé, que estaba mojado y desnudo por el baño. El bebé se había caído, se había golpeado con la esquina de la mesa y un hilo de sangre había empapado el delicado pelo de su frágil, frágil cabecita. Emily estaba borracha y sollozando. Mientras Martin mecía al bebé herido, tan infinitamente querido en ese momento, se le presentó una visión aterradora del futuro.

Al día siguiente, Marianne ya estaba bien y Emily prometió que nunca más volvería a probar el alcohol, y durante unos días estuvo sobria, fría y abatida. Después, poco a poco, volvió a beber, no whisky o ginebra, sino grandes cantidades de cerveza, jerez, y licores extraños; una vez se encontró una sombrerera con botellas vacías de *crème de menthe*. Martin consiguió una criada de confianza que se hacía cargo de todas las tareas de la casa. Virgie también era de Alabama y Martin nunca se atrevió a decirle a Emily cuánto era un sueldo normal en Nueva York. En la actualidad, Emily sólo bebía en secreto, antes de que él volviera del trabajo. Normalmente los efectos eran casi imperceptibles: dejadez en los movimientos y ojos hinchados. Los momentos de despistes, como el de la tostada de pimienta por la de canela eran poco frecuentes y Martin podía olvidar sus preocupaciones cuando Virgie estaba en casa. Aún así, la inquietud estaba siempre latente, la amenaza de un desastre insospechado amargaba sus días.

—¡Marianne! — Martin la llamó, ya que el recuerdo de estos momentos le provocó la necesidad de asegurarse. La niña, que ya no estaba herida, pero no por ello era menos querida para su padre, entró en la cocina con su hermano mientras Martin seguía con los preparativos de la cena. Abrió una lata de sopa y puso dos chuletas en la sartén. Después se sentó a la mesa y

puso a Marianne en sus rodillas para jugar al caballito. Andy los miraba moviendo uno de los dientes que había estado flojo durante toda la semana.

—¡Andy, el golosito! —dijo Martin—. ¿Sigue todavía esa criatura en la boca? Acércate, deja que papá lo vea.

—Tengo una cuerda para sacármelo —. El niño sacó de su bolsillo un hilo enrollado —  
Virgie dijo que lo ate al diente y el otro extremo al asa de la puerta y cerrarla de un golpe.

—Virgie dijo que lo *atara* al diente y el otro extremo al *pomo* de la puerta —. Martin sacó un pañuelo limpio y tocó con cuidado el diente flojo —. Ese diente va a salir de la boca de mi Andy esta noche. Si no, mucho me temo que tendremos un árbol dental en la familia.

—¿Un qué?

—Un árbol dental —dijo Martin—. Muerdes algo y te tragas el diente, entonces, el diente produce raíces en la barrigita del pobre Andy y crece hasta convertirse en un árbol dental con pequeños dientes afilados en lugar de hojas.

—¡Zape, papi! —dijo Andy. Sin embargo, éste tomó el diente con fuerza entre sus pequeños dedos sucios —. No existe ningún árbol de ese tipo. Nunca he visto uno.

De repente, Martin se puso serio. Emily estaba bajando las escaleras. Escuchó sus pasos torpes y Martin, temeroso, abrazó al niño. Cuando Emily entró en la habitación, observó por sus movimientos y su rostro taciturno que había estado otra vez bebiendo jerez. Empezó a tirar de los cajones para abrirlos y puso la mesa.

—¡Estado! —dijo con voz espesa — Tú me hablas de esa manera, pero no creas que voy a olvidarlo. Recuerdo cada una de las sucias mentiras que me has dicho. No pienses ni por un momento que yo olvido.

—¡Emily! —suplicó —. Los niños.

—¡Los niños, sí! No creas que no me doy cuenta de las conspiraciones e intrigas que tramas aquí abajo, intentando poner a mis propios hijos en contra de mí. No creas que no me doy cuenta y que no comprendo.

—¡Emily! Te lo suplico, por favor, sube a la habitación.

—De modo que puedes poner a mis hijos, a mis propios hijos, en mi contra —  
Dos lágrimas gruesas corrieron por sus mejillas —. Intentando poner a mi pequeño, a mi Andy, en contra de su propia madre.

Con impulso ebrio, Emily se arrodilló en el suelo ante el niño, que estaba asombrado. Puso las manos en los hombros del niño para no perder el equilibrio. —Escucha, Andy. ¿No vas a escuchar las mentiras que te diga tu padre? ¿No creerás lo que te dice? Escucha Andy, ¿qué te decía tu padre antes de que yo bajara? —Inseguro, el niño buscó a su padre con la mirada —Dime. Mamá quiere saberlo.

—Acerca del árbol dental.

—¿Qué? — El niño repitió las palabras y ella las repitió con terrible escepticismo —. ¡El árbol dental! — Se tambaleó y volvió a agarrarse de los hombros del niño —. No sé de qué estás hablando, pero escúchame, Andy, mamá está bien, ¿verdad que sí? — Las lágrimas rodaban por su cara y Andy se apartó de ella con miedo. Emily se levantó agarrándose de la mesa.

—¡Ves! Has puesto a mi hijo en mi contra.

Marianne comenzó a llorar y Martin la cogió en sus brazos.

—Está bien, puedes quedarte con *tu* niña. Siempre has tenido preferencia por ella desde el principio. No me importa, pero al menos deja que me quede con mi niño.

Andy se arrojó a su padre y le tocó la pierna.

—Papi — dijo con un lamento.

Martin llevó a los niños al pie de la escalera

—Andy, sube a Marianne que papá irá enseguida.

—Pero ¿y mamá? — preguntó el niño susurrando.

—Mamá se pondrá bien, no te preocupes.

Emily estaba gimiendo en la mesa de la cocina con la cabeza escondida entre los brazos. Martin le sirvió una taza de sopa. Le dio lástima de sus gemidos y se amilanó; la intensidad de sus emociones, ajena al motivo, le conmovió y, sin ganas, acarició su pelo negro.

—Siéntate bien y tómate la sopa — Cuando le miró, su cara reflejaba docilidad y súplica. La retirada del chaval o la caricia de Martin, habían cambiado su estado de ánimo.

—Ma-Martin —gimió—. Estoy tan avergonzada.

—Tómate la sopa.

Le obedeció y bebió entre sollozos entrecortados. Después de la segunda taza, dejó que la llevara a su habitación. Ahora estaba mansa y más comedida. Puso su camisón sobre la cama y cuando estaba a punto de salir de la habitación, volvió una nueva ráfaga de dolor, la agitación del alcohol se había reanudado.

—Se dio la vuelta. Mi Andy me miró y se dio la vuelta.

Impaciente y cansado, Martin endureció el tono de voz, pero habló con cautela.

—Olvidas que Andy es todavía muy pequeño. No puede entender el significado de estas escenas.

—¿He hecho una escena? Oh, Martin, ¿he hecho una escena delante de los niños?

Su cara horrorizada le conmovió y le hizo reír en contra de su voluntad.

—Olvidalo. Ponte el camisón y vete a dormir.

—Mi niño se ha apartado de mí. Andy miró a su madre y se dio la vuelta. Los niños.

Estaba presa de la melodía triste del alcohol. Martin abandonó la habitación diciendo: —¡Por el amor de Dios, vete a dormir. Los niños lo olvidarán todo mañana.

Mientras decía estas palabras se preguntaba si sería cierto. ¿Desaparecería de la memoria tan fácilmente o permanecería en el inconsciente para afligirles en los años venideros? Martin no lo sabía y la última alternativa le ponía enfermo. Pensó en Emily y se imaginó la mañana siguiente a la humillación: los fragmentos de memoria, los momentos de lucidez que alumbraban desde la oscuridad desoladora de la vergüenza. Llamaría dos veces a la oficina en Nueva York, puede que hasta tres o cuatro veces. Martin anticipó su propia vergüenza, preguntándose si los demás en la oficina se lo sospecharían. Pensó que hacía ya tiempo que su secretaria lo debía de haber adivinado y que sentía lástima por él. Sufrió un momento de rebeldía en contra de su destino, odiaba a su mujer.

Ya en la habitación de los niños, cerró la puerta y se sintió seguro por primera vez en esa noche. Marianne se cayó al suelo, se levantó ella misma y llamó a su padre: —Papi, mírame —. Se cayó otra vez, se levantó de nuevo y siguió con la misma rutina de caerse, levantarse y llamar a su padre. Andy estaba sentado en la silla pequeña, moviendo el diente. Martin abrió el agua y se lavó las manos en el lavabo y llamó al niño para que fuera al baño.

—Vamos a echar otro vistazo a ese diente.

Martin se sentó en el inodoro y sentó a Andy en sus rodillas. El niño tenía la boca

abierta de par en par y Martin cogió el diente. Un movimiento seguido de un giro rápido y el diente de leche nacarado estaba fuera. Por un momento, la cara de Andy estaba dividida entre el terror, el asombro y la alegría. Tomó un trago de agua y escupió en el lavabo.

—¡Mira papi, es sangre! ¡Marianne!

A Martin le encantaba bañar a los niños, es indescriptible lo mucho que le gustaba la ternura y la desnudez de sus cuerpos mientras estaban en el agua, así tan vulnerables. No fue justo que Emily dijera que tenía preferencias. Mientras Martin enjabonaba el delicado cuerpo de su hijo, pensó que era imposible sentir más amor. Sin embargo, sí admitía la diferencia en la calidad de sus emociones por los dos niños. El amor que sentía por su hija era más serio y con un toque de melancolía, una dulzura que se asemejaba al dolor. Los apodos familiares del niño eran tonterías que se le ocurrían según la inspiración de cada día, pero a la niña siempre la llamaba Marianne y cuando lo pronunciaba sonaba como una caricia. Martin secó la barriguita rolliza y el dulce y pequeño pliegue genital de la niña. Las caras recién lavadas de los niños estaban resplandecientes como pétalos de flores, amados por igual.

—Voy a poner el diente bajo la almohada. Espero que me pongan un cuarto de dólar .

—¿Por qué?

—Tú ya sabes, papi. A Johny le pusieron un cuarto por su diente.

—¿Quién puso el dinero ahí? —preguntó Martin—. Cuando yo era niño pensaba que el ratoncito Pérez era el que lo dejaba por la noche. Creo que en mi época eran diez centavos.

—Eso era lo que te decían en la guardería.

—¿Quién lo pone, entonces?

—Los padres —dijo Andy—. ¡Tú!

Martin arropó a Marianne, que ya estaba dormida. Casi sin respirar, Martin se inclinó y la besó en la frente, besó otra vez la manita que descansaba hacia arriba y que yacía inerte al lado de su cabeza.

—Buenas noches, caballere.

La respuesta fue sólo un murmullo soñoliento. Pasado un momento, Martin cogió unas monedas, puso un cuarto de dólar bajo la almohada y dejó una lamparilla encendida en la habitación

Mientras Martin merodeaba por la cocina preparando una comida tardía, se dio cuenta de que los niños no habían mencionado ni una sola vez a su madre o la escena que para ellos debía parecerles incomprensible. Absorto por los acontecimientos del diente, el baño y los veinticinco centavos, el tiempo de tranquilidad con los niños se había llevado estos ligeros episodios como a las hojas en la corriente rápida de un riachuelo poco profundo, mientras, el enigma del adulto quedaba varado y olvidado en la orilla. Martin dio gracias al Señor por eso.

Pero su propia rabia, reprimida y contenida, surgió de nuevo. Su juventud se destruía por culpa de una borracha inútil y veía cómo su propia masculinidad era destruida sutilmente. Y los niños, una vez que pasara la inmunidad de la incomprensión, ¿qué pensarían dentro de uno o dos años?. Con los codos apoyados en la mesa comió con avidez y sin ganas. No se podía ocultar la verdad, pronto habrían habladurías en la oficina y en la ciudad de que su esposa era una mujer disoluta. Disoluta. Y él y sus hijos estaban abocados a un futuro de humillación y lenta decadencia.

Martin se retiró de la mesa con violencia y se dirigió al cuarto de estar con paso

firme. Siguió con sus ojos las líneas de un libro, pero su mente sólo le evocaba imágenes aterradoras. Vio a sus hijos ahogados en el río, a su mujer deshonrada en las calles públicas. A la hora de dormir, sentía la rabia contenida y pesada como una carga sobre su pecho y arrastraba los pies mientras subía las escaleras.

La habitación estaba a oscuras excepto por el haz de luz que provenía del baño que estaba entreabierto. Martin se desnudó despacio y poco a poco, misteriosamente, se produjo en él un cambio. Su mujer estaba dormida y su respiración suave sonaba tranquila en la habitación. Sus zapatos de tacón y las medias tiradas en el suelo le provocaron una atracción silenciosa. Su ropa interior estaba tirada desordenadamente en la silla. Martin cogió una faja y un suave sujetador de seda y permaneció con ellos en las manos durante un rato. Por primera vez en esa noche, miró a su mujer, deteniéndose en el arco que formaba su dulce y delgada frente. Marianne había heredado su frente y el ángulo de la nariz. En su hijo se podían observar sus pómulos prominentes y el mentón puntiagudo. Su cuerpo esbelto y ondulado estaba medio desnudo. Mientras Martin observaba cómo su esposa dormía tranquilamente, los fantasmas de la rabia anterior se desvanecieron. Todo pensamiento de culpabilidad o equivocación ya pertenecían al pasado. Martin apagó la luz del baño y cerró la ventana. Con cuidado de no despertar a Emily, se metió en la cama. A la luz de la luna, observó a su mujer por última vez. Buscó con su mano la carne cercana y el deseo se confundió con la tristeza en la inmensa complejidad del amor.

## 9. COMENTARIO TRADUCTOLÓGICO

Una de las características del cuento literario era que se prescindía de todo lo que era accesorio, como por ejemplo, los diálogos. El relato de McCullers es uno de esos ejemplos de la literatura que no se ajusta a la teoría. En *A Domestic Dilemma*, además de las narraciones del autor y de los monólogos interiores del personaje principal, también hay diálogos que tienen una presencia importante para el desarrollo de la trama y que es el objeto de estudio de este trabajo.

Para comenzar a realizar la traducción de un diálogo hay que tener en cuenta una cuestión de tipo formal. En inglés, los diálogos se escriben con una tipografía diferente, de modo que la primera adaptación que hay que realizar es adaptar el diálogo a la norma española. En inglés, el turno de diálogo de cada personaje se señala por medio de comillas sencillas. En cambio, en español, cada intervención de los personajes se señala con la introducción de una raya al principio, y si el narrador da alguna información sobre la situación, se vuelve a poner otra raya, de modo que quede bien diferenciado cuáles son las palabras que dice el personaje y cuáles son del narrador.

Las palabras del narrador nos ofrecen una información muy valiosa sobre la psicología de los personajes y sobre lo que piensan unos personajes de otros. En el relato de McCullers, no podríamos asegurar si las descripciones, anécdotas y pensamientos de Martin son producto del narrador o del propio Martin, parece que la autora le roba las palabras al personaje para realizar las acotaciones explicativas o descriptivas, por ejemplo, cuando Martin reflexiona sobre los comentarios que habrán en la oficina o cuando se narra el accidente de Marianne, no lo hace en primera persona, pero estamos seguros de que son palabras de Martin.

Desde el punto de vista sociolingüístico, en este relato se nos muestra un ejemplo del cambio lingüístico que experimenta una persona, inconscientemente, dependiendo del interlocutor. En este caso se ha estudiado el diálogo entre un niño de seis años y un adulto, su padre en este ejemplo. Martin no le habla de la misma manera a su mujer que a sus hijos. Cuando habla con su mujer, es decir, con otro adulto, utiliza frases complejas y un vocabulario más rico, pero cuando habla con el niño emplea una estructura sintáctica sencilla, parecida a la que utilizaría un niño.

En general, cuando un adulto habla con un niño utiliza expresiones tiernas y bromas para asustarlo. Martin tiene muchos apodos para el niño: granujilla, golosito, caballerete y la historia del *árbol dental* no es más que un cuento con el que el padre se divierte y aunque Andy aparente no tener miedo, no puede evitar agarrarse el diente por lo que pueda pasar. Incluso cuando Martin regaña a su hijo lo hace de forma suave, aunque intente aparentar lo contrario: —[...] y lo digo en serio, Andy. Casi nos podemos imaginar a Martin levantando un dedo amenazador, que enseguida se convierte en una caricia. Además podemos señalar otro tipo de construcciones típicas del tipo: *deja que papá lo vea, sube a Marianne que papá irá enseguida o mamá quiere saberlo.*

Recordemos que dos factores que afectan a la variación lingüística de un hablante son la edad y el sexo, aunque en el caso de los niños se ha demostrado que no influye, y la jerarquía, en este relato el padre es superior al niño y por ello tiene potestad para regañarle y para corregirle el lenguaje cuando no se ajusta al patrón estándar o cuando el padre considera que una expresión es demasiado coloquial para que su hijo hable así. Me refiero al fragmento en el que se habla del *árbol dental* y que ha sido uno

de los fragmentos que presentaba dificultad. Cabe señalar que a la edad de Andy la estructura gramatical de un niño es muy parecida a la de un adulto, aunque todavía no la domine. Por ello, al traducir literalmente algunas construcciones que en inglés son incorrectas o coloquiales, esto no se ve reflejado en la versión española:

*There ain't any tree like that. I never seen one.* La traducción literal sería la siguiente: “No hay ningún árbol de esa clase. Nunca he visto ninguno”. Con lo cual no se ve reflejado el error gramatical que emplea el niño y la expresión coloquial *there ain't*, que probablemente sea uno de los ejemplos de imitación del habla coloquial de los adultos y que se señalaba en el apartado de sociolecto infantil. Para solucionar esta dificultad he recurrido a la utilización de la forma verbal de subjuntivo, puesto que a esta edad los niños aún no lo dominan. También recurrí a un ejemplo de desconocimiento o pobreza semántica en los niños. La traducción quedaría de la manera siguiente:

—Virgie dijo que lo ate al diente y el otro extremo al asa de la puerta [...]

—Virgie dijo que lo *atara* al diente y el otro extremo al *pomo* de la puerta.

Los niños no se limitan a imitar lo que oyen a los mayores, sino que también son creadores de su propio lenguaje valiéndose de una gramática propia y que para ellos es suficiente para entenderse. En el relato vemos ejemplificado esta característica en los diminutivos que emplea Andy: *papi*, *diver*; también su padre: *la barrigita de mi Andy*, o cuando le dice a su padre que su madre está en la *habitación de los dos*, en lugar de decir *en vuestra habitación*.

Gili Gaya comentaba que el habla infantil iba ligado a la acción, no le interesa detenerse en los detalles descriptivos de un acontecimiento. Cuando Andy narra lo que

hizo cuando se quemó con la tostada de pimienta, lo hace sin adjetivos. Narra los hechos únicamente con verbos, que le dan una carácter dinámico a la narración:

—Bebí agua, corrí afuera y abrí la boca.

En cuanto al egocentrismo en los niños, Andy todavía está en esa edad. Él es el protagonista de todas las anécdotas: de las luces de colores, del diente, de la tostada. Sólo habla de sí mismo y cuando nombra a Marianne es para presumir de su superioridad, por ejemplo, cuando la llama para que vea la sangre. Pero Marianne no es menos y exige que su padre la mire cuando se cae y triunfa en su intento por levantarse.

## **10. CONCLUSIÓN**

Ya se ha señalado que estudiar el habla infantil es una tarea complicada, sin embargo, algunos autores han observado a sus propios hijos y se ha podido llegar a formular algunas características propias del habla de los niños. Estas características difieren del habla de un adulto, aunque hay que matizar que yo me he centrado en el habla de un niño de seis años, y éste se asemeja en algunos aspectos al de un adulto.

Los hablantes disponemos de varios registros lingüísticos que usamos inconscientemente, dependiendo de diferentes factores extralingüísticos. Cuando un adulto habla con un niño, adapta su estilo al del niño para que se comprenda, de ahí que use frases y vocabulario sencillos, pero estas variantes también las podemos ver en los niños

Cuando un escritor realiza un diálogo, no se limita a copiar la realidad, sino que cada una de las palabras se coloca en el sitio perfecto para que la trama tenga un sentido claro, y no con el único fin de reflejar la realidad, aunque no quede totalmente descartada esta posibilidad.

La traducción del habla infantil es una tarea complicada porque las estructuras que emplean los niños de diferentes culturas difieren, sobre todo, sintácticamente; puede que un niño inglés construya una frase con errores gramaticales, pero si lo trasladamos literalmente a la cultura española, pueden no aparecer los errores característicos de esta edad. Siempre hay que tener en cuenta el original a la hora de traducir, pero creo que en el caso del lenguaje infantil se debería tener más presente la lengua meta y recurrir a un proceso creativo, más que de traducción.

## **BIBLIOGRAFÍA**

**ÁLVAREZ, M.** (1994), *Tipos de escrito I: Narración y descripción*, Madrid, Arco Libros.

**ANDERSON, E.** (1992), *Teoría y técnica del cuento literario*, Barcelona, Ariel.

**BAQUERO, M.** (1993), *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia.

**BOBES, M.C.** (1992), *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.

**DALE, P.S.** (1992), *Desarrollo del lenguaje: un enfoque psicolingüístico*, México, Trillas.

**DÍEZ, M.** (1994), *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra Longman.

**ELLIOT, E.** (1988), *Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia University Press.

**FISHMAN, J.** (1988), *Sociología del lenguaje*, Madrid, Cátedra.

**GILBERT, S. & GUBAR, S.** (1996), *The Norton Anthology of Literature by Women*, Norton.

**GILI GAYA, S.** (1961), *Imitación y creación en el habla infantil: discurso en su recepción pública de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid.

**HART, J.D.** (1983), *The Oxford Companion to American Literature*, New York, Oxford University Press.

**HERMANS, T.** (1985), *The manipulation of literature: Studies on literary translation*, London, Croom Helm.

**HUDSON, R.A.** (1980), *Sociolinguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, La sociolingüística, Barcelona, Anagrama, 1981, traducido por Xabier Falcón.

**LÓPEZ, H.** (1989), *Sociolingüística*, Madrid, Gredos.

**MARCELLESI, J.B. & GARDIN, B.** (1979), *Introducción a la sociolingüística*, Madrid, Gredos.

**NORD, CH.** (1997), *Translating as a Purposeful Activity*.

**SAVIGNEAU, J.** (1997), *Carson McCullers. Un corazón juvenil*, Barcelona, Circe.

**SIGUÁN, M.** (1979), *Lenguaje y clase social en la infancia*, Madrid, Pablo del Río Editor.

**TOURY, G.** (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics.

## NOTAS

- 
- <sup>1</sup> En HERMANS, T. (1985), *The Manipulation of Literature: studies on literary translation*, London, Croom Helm, p. 14
- <sup>2</sup> Tomado de DÍEZ, M. (1994), *Antología del cuento literario*. Madrid, Alhambra Longman, pp. 15-25
- <sup>3</sup> CORTÁZAR, J. (1981), *Algunos aspectos del cuento*, Barcelona, Tusquets, en DÍEZ, M. *Antología del cuento literario*.
- <sup>4</sup> BAQUERO, M. (1993), *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, cit. p.61
- <sup>5</sup> CURRIE, H. y GARCÍA, E. (1949), *The relationship of language to social status: an academic paper projecting sociolinguistics*, en FISHAM, J. (1988), *Sociología del lenguaje*, Madrid, Cátedra, p. 12
- <sup>6</sup> HUDSON, R.A. (1981), *La Sociolingüística*, Barcelona, Anagrama, pp. 11 y 13
- <sup>7</sup> MEILLET, A. (1928), *Esquisse d'un histoire de la langue latine*, Paris, en LÓPEZ, H. (1989), *Sociolingüística*, Madrid, Gredos, p. 16
- <sup>8</sup> HUDSON, R.A. (1981), *La Sociolingüística*, Barcelona, Anagrama, p. 15
- <sup>9</sup> FISHMAN, J. (1971), en MARCELLESI, J.B. Y GARDIN, B. (1979), *Introducción a la Sociolingüística*, Madrid, Gredos, p.16
- <sup>10</sup> BERNSTEIN, B. (1961), *Language and social class*, *British Journal of Sociology*, en SIGUÁN, M. (1979), *Lenguaje y clase social en la infancia*, Madrid, Pablo del Río, p. 203
- <sup>11</sup> LABOV, W. (1972), *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press en HUDSON, R.A. (1981), *La Sociolingüística*, Barcelona, Anagrama, pp. 25-28
- <sup>12</sup> SHATZ, M. y GELMAN, R. (1973), *The development of communication skills: Modifications in the speech of young children as a function of listener*, en DALE, P.S. (1992), *Desarrollo del lenguaje: un enfoque psicolingüístico*, México, Trillas, p.189
- <sup>13</sup> Tomado de Gili Gaya, S. (1961), *Imitación y creación en el habla infantil: Discurso en su recepción pública de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid.
- <sup>14</sup> En Gili Gaya S. (1961), *Imitación y creación en el habla infantil: Discurso en su recepción pública de la Real Academia de la Lengua*, Madrid.
- <sup>15</sup> Tomado de BOBES, M.C. (1992), *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid,

---

Gredos, pp. 151 y ss.

<sup>16</sup> ALAS, L. (Clarín) (1912), *Galdós*, Madrid, Renacimiento, en BOBES, M.C. (1992), *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, p. 160

<sup>17</sup> SAVIGNEAU, J. (1997), *Carson McCullers. Un corazón juvenil*, Barcelona, CIRCE, pp.101 y 102

<sup>18</sup> BRADBURY, M. en ELLIOT, E., (1988), *Columbia Literary History of the United States*, Columbia University Press, New York, pp. 1.139 y 1.140

# **ANEXO**

## *A Domestic Dilemma*

almost too white and new on the narrow plot of yard. In summer the grass was soft and bright and Martin carefully tended a flower border and a rose trellis. But during the cold, fallow months the yard was bleak and the cottage seemed naked. Lights were on that evening in all the rooms in the little house and Martin hurried up the front walk. Before the steps he stopped to move a wagon out of the way.

The children were in the living-room, so intent on play that the opening of the front door was at first unnoticed. Martin stood looking at his safe, lovely children. They had opened the bottom drawer of the secretary and taken out the Christmas decorations. Andy had managed to plug in the Christmas tree lights and the green and red bulbs glowed with out-of-season festivity on the rug of the living-room. At the moment he was trying to trail the bright chord over Marianne's rocking horse. Marianne sat on the floor pulling off an angel's wings. The children wailed a startling welcome. Martin swung the fat little baby girl up to his shoulder and Andy threw himself against his father's legs.

'Daddy, Daddy, Daddy!'

Martin set down the little girl carefully and swung Andy a few times like a pendulum. Then he picked up the Christmas-tree cord.

'What's all this stuff doing out? Help me put it back in the drawer. You're not to fool with the light socket. Remember I told you that before. I mean it, Andy.'

The six-year-old child nodded and shut the secretary drawer. Martin stroked his fair soft hair and his hand lingered tenderly on the nape of the child's frail neck.

'Had supper yet, Bumpkin?'

'It hurt. The toast was hot.'

The baby girl stumbled on the rug and, after the first

ON Thursday Martin Meadows left the office early enough to make the first express bus home. It was the hour when the evening lilac glow was fading in the slushy streets, but by the time the bus had left the Midtown terminal the bright city night had come. On Thursdays the maid had a half-day off and Martin liked to get home as soon as possible, since for the past year his wife had not been - well. This Thursday he was very tired and, hoping that no regular commuter would single him out for conversation, he fastened his attention to the newspaper until the bus had crossed the George Washington Bridge. Once on 9-W Highway Martin always felt that the trip was half-way done, he breathed deeply, even in cold weather when only ribbons of draught cut through the smoky air of the bus, confident that he was breathing country air. It used to be that at this point he would relax and begin to think with pleasure of his home. But in this last year nearness brought only a sense of tension and he did not anticipate the journey's end. This evening Martin kept his face close to the window and watched the barren fields and lonely lights of passing townships. There was a moon, pale on the dark earth, and areas of late, porous snow; to Martin the countryside seemed vast and somehow desolate that evening. He took his hat from the rack and put his folded newspaper in the pocket of his overcoat a few minutes before time to pull the cord.

The cottage was a block from the bus stop, near the river but not directly on the shore; from the living-room window you could look across the street and opposite yard and see the Hudson. The cottage was modern,

surprise of the fall, began to cry; Martin picked her up and carried her in his arms back to the kitchen.

'See, Daddy,' said Andy. 'The toast -'

Emily had laid the children's supper on the uncovered porcelain table. There were two plates with the remains of cream-of-wheat and eggs and silver mugs that had held milk. There was also a platter of cinnamon toast, untouched except for one toothmarked bite. Martin sniffed the bitten piece and nibbled gingerly. Then he put the toast into the garbage pail.

'Hoo - phui - What on earth!'

Emily had mistaken the tin of cayenne for the cinnamon.

'I like to have burnt up,' Andy said. 'Drank water and ran outdoors and opened my mouth. Marianne didn't eat none.'

'Any,' corrected Martin. He stood helpless, looking around the walls of the kitchen. 'Well, that's that, I guess,' he said finally. 'Where is your mother now?'

'She's up in you alls' room.'

Martin left the children in the kitchen and went up to his wife. Outside the door he waited for a moment to still his anger. He did not knock and once inside the room he closed the door behind him.

Emily sat in the rocking chair by the window of the pleasant room. She had been drinking something from a tumbler and as he entered she put the glass hurriedly on the floor behind the chair. In her attitude there was confusion and guilt which she tried to hide by a show of spurious vivacity.

'Oh, Marty! You home already? The time slipped up on me. I was just going down -' She lurched to him and her kiss was strong with sherry. When he stood unresponsive she stepped back a pace and giggled nervously.

'What's the matter with you? Standing there like a barber pole. Is anything wrong with you?'

'Wrong with *me*? ' Martin bent over the rocking chair and picked up the tumbler from the floor. 'If you could only realize how sick I am - how bad it is for all of us.'

Emily spoke in a false, airy voice that had become too familiar to him. Often at such times she affected a slight English accent, copying perhaps some actress she admired. 'I haven't the vaguest idea what you mean. Unless you are referring to the glass I used for a spot of sherry. I had a finger of sherry - maybe two. But what is the crime in that, pray tell me? I'm quite all right. Quite all right.'

'So anyone can see.'

As she went into the bathroom Emily walked with careful gravity. She turned on the cold water and dashed some on her face with her cupped hands, then patted herself dry with the corner of a bath towel. Her face was delicately featured and young, unblemished.

'I was just going down to make dinner.' She tottered and balanced herself by holding to the door frame.

'I'll take care of dinner. You stay up here. I'll bring it up.'

'I'll do nothing of the sort. Why, whoever heard of such a thing?'

'Please,' Martin said.

'Leave me alone. I'm quite all right. I was just on the way down -'

'Mind what I say.'

'Mind your grandmother.'

She lurched towards the door, but Martin caught her by the arm. 'I don't want the children to see you in this condition. Be reasonable.'

'Condition!' Emily jerked her arm. Her voice rose angrily. 'Why, because I drink a couple of sheries in

the afternoon you're trying to make me out a drunkard. Condition! Why, I don't even touch whisky. As well you know. I don't swill liquor at bars. And that's more than you can say. I don't even have a cocktail at dinner-time. I only sometimes have a glass of sherry. What, I ask you, is the disgrace of that? Condition!

Martin sought words to calm his wife. 'We'll have a quiet supper by ourselves up here. That's a good girl.' Emily sat on the side of the bed and he opened the door for a quick departure.

'I'll be back in a jiffy.'

As he busied himself with the dinner downstairs he was lost in the familiar question as to how this problem had come upon his home. He himself had always enjoyed a good drink. When they were still living in Alabama they had served long drinks or cocktails as a matter of course. For years they had drunk one or two - possibly three drinks before dinner, and at bedtime a long night-cap. Evenings before holidays they might get a buzz on, might even become a little tight. But alcohol had never seemed a problem to him, only a bothersome expense that with the increase in the family they could scarcely afford. It was only after his company had transferred him to New York that Martin was aware that certainly his wife was drinking too much. She was tipping, he noticed, during the day.

The problem acknowledged, he tried to analyse the source. The change from Alabama to New York had somehow disturbed her; accustomed to the idle warmth of a small Southern town, the matrix of the family and cousinship and childhood friends, she had failed to accommodate herself to the stricter, lonelier *mores* of the North. The duties of motherhood and housekeeping were onerous to her. Homesick for Paris City, she had made

no friends in the suburban town. She read only magazines and murder books. Her interior life was insufficient without the artifice of alcohol.

The revelations of incontinence insidiously undermined his previous conceptions of his wife. There were times of unexplainable malevolence, times when the alcoholic fuse caused an explosion of unseemly anger. He encountered a latent coarseness in Emily, inconsistent with her natural simplicity. She lied about drinking and deceived him with unsuspected stratagems.

Then there was an accident. Coming home from work one evening about a year ago, he was greeted with screams from the children's room. He found Emily holding the baby, wet and naked from her bath. The baby had been dropped, her frail, frail skull striking the table edge, so that a thread of blood was soaking into the gossamer hair. Emily was sobbing and intoxicated. As Martin cradled the hurt child, so infinitely precious at that moment, he had an affrighted vision of the future.

The next day Marianne was all right. Emily vowed that never again would she touch liquor, and for a few weeks she was sober, cold, and downcast. Then gradually she began - not whisky or gin - but quantities of beer, or sherry, or outlandish liqueurs; once he had come across a hatbox of empty *crème-de-menthe* bottles. Martin found a dependable maid who managed the household competently. Virgie was also from Alabama and Martin had never dared tell Emily the wage-scale customary in New York. Emily's drinking was entirely secret now, done before he reached the house. Usually the affects were almost imperceptible - a looseness of movement or the heavy-lidded eyes. The times of irresponsibilities, such as the cayenne-pepper toast were rare, and Martin could dismiss his worries when Virgie was at

the house. But, nevertheless, anxiety was always latent, a threat of undefined disaster that underlaid his days.

'Marianne!' Martin called, for even the recollection of that time brought the need for reassurance. The baby girl, no longer hurt, but no less precious to her father, came into the kitchen with her brother. Martin went on with the preparations for the meal. He opened a can of soup and put two chops in the frying-pan. Then he sat down by the table and took his Marianne on his knees for a pony ride. Andy watched them, his fingers wobbling the tooth that had been loose all that week.

'Andy-the-candyman!' Martin said. 'Is that old critter still in your mouth? Come closer, let Daddy have a look.'

'I got a string to pull it with.' The child brought from his pocket a tangled thread. 'Virgie said to tie it to the tooth and tie the other end to the doorknob and shut the door real suddenly.'

Martin took out a clean handkerchief and felt the loose tooth carefully. 'That tooth is coming out of my Andy's mouth tonight. Otherwise I'm awfully afraid we'll have a tooth tree in the family.'

'A what?'

'A tooth tree,' Martin said. 'You'll bite into something and swallow that tooth. And the tooth will take root in poor Andy's stomach and grow into a tooth tree with sharp little teeth instead of leaves.'

'Shoo, Daddy,' Andy said. But he held the tooth firmly between his grimy little thumb and forefinger. 'There ain't any tree like that. I never seen one.'

'There *isn't* any tree like that and I never *saw* one.'

Martin tensed suddenly. Emily was coming down the stairs. He listened to her fumbling footsteps, his arm embracing the little boy with dread. When Emily came

into the room he saw from her movements and her sullen face that she had again been at the sherry bottle. She began to yank open drawers and set the table.

'Condition!' she said in a furry voice. 'You talk to me like that. Don't think I'll forget. I remember every dirty lie you say to me. Don't you think for a minute that I forget.'

'Emily!' he begged. 'The children -'

'The children - yes! Don't think I don't see through your dirty plots and schemes. Down here trying to turn my own children against me. Don't think I don't see and understand.'

'Emily! I beg you - please go upstairs.'

'So you can turn my children - my very own children -' Two large tears coursed rapidly down her cheeks. 'Trying to turn my little boy, my Andy, against his own mother.'

With drunken impulsiveness Emily knelt on the floor before the startled child. Her hands on his shoulders balanced her. 'Listen, my Andy - you wouldn't listen to any lies your father tells you? You wouldn't believe what he says? Listen, Andy, what was your father telling you before I came downstairs?' Uncertain, the child sought his father's face. 'Tell me. Mama wants to know.'

'About the tooth tree.'

'What?'

The child repeated the words and she echoed them with unbelieving terror. 'The tooth tree!' She swayed and renewed her grasp on the child's shoulder. 'I don't know what you're talking about. But listen, Andy, Mama is all right, isn't she?' The tears were spilling down her face and Andy drew back from her, for he was afraid. Grasping the table edge, Emily stood up.

'See! You have turned my child against me.'

Marianne began to cry, and Martin took her in his arms.

'That's all right, you can take *your* child. You have always shown partiality from the very first. I don't mind, but at least you can leave me my little boy.'

Andy edged close to his father and touched his leg. 'Daddy,' he wailed.

Martin took the children to the foot of the stairs. 'Andy, you take up Marianne and Daddy will follow you in a minute.'

'But Mama?' the child asked, whispering.

'Mama will be all right. Don't worry.'

Emily was sobbing at the kitchen table, her face buried in the crook of her arm. Martin poured a cup of soup and set it before her. Her rasping sobs unnerved him; the vehemence of her emotion, irrespective of the source, touched in him a strain of tenderness. Unwillingly he laid his hand on her dark hair. 'Sit up and drink the soup.' Her face as she looked up at him was chastened and imploring. The boy's withdrawal or the touch of Martin's hand had turned the tenor of her mood.

'Ma-Martin,' she sobbed. 'I'm so ashamed.'

'Drink the soup.'

Obeying him, she drank between gasping breaths. After a second cup she allowed him to lead her up to their room. She was docile now and more restrained. He laid her nightgown on the bed and was about to leave the room when a fresh round of grief, the alcoholic tumult, came again.

'He turned away. My Andy looked at me and turned away.'

Impatience and fatigue hardened his voice, but he spoke warily. 'You forget that Andy is still a little child - he can't comprehend the meaning of such scenes.'

'Did I make a scene? Oh, Martin, did I make a scene before the children?'

Her horrified face touched and amused him against his will. 'Forget it. Put on your nightgown and go to sleep.'

'My child turned away from me. Andy looked at his mother and turned away. The children -'

She was caught in the rhythmic sorrow of alcohol. Martin withdrew from the room saying: 'For God's sake go to sleep. The children will forget by tomorrow.'

As he said this he wondered if it was true. Would the scene glide so easily from memory - or would it root in the unconscious to fester in the after-years? Martin did not know, and the last alternative sickened him. He thought of Emily, foresaw the morning-after humiliation: the shards of memory, the lucidities that glared from the obliterating darkness of shame. She would call the New York office twice - possibly three or four times. Martin anticipated his own embarrassment, wondering if the others at the office could possibly suspect. He felt that his secretary had divined the trouble long ago and that she pitied him. He suffered a moment of rebellion against his fate; he hated his wife.

Once in the children's room he closed the door and felt secure for the first time that evening. Marianne fell down on the floor, picked herself up and calling: 'Daddy, watch me,' fell again, got up, and continued the falling-calling routine. Andy sat in the child's low chair, wobbling the tooth. Martin ran the water in the tub, washed his own hands in the lavatory, and called the boy into the bathroom.

'Let's have another look at that tooth.' Martin sat on the toilet, holding Andy between his knees. The child's mouth gaped and Martin grasped the tooth. A wobble,

a quick twist and the nacreous milk tooth was free. Andy's face was for the moment split between terror, astonishment, and delight. He mouthed a swallow of water and spat into the lavatory.

'Look, Daddy! It's blood. Marianne!'

Martin loved to bath his children, loved inexpressibly the tender, naked bodies as they stood in the water so exposed. It was not fair of Emily to say that he showed partiality. As Martin soaped the delicate boy-body of his son he felt that further love would be impossible. Yet he admitted the difference in the quality of his emotions for the two children. His love for his daughter was graver, touched with a strain of melancholy, a gentleness that was akin to pain. His pet names for the little boy were the absurdities of daily inspiration – he called the little girl always Marianne, and his voice as he spoke it was a caress. Martin patted dry the fat baby stomach and the sweet little genital fold. The washed child faces were radiant as flower petals, equally loved.

'I'm putting the tooth under my pillow. I'm supposed to get a quarter.'

'What for?'

'You know, Daddy. Johnny got a quarter for his tooth.'

'Who put the quarter there?' asked Martin. 'I used to think the fairies left it in the night. It was a dime in my day, though.'

'That's what they say in kindergarten.'

'Who does put it there?'

'Your parents,' Andy said. 'You!'

Martin was pinning the cover on Marianne's bed. His daughter was already asleep. Scarcely breathing, Martin bent over and kissed her forehead, kissed again the tiny hand that lay palm-upward, flung in slumber beside her head.

'Good night, Andy-man.'

The answer was only a drowsy murmur. After a minute Martin took out his change and slid a quarter underneath the pillow. He left a night-light in the room.

As Martin prowled about the kitchen making a late meal, it occurred to him that the children had not once mentioned their mother or the scene that must have seemed to them incomprehensible. Absorbed in the instant – the tooth, the bath, the quarter – the fluid passage of child-time had borne these weightless episodes like leaves in the swift current of a shallow stream while the adult enigma was beached and forgotten on the shore. Martin thanked the Lord for that.

But his own anger, repressed and lurking, arose again. His youth was being frittered by a drunkard's waste, his very manhood subtly undermined. And the children, once the immunity of incomprehension passed – what would it be like in a year or so? With his elbows on the table he ate his food brutishly, untasting. There was no hiding the truth – soon there would be gossip in the office and in the town; his wife was a dissolute woman. Dissolute. And he and his children were bound to a future of degradation and slow ruin.

Martin pushed away from the table and stalked into the living-room. He followed the lines of a book with his eyes, but his mind conjured miserable images: he saw his children drowned in the river, his wife a disgrace on the public street. By bedtime the dull, hard anger was like a weight upon his chest and his feet dragged as he climbed the stairs.

The room was dark except for the shafting light from the half-opened bathroom door. Martin undressed quietly. Little by little, mysteriously, there came in him a change. His wife was asleep, her peaceful respirations sounding

gently in the room. Her high-heeled shoes with the carelessly dropped stockings made to him a mute appeal. Her underclothes were flung in disorder on the chair. Martin picked up the girdle and the soft, silk brassière and stood for a moment with them in his hands. For the first time that evening he looked at his wife. His eyes rested on the sweet forehead, the arch of the fine brow. The brow had descended to Marianne, and the tilt at the end of the delicate nose. In his son he could trace the high cheekbones and pointed chin. Her body was full-bosomed, slender, and undulant. As Martin watched the tranquil slumber of his wife the ghost of the old anger vanished. All thoughts of blame or blemish were distant from him now. Martin put out the bathroom light and raised the window. Careful not to awaken Emily he slid into the bed. By moonlight he watched his wife for the last time. His hand sought the adjacent flesh and sorrow paralleled desire in the immense complexity of love.

ULPGC.Biblioteca Universitaria



\*581330\*

HUM 82.03 FUE dia