

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

105  
13

ELUCIDACION CRITICA DE UNA TRADUCCION

Tesina que presenta

M<sup>a</sup> MERCEDES SOLE Y ROMEO

como parte de los requisitos para optar al título de

LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS

(Letras Inglesas)

México, 1981



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I. INTRODUCCION

1. La traducción en general
2. Trascendencia de Doris Lessing
3. Explicación del método de Juliane House  
para evaluar la calidad de una traducción

## II. ANALISIS DEL ORIGINAL

1. Tipos de texto
2. Análisis de la introducción
3. Análisis del párrafo intermedio
4. Análisis de la parte propiamente narrativa

## III. TRADUCCION

### IV. ANALISIS DE LA TRADUCCION

1. Análisis de la introducción
2. Análisis del párrafo intermedio
3. Análisis de la parte narrativa

## V. CONCLUSION

## VI. ANEXO: TEXTO ORIGINAL

## BIBLIOGRAFIA

---

## I. INTRODUCCION

1. "Encontraba algo como un placer estético en traducir bien, aunque el contenido de la frase le fuera indiferente" dice el narrador sobre Esteban en El Siglo de las Luces<sup>1</sup>. Ahí tenemos uno de los motivos más válidos para los aficionados a traducir: conseguir al final un conjunto armonioso mediante un proceso semejante al de hacer un crucigrama; poco a poco se van llenando los huecos y sustituyendo las palabras no del todo convincentes para lograr un resultado homogéneo. Esto se va consiguiendo por etapas, a veces una palabra ayuda a encontrar la siguiente, una expresión a la que concuerda con ella, pues como dice Octavio Paz: "La atracción entre sílabas y palabras no es distinta a la de los astros y los cuerpos"<sup>2</sup>. Junto a este placer estético viene la ganancia personal de ampliar la mente y llegar más al fondo de lo que el texto quiere transmitir, pues traduciendo se capta más que leyendo. Sin embargo hay matices que se quedarán en la mente del traductor ante la imposibilidad de encontrar el equivalente exacto en el idioma meta, pues como se ha repetido "ad nauseam" traducir es interpretar, trasladar, encontrar equivalentes aproximados. Desde luego esta interpretación se logrará hacer mejor y más rápidamente si el contenido del texto no nos es "indiferente" co-

---

1. A. Carpentier, Ed. Bruguera. Barcelona, 1979, p. 154.

2. Octavio Paz, "André Breton o la búsqueda del comienzo", Corriente Alterna, S. XXI Editores, México, 1979, p. 55.

mo dice Esteban, si pensamos que merece la pena traducirse y sentimos que estamos contribuyendo a la "búsqueda social de la verdad"<sup>3</sup>, como dice Karl Dedecius. Es muy interesante la comparación que hace este escritor entre creación y recreación e idea y pensamiento:

La idea se pone al alcance de la sociedad por obra del pensamiento y, de igual manera, la creación literaria llega a una sociedad por vía de la traducción, entendida ésta en su sentido más amplio<sup>4</sup>

Así pues, en una época como ésta en que hay exceso de palabras, y a menudo escasez de sentido en ellas, la responsabilidad del traductor es grande, en cuanto a lo que va a traducir y respecto a la forma en que lo va a traducir. Por ello, vamos a traducir aquí The Black Madonna, un cuento africano de la escritora británica Doris Lessing, ya que su contenido ideológico y su calidad literaria, hacen de él un texto digno de traducirse. Se va a emplear el método de evaluación de calidad de la traducción que sugiere Juliane House<sup>5</sup>. El propósito es lograr una traducción óptima pues creemos que este método, al partir de un análisis pragmático del texto original y dar prioridad a la función que éste cumple, asegura una traducción cuya función sea lo más equivalente posible a la del original.

3. Karl Dedecius, "Traducción y Sociedad", Nueva Literatura Alemana, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1975 p. 194.

4. Ibid.

5. Juliane House, A Model for Translation Quality Assessment, Tübingen, TBL, Verlag Gunter Narr, 1977.

2. La importancia ideológica y literaria de Doris Lessing es innegable. De ella dice Paul Schlueter:

Few postwar British writers have had as prolific and successful a career or have so impressively presented support for a particular commitment to life as Doris Lessing<sup>6</sup>.

Efectivamente, en una época de valores confusos o ausentes, ella ha hecho oír su voz en forma clara, sincera, directa y precisa; y esto con un lenguaje que transmite sensaciones, colores, ruidos, olores, en forma tal que el lector se siente presente físicamente en sus obras. Ella está muy consciente de la importancia del lenguaje como reflejo de una sociedad, de una época. En Shikasta, uno de sus libros más recientes, leemos:

Always, in epochs when the language and dialects of a culture have become outstripped by development of a practical sort, these languages become repetitive, formalised -and ridiculous. Phrases, words, associations of sentences spin themselves out automatically, but have no effect: they have lost their power, their energy<sup>7</sup>.

Esta situación, que ya hace tiempo se da y parece continuará dándose, puede llegar a la situación descrita en 1984, por G. Orwell, donde el idioma que se habla, Newspeak, es automático, frío, práctico .. y ridículo. En él leemos: "Newspeak was designed not to extend but to diminish the range of thought<sup>8</sup>". El uso de la lengua que refleja coacción de pensamiento es el que Doris Lessing criti-

6. Paul Schlueter, "Doris Lessing: The Free Woman's Commitment", Contemporary British Novelists, Ed. Charles Shapiro, Southern Illinois, Univ. Press, 1976, p.48.

7. Doris Lessing, Shikasta, Jonathan Cape Ltd, London, 1979, p.235.

8. George Orwell, 1984, Signet Classics, Chicago, 1961, p.247.

ca en su magnífico ensayo The Small Personal Voice, refiriéndose a escritores de países socialistas: el partido nunca debe coaccionar al artista, al escritor. Precisamente en él define su posición de compromiso al decir que el novelista "must feel himself as an instrument of change for good or bad"<sup>9</sup>. Quizás su compromiso arranca del hecho de haber crecido en un país de situaciones tan extremas como Sudáfrica. Sobre ella se podría decir lo que dijo Jean Paul Sartre de los escritores: "escribimos porque no podemos vivir como quisiéramos"<sup>10</sup>. Esta sería la visión negativa del quehacer literario, pero en el caso de Doris Lessing resulta evidente que no vivía como quería, en un medio social tan injusto. Así pues, Africa está en forma directa o indirecta en casi toda su obra. Pero no en la forma en que la vemos reflejada en la obra de algunos escritores de principios de siglo, para quienes Africa era una especie de viaje psicológico. Martin Tucker comenta: "It was often said that one went either to a psychoanalyst or to Africa"<sup>11</sup>. Esto es lo que reflejan, aunque en forma muy diferente, Hemingway, Conrad, Greene, Cary etc.. Para Doris Lessing, Africa es un lugar de paisaje hermoso e infinito, en el que "man is a small creature among other creatures"<sup>12</sup> y donde debido a la presencia de

---

9. Doris Lessing, "The Small Personal Voice", Declaration, ed. by Tom Maschler, London: MacGibbon & Kee, 1957, p.6.

10. Citado por Octavio Paz en su ensayo titulado "La excepción de la regla", del libro Corriente Alterna, ibid.

11. Martin Tucker, Africa in Modern Literature, Fr. Ungar Publ. Co., New York, 1967, p.10.

12. Doris Lessing, "This was the Old Chief's Country", African Stories, Preface, Michael Joseph Ltd, London, p.10.

la minoría blanca (ingleses, judíos y africaners<sup>13</sup>) se crea una situación de tremenda injusticia.

Las Historias Africanas<sup>14</sup>, que se han traducido muy poco al español, reflejan una situación en muchos aspectos parecida a la que predomina en México. Por tanto, hemos elegido una de ellas para contribuir a la difusión del mensaje que encierra y por la calidad literaria que presenta. Para Gilbert Phelps, "artistically, Doris Lessing's most completely realized fiction is still to be found in her volumes of short stories of African life"<sup>15</sup>

3. Como ya se ha mencionado, vamos a analizar The Black Madonna siguiendo el método de Julian House para tratar de traducirlo en la forma más equivalente posible.

Las teorías de evaluación de traducción anteriores a ésta eran empíricas o sólo parcialmente pragmáticas, es decir, no cubrían todos los factores analizables de un texto; la mayoría olvidaba referirse al texto original o, si lo hacía, no ofrecía una norma con la cual se pudiera evaluar si la traducción cumplía la misma función que el original. Este es el caso, por ejemplo, de Isadore Pinchuck. El dice que la inteligibilidad de un texto depende del grado en que "a) the reader's attention is aroused, b) his attention is maintained, and c) he remembers the content"<sup>16</sup>; pero aunque señala que antes de traducir hay que estudiar el original en

13. Personas de origen holandés que viven en Sudáfrica.

14. Doris Lessing, African Stories, Vol I y II, Michael Joseph Ltd, London, 1973.

15. Gilbert Phelps, "The Novel Today", The Pelican Guide to English Literature, Penguin Books, Great Britain, 1980, p.517.

16. Isadore Pinchuck, Scientific and Technical Translation, André Deutsch Ltd, Great Britain, 1977, p.212.



su totalidad, y que la traducción debe conseguir el mismo efecto que el original, no sugiere cómo evaluar la calidad de la traducción ni habla de la función pragmática del texto. Analiza el proceso de la traducción, de menor a mayor: de morfema, a palabra, a frase, a estructura, y lo que más le interesa es el efecto que el original produce en el lector.

La teoría más aproximada a la de Juliane House es la de Crystal y Davy (1969), pero ella elaboró, partiendo de ésta, una teoría más completa que tiene en cuenta los aspectos semánticos, estilísticos, funcionales y pragmáticos del original. Para ella es más importante la función del texto, es decir, el uso del mismo en una situación o contexto determinados, que las palabras en sí mismas. Por tanto, cuanto mejor se analice el texto original, mayor será la calidad de la traducción y mejor cumplirá la función que a su vez tiene el original. Si es preciso hay que sacrificar el sentido exacto de las palabras en favor de la función que tienen en el texto. Puesto que la traducción se ocupa de actos de habla, dice Juliane House, la fuerza ilocutiva o significado pragmático de los enunciados es de mayor importancia que su significado semántico.

La esencia de la traducción, señala, radica en la preservación del "significado" al pasar de un idioma a otro. Por lo que toca al significado hay que tener en cuenta tres aspectos: el semántico, el pragmático y el textual. El semántico es el que menor problema presenta, pues constituye la relación de las unidades lingüísticas o símbolos con sus referentes en algún mundo posible. El

pragmático se refiere a la relación entre las unidades lingüísticas y el empleo que de ellas hace el emisor en una situación comunicativa concreta. Es el valor comunicativo de una expresión además de su contenido conceptual. Se le conoce también como la fuerza ilocutiva que tiene una expresión en una ocasión específica y se detecta, ante todo, a través del orden de las palabras, tiempo del verbo, etc. Este aspecto del significado es el de mayor importancia para la traducción. Por último, el aspecto textual se refiere a las diferentes formas de coherencia textual que ofrece un texto determinado, y que se han de mantener equivalentes en la traducción. Las oraciones de un texto pueden estar unidas semánticamente por medio de proformas, elipsis, anáforas etc., que muestran la repetición de los "temas" dentro del texto; en este aspecto de la dinámica de tema se tiene también en cuenta la perspectiva funcional de la frase, es decir cómo se conserva en la frase el orden de "tema" (o información conocida) y "rema" (información nueva). Una alteración es siempre indicativa de discurso emotivo. Las oraciones pueden ir unidas por medio de conjunciones: adversativas, causales, alternativas, etc. y también por medio de estructuras paralelas o enlace icónico: éste se da cuando dos o más frases están enlazadas sintácticamente, por ser isomorfas a nivel superficial. También distingue Juliane House entre un texto ético y uno émico. El primero está determinado por criterios que lo trascienden, es decir por deícticos<sup>16a</sup> temporales, personales o locales que unen al receptor y al emisor en el momento de producirse el texto o en la lectura posterior del mismo. El segundo sólo está determinado

16a. Deícticos son elementos lingüísticos sin significado propio.

por criterios inherentes al texto<sup>17</sup>. Así pues, ella define la traducción como "the replacement of a text in the source language by a semantically and pragmatically equivalent text in the target language"<sup>18</sup>. Y su método consta de las siguientes etapas:

En primer lugar analiza al emisor (que en este caso veremos es autor y narrador) en tres dimensiones: origen geográfico, clase social y época en que escribe. Después analiza su uso de la lengua en cinco dimensiones: Medio, Participación, Relación de Función Social, Actitud Social y Provincia. El Medio puede ser simple, si el texto está escrito sólo para ser leído, o complejo, si está escrito para ser leído como si no fuera escrito, como si fuera oído o para ser hablado. La Participación es simple cuando el texto es un monólogo que no tiene en cuenta al lector, no lo invita a participar; es compleja cuando en forma directa o indirecta (por medio de pronombres, paréntesis de contacto, cambios de frases interrogativas a imperativas, etc.) solicita de él una respuesta, lo incorpora al texto. La Relación de Función Social se refiere al grado de autoridad que muestre el emisor sobre el receptor: será simétrica si la relación es de igualdad y asimétrica si el emisor muestra autoridad. En el caso de la crítica literaria no se aplica esta dimensión, pues en las obras literarias en su sentido más estricto no hay una relación directa entre escritor y lector. Los textos literarios describen una realidad fictiva<sup>18a</sup> y son abstractos

17. Cf. J. House, op.cit., pp.25-29 y p.55.

18. Ibid. p.29.

18a. Lo "fictivo" conforma su propia realidad, no la copia, pero se opone a la "ciencia ficción".

pues no hacen referencia en forma inmediata a una situación histórica concreta en la que se encuentren emisor y receptor; son un fin en sí mismos. Por tanto, al no haber una relación directa entre emisor y receptor, no se puede hablar de autoridad o ausencia de ella. En el cuento que nos ocupa sólo se puede hablar de relación de función social en la introducción, cuyo estilo es el de un ensayo; en la parte narrativa se señalará esta dimensión sólo a nivel ficción, en los diálogos; es decir en la relación que muestren los participantes en el diálogo entre ellos. La Actitud Social es el grado de distancia o proximidad social que hay entre el emisor y el receptor; puede ser: rígida, formal, consultativa, informal o íntima; o también puede ser una combinación de dos de estos tipos. Por último la Provincia se refiere al tipo de texto y características del mismo. En cada una de estas dimensiones se analizan por separado los medios sintácticos, los léxicos y los textuales, aunque no siempre estén los tres trabajando en una dimensión concreta. De todo este análisis resulta un perfil textual del texto original contra el cual se analiza la traducción para ver en qué medida concuerdan o no.

Dependiendo del análisis del original se verá qué tipo de traducción se requiere. Juliane House distingue entre traducción evidente y disimulada, y versión evidente y disimulada. Se requiere una traducción evidente cuando el texto original se dirige a los receptores de su lengua pero los trasciende por ser de interés potencial para otras comunidades de lengua. Así pues, los recepto-

res de la traducción necesitan una traducción evidente, no un segundo original. Este tipo de texto original se subdivide en: 1) textos evidentes ligados a algún momento histórico, por dirigirse o haberse dirigido a un público concreto, y 2) textos evidentes atemporales, que aunque hacen referencia a un período o cultura específica, la trascienden. Ambos necesitan traducciones evidentes. El traductor no puede en ningún caso igualar la función del texto original ya que éste, o está ligado a un momento histórico irrepetible o, si es producto de ficción, goza del estatus de original en la comunidad de lengua del texto original. Se debe tratar de conseguir una función similar, un segundo nivel. Hay que trasplantar el texto original al texto meta sin tener en cuenta los esquemas expectativos del receptor de la traducción; este tipo de traducción es más directo ya que transfiere el original sin alterarlo.

La traducción evidente puede ofrecer problemas si el texto muestra un estadio de lengua ya pasado o usa un dialecto. En el primer caso hay que actualizar la lengua a la época en que se traduce pues en su momento no sonó antiguo a los receptores; en el segundo caso hay que buscar un dialecto equivalente en la lengua meta. En ambos casos el estatus del emisor o de la obra de arte tiene que mantenerse lo más intacto posible en el proceso de transferencia a otra lengua. Ahí radica el problema de este tipo de traducción: encontrar equivalencia adecuada para esta relación dialéctica entre preservación y alteración.

Se requiere de una traducción disimulada cuando el texto original no se dirige en forma específica a los receptores de esa lengua y no está ligado, por tanto, a su comunidad cultural. En este caso la traducción y el original son del mismo interés pragmático para los receptores de la lengua original que para los de la lengua meta, los dos gozan del estatus de originales. La función de la traducción, por tanto, ha de ser equivalente a la del original. El problema que esto ofrece es que el traductor ha de tener en cuenta las diferentes presuposiciones culturales de las dos comunidades lingüísticas; tiene que emplear un filtro cultural, es decir, ver el original con los ojos de un miembro de la lengua meta. Sin embargo, hay casos en que los medios socioculturales de las dos comunidades de lengua son tan parecidos que no se justifica un filtro cultural. En el caso de aplicarse este filtro, el resultado no es una traducción sino una versión, una versión disimulada. Una versión evidente es el resultado de añadir una función especial secundaria a la traducción.

Del cuento que nos ocupa vamos a realizar una traducción evidente atemporal. Es un texto literario fictivo que, aunque hace referencia a una época y un ambiente cultural concretos, los trasciende por transmitir un mensaje general humano, de crítica en este caso. La ventaja de este tipo de traducción es que no hay que hacer ajustes culturales al idioma meta, el español en este caso; por lo tanto hay palabras que no se van a traducir, porque son parte del ambiente sociocultural en que se desarrolla el cuento. Al no tener

que aplicar un filtro cultural, disminuye la dificultad de evaluación del resultado y resalta lo peculiar a la cultura del texto original. Se va a tratar de conseguir una función similar a la del original. La ventaja de este texto es que no presenta un estadio de lengua pasado ni se emplea en él un dialecto geográfico. El problema de toda traducción evidente es el de encontrar "equivalentes" lingüísticos culturales para las dimensiones del emisor.

En un plano más general, es muy interesante también la opinión de Karl Dedecius en su artículo Traducción y Sociedad cuando dice que como lector se sentiría mucho mejor si supiera de antemano qué aspecto le ha interesado más al traductor, qué es lo que ha tratado que coincida con el original. De las tres distinciones que él hace entre creación, versión y traducción, propone que se establezcan porcentajes para evaluar si el resultado corresponde a una de las tres categorías; para ver en cual encaja.

Al traducir este cuento, lo que más nos ha interesado ha sido transmitir el 'mensaje', ya que opinamos como Dedecius que lo más importante de la traducción es "mantener con vida, sobre todo, aquellos valores más expuestos a la muerte: sensibilidades y verdades"<sup>19</sup>.

---

19. Karl Dedecius, op.cit., p. 199.

## II. ANALISIS DEL TEXTO ORIGINAL

---

1. The Black Madonna es un cuento que consta de tres partes claramente diferenciadas: una introducción a modo de ensayo o conferencia, un párrafo de transición, y la narración del cuento propiamente dicha, con varios diálogos directos incluidos en ella. El pequeño párrafo de transición, a la vez que conecta ambas partes, nos "prepara" mentalmente, por así decirlo, para oír la narración. Analizaremos los tres por separado.

2. Esta primera parte presenta características muy diferentes de la sección narrativa. El autor, que aquí no es narrador, es una escritora británica de clase media educada, que escribe en inglés británico estándar contemporáneo. El uso de la lengua muestra que el Medio es simple: está escrito para ser leído como si fuera oído. Es un texto cuidadosamente preparado y estructurado, como lo podría ser una conferencia, que se interrumpe en forma repentina e informal. En el aspecto sintáctico presenta varios paréntesis de comentario: /to put it mildly/ though perhaps with the left hand/ y de contacto: /let alone Art/ and some of the finest souls among them/ /although of course we all have/, que al romper la fluidez del texto llaman la atención del lector. Estos paréntesis amplían la información o proporcionan la opinión personal de la escritora, su comentario sobre lo que está diciendo. Pero su hilo de pensamiento queda de repente interrumpido con la cláusula elíptica /but enough/;



ya expuso suficiente teoría y va a pasar a los hechos concretos, para que el lector no llegue a ninguna conclusión sin ver antes un ejemplo. El texto es ético pues hace referencia a la situación de un país, Zambesia,<sup>20</sup> en un momento dado (minoría blanca que explota a mayoría negra) tal y como lo ve la escritora, pero esta situación podría cambiar en el futuro; por tanto, el texto depende de la situación de emisión pero es independiente del momento de recepción. La Participación es compleja: es un monólogo (una sola voz narrativa) en plural. Incluye a los lectores en el texto varias veces, suponiendo que comparten algunas opiniones, aunque no se dirige a ellos en forma directa. Esta es una manera de despertar mayor interés, de hacer el tema más personal e inmediato, algo sobre lo que hay que opinar. Como medios sintácticos usa el pronombre personal de 1ª p.pl. /we/, el pronombre reflexivo de 1ª p.pl. /ourselves/ y el adjetivo demostrativo /our/. También el empleo de preguntas indirectas /Why this should be so?/Why the soil of Zambesia..?/ es una forma de poner a pensar al lector. Casi todo está narrado en presente, con el triple fin de: 1) exponer afirmaciones de carácter universal, 2) hacer coincidir el mundo del lector y el suyo, y 3) hacer más verídico el relato que va a seguir a continuación. Sólo hay tres infinitivos y dos pretéritos perfectos, empleados para mayor contraste con el presente. La Relación de Fun-

---

20. Este nombre no corresponde a ningún país, es el único elemento no-real en la introducción. La misma Doris Lessing explica en el apéndice a The Four-gated City que Zambesia "is a composite of various white-dominated parts of Africa". No tiene nada que ver con Zambia, que nació en 1964.

ción Social parece simétrica porque el narrador en plural coloca al mismo nivel al escritor y al lector, pero es algo asimétrica por el tono dogmático que usa en alguna ocasión, por ejemplo: /although of course we all have our theories../ flowers which we all agree/ out of respect for ourselves .. we should refrain../. De hecho el narrador se pone al nivel del lector por artificio literario: parece que va a sacar su propia conclusión una vez "oída" la narración, pero resulta obvio que ya tiene su propia opinión. Este tipo de artificio es el que hace que todos los cuentos africanos de Doris Lessing resulten muy verídicos; parecen reportajes directos sobre la vida y la gente africana por la impresión que dan de inmediatez, realismo y sinceridad. Resulta asombroso que alguien tan inmerso en el medio sudafricano pueda a la vez verlo en forma tan objetiva. La Actitud Social es consultativa-conversacional. Esto lo vemos reflejado en el vocabulario que, aunque es sencillo, también es algo formal y en algún caso figurado: /flowers/ gardens/plants/. Es consultativa en el sentido de que ofrece al lector la mayor información posible sobre el tema, sin dejar cosas fuera o darlas por supuestas, como sucede en una conversación. Pero es conversacional también por el uso de expresiones cotidianas: /and the rest/ but enough/ to put it mildly/; y de marcadores de subjetividad tales como adverbios de modo y adjetivos: /so long/ mildly/ comfortable/ reluctant/ contemptuous/ unsympathetic/.

La Provincia de este texto es una especie de ensayo, de vocabulario sencillo, serio y económico, escrito en forma emotiva por una escritora cuyo compromiso con la verdad y la denuncia de injus-

ticias resulta obvio en toda su obra; este compromiso, sin embargo, no impide que la introducción resulte artística. Por medio de un lenguaje claro, directo, a ratos figurado y a veces irónico, ofrece una opinión personal sobre Zambesia y deja en el aire una pregunta que "out of respect for ourselves and for scientific accuracy"<sup>21</sup> no se debe contestar sino hasta después de analizar los hechos. La emotividad del lenguaje la vemos reflejada a nivel léxico y textual. En el nivel léxico tenemos: superlativos /the most barren soil / some of the finest souls /, adverbios y adjetivos que reflejan ironía /to put it mildly/ comfortable minority / reluctant plants /, personificación /Zambesia is unsympathetic / (el país aquí simboliza la minoría blanca), y lenguaje figurado que hace más poético el texto: /gardens/ crown/ souls/ to flourish/with the left hand/; es curioso notar el contraste entre los artistas que de verdad florecen, a los que llama "flowers", y las "plants" que nunca llegan a florecer en Zambesia. A nivel textual se observan varias formas de conseguir mayor cohesión y, en consecuencia, mayor atención por parte del lector: a) inversión del orden normal tema-remata /Why this should be so, it is hard to say/ b) empleo de preguntas indirectas /Why the soil of Zambesia should produce / c) Repetición de palabras clave /Zambesia / art / minority/, d) Alteración del orden normal de las palabras en la frase /Whatever Zambesia ../ Out of respect for ourselves /, e) referencia anafórica mediante pronombres y adjetivos /Why this should be / about it / and it is this fact / f) enlace icónico entre dos frases principales y su subordinada:

/Zambesia is ... yet there have been .../

/Zambesia is ... yet there are those .../

21. Boris Lessing, "The Black Madonna", African Stories, Michael Joseph Ltd, London, 1973, p. 42.

Esta introducción tiene una estructura que va de lo general a lo particular: el arte en general, un país concreto, un artista dentro de ese país. Este se puede considerar el marco de la narración cuyo Tema es la crítica a la minoría dominante; como subtemas o aspectos de esta crítica encontramos en la introducción el de la injusticia social, y en la narración del cuento es del racismo, la guerra y el enfrentamiento de dos formas opuestas de ver la vida.

El objeto de la introducción es dar mayor verosimilitud a la narración que va a seguir a continuación y ayudar al lector a entenderla mejor, teniendo de antemano información sobre el país en el que se van a desarrollar los acontecimientos. Esto lo hace la escritora en forma amena y empleando un lenguaje firme, preciso y directo, en el que trasluce algo de urgencia /Zambesia -but enough/. Esta expresión elíptica da la impresión de que ella misma se está poniendo un freno a la vehemencia que siente al hablar del tema, del que podría seguir hablando porque le apasiona. Creemos que este tipo de texto no va dirigido a cualquier lector, pues el tono serio, el lenguaje figurado, y el poner a pensar al receptor "ahuyenta" a un lector que no tenga una preparación mínima.

En el momento en que dice "but enough" empieza el cambio en la narración. El tono ya no es de ensayo sino de reflexión personal inmediata sobre lo comentado en los párrafos anteriores. Hay un alejamiento del tema para volver a entrar en él de lleno a nivel ficción, con lo que la autora, que pasa a ser narradora, va a recordar.

3. A partir de la frase que comienza: "Particularly when one remembers .." nos damos cuenta de que la acción se va a trasladar al pasado y la voz narrativa plural(/one/ aquí equivale a varios) se va a incluir en la narración, contando ya con la confianza del lector gracias a la introducción; el narrador, que ya no es el autor, va a ser también personaje en la historia pues "recordar" significa "haber presenciado". El hecho de que la acción se va a situar en el pasado nos da confianza en la objetividad que suponemos le ha dado al narrador el paso del tiempo. Los tiempos presentes empleados son de dos tipos: uno /one remembers/ es actual momentáneo, no procede del pretérito ni se extiende al futuro, pero los otros /show/ y /does appear/, son habituales, expresan algo que ha sucedido y es probable que vuelva a suceder. La frase /..the respect Zambesians show ../ parece indicar que el narrador se va a mantener alejado de la narración ya que no se siente "zambesiano" pero luego veremos que no es así. Después de esta frase, el narrador cambia al imperativo y se dirige en forma directa al lector: /consider/. Este cambio del presente al imperativo, del tono expositivo al apelativo, realza la impresión de charla-conferencia que produce la introducción. Sin embargo, pese al tono verídico de esta introducción, el hecho de que el cuento esté incluido en un volumen titulado Historias Africanas nos deja en la duda de si sucedió o no.

4. Respecto al cuento en sí vemos que su Medio es: escrito para ser leído como si fuera oído, sobre todo en la parte de los diálogos que simulan ser de la vida real. Esto lo vemos a nivel sintáctico

en: a) presencia de cláusulas elípticas en la narración: /Hard, hard the lot of these men/ Here, nothing but reddish dust/, y en los diálogos, en los que el contexto aclara la ambigüedad de las afirmaciones /clever chap, that Italian/ that, and wine and food/ you should be proud to/. A veces una sola palabra equivale a una frase: /who?/ the pay?/ well?/very/. b) anacoluto /He was a prisoner and what right had he to protest/, que da la impresión de improvisación. c) omisión de finales de frases típica de la conversación oral /I shall open my arms./ They are going to/Michele../ d) estructura sencilla de las frases.

A nivel léxico observamos el uso de contracciones en los diálogos: what's / you can't / they're /, así como de interjecciones: /what?/ Good God/ Oh, damn it!/.

En el aspecto textual, la narración es predominantemente émica pues no hay nada que una al receptor y al emisor en el momento de emisión. Sin embargo varias veces se traslada el narrador al lugar de los hechos por medio del deíctico /here/ y además usa los pronombres /we/one/us/ y /ourselves/, que en este caso no incluyen al lector sino al narrador junto al resto del pueblo. Como producto de ficción crea una realidad atemporal. Los diálogos constituyen un texto ético a nivel de ficción pues hay amplia referencia a la situación que los rodea por medio de deícticos personales, temporales y locales.

El texto es un monólogo<sup>21a</sup> en plural que en ningún momento se dirige al lector, por tanto la Participación es simple; sin embar-

21a. Monólogo en el sentido de que hay una sola voz narrativa.

go se despierta y mantiene el interés del lector por medio de paréntesis de contacto /for that matter/after all/, y de comentario /they were all cronies of his/in short, when enjoying themselves would no longer be a duty/, y por medio de preguntas retóricas /he felt -what did he feel?/and why did he not simply live with her..?/ y preguntas indirectas /what was there in Italy?/. La narración en 1ª p. plural la vemos reflejada en el uso de pronombres /we/our/us/. En los diálogos predomina el empleo de pronombres de 1ª y 2ª p. singular para indicar una situación de interacción directa /you/I/. Apoya también este punto el cambio frecuente entre enunciados declarativos /I will keep six men to do the heavy work/, interrogativos /the war is over?/, imperativos: /come away, Michele/, y exclamativos /that's Nadya, Nadya!/.

La Relación de Función Social, como ya hemos dicho, sólo la analizaremos a nivel ficción en los diálogos: es asimétrica por parte del Capitán al principio y al final del cuento, e incluso emplea expresiones con fuerza ilocutiva de acusación /you are being payed to work / what are you going to do next?/ You can't have a black Madonna/. La traducción debe tener en cuenta el valor pragmático de estas frases. Respecto a Michele la relación es simétrica todo el tiempo excepto en la frase final, cuando se corta para siempre la relación. El Capitán al principio llama a Michele por su apellido, para establecer más distancia entre ellos, pero al beber juntos ya le llama por su nombre, y al final vuelve a establecer la distancia no llamándole de ninguna forma. Michele

al principio no llama al Capitán de ninguna forma, después se dirige a él en forma afectuosa /my friend/, y al final termina con un /yes, Sir/ cuya intención es molestarle. Así como al principio sentía por él desprecio, ahora siente el amor propio herido al ver rechazada su amistad.

La Actitud Social de la parte narrativa es consultativa-conversacional. Consultativa porque proporciona toda la información necesaria para entender el cuento, y conversacional porque el lenguaje es de uso cotidiano, a ratos grosero y en alguna ocasión figurado. A nivel léxico tenemos: /cronies/took a gulp/spat/plump/Wop/fellow/damned/ y en el aspecto sintáctico hay expresiones conversacionales: /for that matter/Yes, a terrible unhappiness../he was singing an air so wild, so sad/, y repetición de palabras: /nothing..nothing/slowly, slowly/. En los diálogos la actitud es mayormente informal, está salpicado de palabras y expresiones groscras: /God damn you/you fool/take that bloody picture../.

Provincia: el texto es parte de un cuento africano escrito por una escritora británica que vivió en Sudáfrica durante veinticinco años. Como el resto de los cuentos entre los que se encuentra el que nos ocupa, es de tipo sociológico: su objeto es denunciar, en forma atractiva e interesante, una situación social injusta en un lugar concreto, Africa. El ambiente de racismo en que se desarrolla la acción es inseparable del cuento pues las posiciones de los principales personajes: el Capitán inglés y el soldado italiano, se agudizan en ese medio. Lo mismo sucede con el entorno físico, el calor de Africa, su paisaje: son factores im-



prescindibles en el cuento. Lo importante en esta dimensión es reflejar la crítica de la escritora a la minoría blanca que domina a la mayoría de color, así como el enfrentamiento y la forma diferente de ver la vida del inglés y el italiano. El inglés, blanco, racista, introvertido, dominado por su esposa, sólo borracho puede admitir que el italiano es su amigo o que ama a una nativa; en cambio el italiano, que habla un inglés imperfecto, es generoso, extrovertido, afable y no se muestra racista con los negros.

A nivel léxico vemos: a) uso irónico de la lengua para referirse a las señoras /culture-loving ladies/ dignity of labour, a subject in which they were well versed/; a la política y el gobierno /some international legerdemain/ or in some other useful capacity/; a los militares y la guerra /august shoulder/the Tattoo would make a nice change/a General or something of that kind/; al Capitán en concreto:/the Captain was beef-red /his hands were like bristle-covered steaks/for the Captain the little Italian had suddenly become human/; b)intensificadores y contrastes /hordes of African labourers/ the little dark-eyed artisan looked at the great blond officer/ the Captain was stiff and shiny enough in his laundered khaki/ (Michele was..) in rolled-up trousers ..uncollared shirt.. unshaven/; c)Uso de palabras que denotan la nacionalidad de Michele /Madonna/Ciao/Michelangelo/; y el entorno africano /kaffir/ khaki/bush-wife/Tattoo/Zambesia/Cape brandy/Westonville/hot waves/ reddish dust/hot breeze/; d)expresiones no del todo correctas en boca de Michele /I say it myself/ You like it?/ So I paint it/ That is a joke, no?/ Tomorrow, some houses. e) uso del adjetivo posesivo

/my/ por parte de Michele, que indica su naturaleza afectuosa /my church/my friend/my Madonna/; f) presencia de lenguaje figurado que hace el texto más atractivo: /gulfs of shadow/hot waves of perfume/leaning like gravestones/like a dream-voice/keeping a sharp eye/ unearthly graveyard/flooded with light/crystalized/; y de aliteración /around its edge trees, grass, gulfs of shadow/ Here, nothing but reddish dust, drifting and lifting in a low hot../ que enfatiza el contraste entre lo agradable, la sombra y lo desagradable, el calor; en otros casos el lenguaje es onomatopéyico: /the wine made a bubbling purple stain / the tears ..splashed on to his shirt/.

En el aspecto textual se observan varias formas de conseguir mayor cohesión: a) inversión de tema-remata: /that he was having some kind of a breakdown was clear../that Michele was such an advantage, there could be no doubt/; en el caso de Michele es indicador de su emotividad /to be together with my wife again, that is all I ask /it is a pleasure for the rich, detectives and the law/; b) inversión en el orden normal de las palabras en la frase para resaltar lo importante: /on went the lights/unfair../uncanny../Hard the lot of these men/on the square../just in front of../on her back /clever chap, that Italian../; c) empleo de cursiva para poner énfasis en determinadas palabras, d) enlace icónico de frases principales /Hard .... Hard/ Sometimes ... Sometimes/ It was a long time ... It was a long time/.; y de adjetivos /black Madonna, black children, black angels/; e) estructura escalonada /a year ago ..six months ago..now/, y frases cortas, poéticas /the sun dropped, darkness fell /they drank, time passed/.

Este texto sigue una estructura de: principio, parte media y climax y final. Es decir, primero se explica la situación creada en Zambesia por el exceso de soldados, los preparativos para el gran simulacro de guerra y la relación soldado italiano-superior inglés; el climax llega con la explosión de la aldea y el momento de generosidad del inglés al salvar al italiano, y el final es la negativa del inglés a ser amigo del italiano y, por tanto, a aceptar su posición ante la vida. La voz narrativa es una sola, en 3ª persona singular y plural (he-they), y en 1ª persona plural (we), todo Westonville, aunque ésta segunda sólo la vemos cuando el narrador, que pasa así a ser personaje, comenta los preparativos militares; consigue así dos efectos: reforzar su crítica a la guerra al incluir a los demás, y dar un testimonio directo al haberlo presenciado. En un caso el monólogo es "narrado": cuando las señoras expresan en forma directa lo que opinan de Michele. Este tipo de monólogo lo define Dorrit Cohn como "the rendering of a character's thoughts in his own idiom, while maintaining the third-person form of narration"<sup>22</sup>. El punto de vista varía, pues el narrador es a veces espectador inocente, objetivo, no comenta /and Michele went off to his room../; otras relata algo que le contaron pero que no presencié /it appears that the General../; otras se aleja del relato para comentar algo como narrador /there comes a limit to everything/; o comenta algo sugerido en el momento de suceder los hechos /such a phenomenon had never happened in Zambesia

22. Dorrit Cohn, *Comparative Literature*, 18 (1966). Citado por Dagmar Barnouw en *Doris Lessing: critical studies*, ed. by Annis Pratt, Univ. of Wisconsin Press, 1974, p.87.

before/; otras veces es omnisciente pues sabe lo que piensan las señoras, los militares y el Capitán, pero nunca lo que piensa Michele. Lo describe con afecto pero no se ocupa mucho de él pues no es el objeto de su crítica. También varía el "lugar" de la narración. De la introducción se deduce que el narrador no se encuentra en el país al que hace referencia; sin embargo la "cámara" mental que está recordando lo sucedido se acerca varias veces al lugar de los hechos con el deíctico /here/, y el lector se siente presente en él; y también se aleja con los comentarios del narrador en presente, que lo sitúan fuera del relato (tanto al narrador como al lector).

En cuanto a los tiempos verbales, está en pasado todo lo sucedido en la historia y los comentarios sugeridos al narrador en el momento. Se usa el presente para los diálogos, los comentarios distanciados de la narración, y hay un presente implícito en las frases en que emplea /here/.

El Tema, como vimos en el análisis de la introducción, es la crítica a la minoría blanca de Zambesia, que con su mentalidad da lugar al racismo, falta de apreciación crítica del arte y posición favorable a la guerra. Es una crítica a su forma tan estrecha y rígida de pensar. La función del texto es denunciar, por medio de una anécdota, los defectos de la minoría blanca de un país sudafricano, defectos que se aplican a casi cualquier minoría que explota a una mayoría, sea del color que sea. Esto lo hace la escritora en forma indirecta, por medio de un texto anecdótico en el que hay

"acción"; este es el primer nivel de lectura y, por tanto, interesa a cualquier tipo de lector. El segundo nivel, el de crítica, requiere de cierta preparación cultural para poder captarse. El lenguaje es sencillo, directo y preciso; en esta forma hace el mensaje más eficaz y apoya la idea de Confucio, que Karl Dedecius parafrasea diciendo "si las palabras no son precisas, la moral y el arte no fructifican"<sup>23</sup>. Tanto esta parte narrativa como la introducción hacen de The Black Madonna un texto de gran calidad literaria que por su tono de veracidad sirve de instrumento eficaz para la crítica que encierra.

---

23. K. Dedecius, op.cit., p. 191.

III. TRADUCCION

---

La Madonna Negra

Hay algunos países en los que no se puede decir que las artes, y mucho menos el Arte, florezcan. Por qué habría de suceder esto, es difícil de explicar, aunque desde luego todos tenemos nuestras teorías al respecto. Pues a veces es precisamente el suelo mas árido el que produce jardines enteros de esas flores que todos consideramos la coronación y justificación de la vida; y es esto precisamente lo que hace difícil explicar, finalmente, por qué el suelo de Zambesia habría de producir plantas tan re-nuentes.

Zambesia es un país rudo, viril, con un sol abrasador y un sentido práctico de la vida que desprecia lo sutil y sensitivo; sin embargo han existido Estados con esas cualidades que han producido arte, aunque tal vez con la mano izquierda. Zambesia, para decirlo de una forma suave, no siente simpatía alguna hacia esas ideas que hace tanto tiempo se dan como un hecho en otras partes del mundo, relacionadas con la libertad, fraternidad y demás. Sin embargo hay algunas personas, y entre ellas espíritus de lo más refinado, que sostienen que el arte es imposible sin una minoría cuyo tiempo libre esté garantizado por una mayoría que realice el trabajo duro. Y si algo no le falta a la minoría acomodada de Zambesia, es tiempo libre.

Zambesia ... pero ya está bien; por respeto a nosotros mismos y a la rigurosidad científica, no deberíamos apresurarnos a sacar conclusiones. Especialmente si recordamos el respeto casi nostálgico que muestran los zambesianos cuando llega a aparecer

entre ellos un artista

Vean, por ejemplo, el caso de Michele.

Salió del campo de prisioneros en el momento en que Italia pasó a ser una especie de aliado honorario, durante la Segunda Guerra Mundial. Era una época de tensión para las autoridades, porque una cosa es ser responsable de miles de prisioneros de guerra, a los que hay que tratar de acuerdo con ciertos estándares reconocidos, y otra muy diferente enfrentarse de la noche a la mañana con esos mismos prisioneros, transformados en compañeros de armas por algún truco de magia internacional. De esos miles, algunos permanecieron en los campamentos en que estaban; ahí por lo menos se los alimentaba y albergaba. Otros se fueron a trabajar al campo, pero no muchos, pues aunque los agricultores andaban, como siempre, escasos de mano de obra, no sabían cómo tratar a unos trabajadores que también eran blancos: nunca había sucedido nada semejante en Zambesia. Otros realizaban trabajos ocasionales por los pueblos, cuidándose de los sindicatos que ni los admitían como miembros, ni estaban de acuerdo en que trabajaran.

Duro, duro el sino de estos hombres, pero por suerte no por mucho tiempo; la guerra terminó rápidamente y pudieron volver a su país.

Duro también el sino de las autoridades, como ya se ha indicado; y por ello estaban doblemente ansiosos de sacar la mayor ventaja posible de la situación; y de que Michele era una de las ventajas no había la menor duda.

La primera vez que se descubrió su talento fue cuando todavía era prisionero de guerra. Se construyó una iglesia en el campamento y Michele decoró el interior. Se convirtió en una atracción esa iglesita con tejado de hojalata del campo de prisioneros, con sus muros blanqueados cubiertos de frescos, que representaban campesinos de tez morena recogiendo uvas para la vendimia, hermosas muchachas italianas bailando, niños rollizos de ojos oscuros. Entre escenas atestadas de la vida italiana aparecía la Virgen con el Niño, sonriente y bondadosa, feliz de encontrarse entre los suyos.

Las señoras amantes de la cultura, que habían sobornado a las autoridades para poder entrar al campamento, decían, 'Pobrecillo, cómo debe extrañar su país'. Y pedían que les permitieran dejar media corona para el artista. Algunas estaban indignadas. Después de todo era un prisionero, capturado en el acto mismo de luchar contra la justicia y la democracia, ¿qué derecho tenía a protestar? -pues para ellas esas pinturas eran una especie de protesta-. ¿Qué había en Italia que no tuviéramos nosotros aquí en Westonville, capital y eje de Zambesia? ¿No había aquí un sol radiante, montañas, niños rollizos y muchachas hermosas? ¿Acaso no cultivábamos -si no uvas-, al menos limones, naranjas y flores en abundancia?

La gente estaba disgustada -la desesperación de la añoranza brotaba de los frescos de esa sencilla iglesia y afectaba a cada uno según su temperamento-.

Pero cuando Michele quedó libre se recordó su talento. Se hablaba de él como de "ese artista italiano". En realidad, era un albañil. Y las cualidades de esos frescos bien podían haber sido exage-



En un país donde los murales fueran algo más común quizás habrían pasado desapercibidos.

Cuando una de las señoras que solían visitar la iglesia llegó de prisa al campamento en su coche y le pidió que pintara a sus hijos, él le dijo que no estaba preparado para hacerlo. Pero finalmente aceptó. Alquiló una habitación en el pueblo y pintó unas atractivas reproducciones de los niños. Luego pintó a los niños de muchas amigas de la primera dama. Cobraba diez chelines cada vez. Después, una de las señoras quiso su propio retrato. El le pidió diez libras pues le había llevado un mes acabarlo. A ella no le gustó el precio, pero lo pagó.

Luego Michele se marchó a su cuarto con un amigo y allí permaneció bebiendo vino tinto del Cabo y charlando sobre su país. Mientras le duró el dinero no hubo manera de convencerlo para que hiciera más retratos.

Hubo mucha discusión entre las señoras sobre la dignidad del trabajo, tema en el que estaban muy versadas; y uno sentía que llegarían incluso a comparar a un hombre blanco con un cafre, que tampoco entendía la dignidad del trabajo.

Les parecía que Michele era un desagradecido. Una de las señoras averiguó su paradero y lo encontró acostado en un catre del campamento bajo un árbol, con una botella de vino. Le habló muy seriamente sobre la barbarie de Mussolini y la indolencia del temperamento italiano. Luego le exigió que en ese mismo momento le pintara un retrato con su vestido de noche nuevo. El se negó y ella se fue a casa muy enojada.

PHOTO 128

radas. En un país donde los murales fueran algo más común quizás habrían pasado desapercibidos.

Cuando una de las señoras que solían visitar la iglesia llegó de prisa al campamento en su coche y le pidió que pintara a sus hijos, él le dijo que no estaba preparado para hacerlo. Pero finalmente aceptó. Alquiló una habitación en el pueblo y pintó unas atractivas reproducciones de los niños. Luego pintó a los niños de muchas amigas de la primera dama. Cobraba diez chelines cada vez. Después, una de las señoras quiso su propio retrato. El le pidió diez libras pues le había llevado un mes acabarlo. A ella no le gustó el precio, pero lo pagó.

Luego Michele se marchó a su cuarto con un amigo y allí permaneció bebiendo vino tinto del Cabo y charlando sobre su país. Mientras le duró el dinero no hubo manera de convencerlo para que hiciera más retratos.

Hubo mucha discusión entre las señoras sobre la dignidad del trabajo, tema en el que estaban muy versadas; y uno sentía que llegarían incluso a comparar a un hombre blanco con un cafre, que tampoco entendía la dignidad del trabajo.

Les parecía que Michele era un desagradecido. Una de las señoras averiguó su paradero y lo encontró acostado en un catre del campamento bajo un árbol, con una botella de vino. Le habló muy seriamente sobre la barbarie de Mussolini y la indolencia del temperamento italiano. Luego le exigió que en ese mismo momento le pintara un retrato con su vestido de noche nuevo. El se negó y ella se fue a casa muy enojada.

Dio la casualidad de que esa señora era la esposa de uno de nuestros más importantes ciudadanos, un General o algo parecido, que estaba en ese tiempo ocupado en organizar una retreta para beneficio de la población civil. Hacía semanas que todo Westonville hablaba de ese espectáculo. Todos estábamos mortalmente aburridos de bailes, fiestas de disfraces, ferias, loterías y demás pasatiempos caritativos. No resulta exagerado decir que mientras unos morían por la libertad otros bailaban por ella. Todo tiene un límite. Aunque, por supuesto, cuando llegó el fin de la guerra y los miles de soldados establecidos en el país se tuvieron que ir a su casa -en resumen, cuando pasarlo bien dejó de ser un deber-, se oyó a muchos decir que la vida no volvería nunca a ser igual.

Mientras tanto, la retreta sería un buen cambio para todos nosotros. Los militares responsables de la idea no lo veían así. Pensaban elevar la moral dándonos una ligera idea de lo que realmente era la guerra. Los titulares de los periódicos no eran suficientes. Y para mostrárnoslo de modo concluyente, planeaban destruir una aldea con bombas ante nuestros propios ojos.

Primero había que construir la aldea.

Parece ser que el General y sus subordinados permanecieron durante todo un día a pleno sol, en el polvo rojo de la plaza de armas, rodeados de materiales de construcción, mientras hordas de trabajadores africanos se afanaban a su alrededor con tablas y clavos, tratando de hacer algo que pareciera una aldea. Resultó evidente que tendrían que construir una aldea auténtica para destruirla; y esto cos-

527

taría más dinero del que estaba asignado para todo el espectáculo. El General volvió de mal humor a su casa, y su esposa le dijo que lo que necesitaban era un artista, necesitaban a Michele. Y no lo dijo porque quisiera hacer un favor a Michele; le exasperaba pensar que estaba ahí tumbado, cantando, mientras había trabajo por hacer. Cuando su marido le dijo que no se iba a desprestigiar pidiendo un favor a un simple italianucho, ella se negó a emprender ningún tipo de misión diplomática delicada. Y le resolvió el problema a su manera: un tal Capitán Stocker fue enviado a buscar y traer al artista.

El Capitán lo encontró tirado bajo el mismo árbol, en el mismo catre, con los pantalones arremangados y una camisa sin cuello; estaba sin afeitar, medio borracho, y con una botella de vino en el suelo junto a él. La tonada que cantaba era tan apasionada y tan triste que el Capitán se sintió incómodo. Permaneció parado a diez pasos del sujeto que tan mala reputación tenía, y se dio cuenta de lo indigno de su posición. Hacía un año, ese hombre había sido un enemigo mortal al que había que matar al instante. Hacía seis meses, había sido un prisionero enemigo. Ahora ahí estaba tumbado con las rodillas dobladas hacia arriba, y llevaba una camisa desaliñada que alguna vez había sido un uniforme militar. Para el Capitán la situación se concretó en el deseo de que Michele lo saludara.

'¡Piselli!' dijo en tono cortante.

Michele volvió la cabeza y miró al Capitán desde su posición horizontal. 'Buenos días', dijo amablemente.

'Lo necesitan', dijo el Capitán.

'¿Quién?' dijo Michele. Se sentó, un hombrecito regordete, de piel aceitunada. Sus ojos mostraban resentimiento.

'Las autoridades'

'¿Terminó la guerra?

El Capitán, que ya estaba bastante tieso y refúlgente con su uniforme caqui limpio y planchado, echó hacia atrás la cabeza con el ceño fruncido, sacando el mentón. Era un hombre corpulento, rubio, y lo que se veía de su piel era de color rojo ladrillo. Tenía ojos pequeños, azules y enojados. Sus manos rojas, cubiertas de finas cerdas amarillas, se apretaban a ambos lados de su cuerpo. Entonces vio la desilusión reflejada en los ojos de Michele y las aflojó. 'No, no ha terminado', dijo. 'Se necesita su ayuda'.

'¿Para la guerra?'

'Para la causa de la guerra. ¿Supongo que le interesa vencer a los alemanes?'

Michele miró al Capitán. El pequeño artesano de ojos oscuros miró al gran oficial rubio de fríos ojos azules, boca estrecha y manos semejantes a bisteces cubiertos de cerdas. Lo miró y dijo: 'Me interesa mucho que acabe la guerra'.

'¿Entonces?' dijo el Capitán entre dientes.

'¿La paga?' dijo Michele

'Se le pagará'

Michele se puso en pie. Levantó la botella contra el sol y tomó un trago. Se enjuagó la boca con vino y escupió. Luego tiró lo que quedaba a la tierra roja, formándose en ella una burbujeante mancha púrpura.

'Estoy listo' dijo. Fue con el Capitán hacia el camión que los esperaba, se subió y se sentó junto al conductor, no en la parte de atrás como había supuesto el Capitán. Cuando llegaron a la plaza de armas

los oficiales habían dejado un mensaje en el que responsabilizaban personalmente al Capitán de Michele y de la aldea. Y también de los casi cien trabajadores que se encontraban sentados esperando órdenes en los bordes que rodaban la hierba.

El Capitán explicó lo que necesitaban. Michele asintió. Entonces señaló con la mano a los africanos y dijo 'No necesito a esos'

'¿Lo hará usted solo .. una aldea?'

'Sí'

'¿Sin ayuda?'

Michele sonrió por primera vez. 'Lo haré yo'

El Capitán dudó. Por principio, se oponía a que los blancos realizaran trabajo manual duro. Dijo: 'Me quedaré con seis para el trabajo duro'.

Michele se encogió de hombros; el Capitán examinó a los africanos y despidió a todos menos a seis. Con ellos regresó hacia Michele.

'Hace calor', dijo Michele.

'Mucho', dijo el Capitán. Estaban en el centro de la plaza de armas. Alrededor de la plaza había árboles, hierba, golfos de sombra. Aquí, nada excepto polvo rojizo, que se movía a la deriva y se elevaba con la brisa baja y caliente.

'Tengo sed' dijo Michele. Hizo una mueca. El Capitán, en respuesta, sintió que sus rígidos labios se suavizaban involuntariamente. Los dos pares de ojos se encontraron. Fue un momento de entendimiento. Para el Capitán el pequeño italiano acaba de convertirse en un ser humano. 'Yo me encargo de eso' dijo, y se fue en di-

rección al centro. Cuando terminó de explicar la situación a la gente pertinente, de llenar formas y de hacer arreglos, ya casi oscurecía. Volvió a la plaza de armas con una caja de brandy del Cabo y encontró a Michele y a los seis negros sentados juntos bajo un árbol. Michele les estaba cantando una canción italiana y ellos trataban de seguir la melodía. El espectáculo afectó al Capitán como un ataque de náusea. Se acercó a ellos y los africanos se pusieron en posición de firmes. Michele siguió sentado.

'¿Dijo que haría el trabajo usted sólo?'

'Sí, eso dije'.

Entonces el Capitán despidió a los africanos. Ellos se fueron dirigiendo miradas amistosas a Michele, quien les dijo adiós con la mano. El Capitán estaba rojo como carne de res por la furia.

'¿Todavía no ha empezado?'

'¿Cuánto tiempo tengo?'

'Tres semanas'.

'Entonces hay tiempo de sobra', dijo Michele mirando la botella de brandy que llevaba el Capitán en una mano; en la otra llevaba dos vasos. 'Es de noche' señaló. El Capitán permaneció un momento con el ceño fruncido. Luego se sentó en la hierba y sirvió dos brandies.

'Ciao' dijo Michele.

'Salud' dijo el Capitán. Tres semanas, pensaba. ¡Tres semanas con este maldito italianucho; Vació el vaso de un trago, lo volvió a llenar y lo puso en la hierba. La hierba estaba fría y suave. No



lejos de ellos florecía un árbol -cálidas oleadas de perfume les llegaban con la brisa-.

'¡Qué bien se está aquí!' dijo Michele. 'Lo pasaremos bien juntos. Hasta en una guerra hay momentos de felicidad. Y de amistad. Brindo por el fin de la guerra'.

Al día siguiente el Capitán no llegó a la plaza de armas sino hasta después de la comida. Encontró a Michele bajo los árboles con una botella. En un extremo de la plaza se habían levantado láminas de girones de madera, en forma tal que formaban dos muros y parte de un tercero, y el perfil de un techo inclinado apoyado en puntales.

'¿Eso qué es?' dijo el Capitán furioso.

'La iglesia' dijo Michele.

'¿Qué-ee?'

'Ya lo verás. Luego. Hace mucho calor'. Miró la botella de brandy tirada en el suelo. El Capitán fue al camión y volvió con la caja de brandy. Bebieron. Pasó el tiempo. Hacía mucho tiempo que el Capitán no se sentaba en la hierba bajo un árbol. Hacía mucho tiempo, para el caso, que no bebía tanto. Siempre bebía mucho, pero según la época y la estación del año. Era un hombre disciplinado. Aquí, sentado en la hierba junto a este hombrecito a quien todavía no podía dejar de considerar como enemigo, no es que hubiera olvidado su autodisciplina, sino que se sentía diferente; abandonaba temporalmente su comportamiento normal. Michele no contaba. Le oía hablar de Italia y le parecía escuchar a un salvaje;

era como si oyera relatos de las míticas islas de los Mares del Sur, a las que un hombre como él podría muy bien ir una sola vez en la vida. De pronto se oyó a sí mismo decir que le gustaría hacer un viaje a Italia al acabar la guerra. Realmente, el Norte y la gente del Norte era lo único que le atraía. Había visitado Alemania en la época de Hitler y, aunque no era el momento de decirlo, le había complacido mucho. Después Michele le cantó algunas canciones italianas. El le cantó a Michele canciones inglesas. Entonces Michele sacó fotografías de su esposa y de sus hijos, que vivían en una aldea de las montañas del Norte de Italia. Le preguntó al Capitán si era casado. El Capitán nunca hablaba de sus asuntos personales.

Toda su vida la había pasado en una u otra de las colonias africanas, ya fuera como policía, magistrado, comisario local o algún otro puesto de igual utilidad. Al empezar la guerra, la vida militar le resultó fácil. Pero odiaba la vida de ciudad y tenía sus razones para desear que acabara la guerra. Había estado principalmente en puestos rurales, ya fuera con uno o dos hombres blancos o solo, lejos de los rigores de la civilización. Tenía relaciones con mujeres nativas; y de vez en cuando iba de visita a la ciudad en la que vivía su esposa con sus padres y sus hijos. Vivía atormentado por la idea de que su esposa le era infiel. Ultimamente incluso había contratado un detective privado para vigilarla; estaba convencido de que el detective no era eficiente. Amigos suyos del ejército que regresaban de L..., donde vivía su esposa, decían haberla

visto en fiestas, pasándola muy bien. Cuando terminara la guerra, no le sería tan fácil divertirse. Y ¿por qué no, simplemente, vivía con ella y acababa con los problemas?. El hecho era que no podía. Y su largo exilio a remotos puestos rurales se debía a que necesitaba una excusa para no hacerlo. No resistía pensar largo rato en su esposa; ella constituía la parte de su vida que nunca había podido, por así decirlo, dominar.

Sin embargo, ahora le hablaba a Michele de ella, y también de Nadya, su nativa favorita. Le contó a Michele su vida, hasta que cayó en la cuenta de que la sombra de los árboles bajo los que estaban sentados se había extendido por la plaza de armas y llegaba hasta la tribuna principal. Tambaleándose un poco se puso en pie y dijo: 'Hay que trabajar. Se le paga para que trabaje'.

'Cuando oscurezca te enseñaré la mía iglesia'.

El sol se desplomó, descendió la oscuridad y Michele hizo que el Capitán subiera el camión a la plaza de armas, a unas doscientas yardas, y encendiera los focos. Al momento, una iglesia blanca surgió de entre las formas y sombras de los pedazos de tablas.

'Mañana, algunas casas' dijo Michele muy alegre.

Después de una semana, había al final de la plaza de armas unas construcciones rústicas y extrañas hechas de tableros y tablas superpuestas, cuyo aspecto a la luz del sol no recordaba nada conocido. En su interior, el Capitán se disgustó; parecía una pesadilla el que esas formas parecidas a esqueletos pudieran con-

vencerlo, gracias a los efectos de luz y sombra, de que se trataba de una aldea. Por la noche, el Capitán subió de nuevo con el camión, encendió las luces y ahí estaba la aldea, sólida y real contra un fondo de árboles muy frondosos. Después, con el sol de la mañana, ya no había nada, sólo trozos de tablas clavados en la arena.

'Ya está terminada', dijo Michele.

'Se le contrató para tres semanas', dijo el Capitán. No quería que se le terminaran esas vacaciones de sí mismo.

Michele se encogió de hombros. 'El ejército es rico' dijo. Esta vez, para evitar miradas indiscretas, se sentaron a la sombra de la iglesia, con la caja de brandy entre los dos. El Capitán hablaba y hablaba sin parar, sobre su esposa, sobre las mujeres. No podía dejar de hablar.

Michele escuchaba. Una vez dijo: 'Cuando vuelva a casa -cuando vuelva a casa-, abriré los brazos ...' Y los abrió. Cerró los ojos. Las lágrimas le resbalaban por las mejillas. 'Tomaré a mi esposa entre mis brazos y no preguntaré nada, nada. No me importa. Es suficiente estar juntos. Eso me ha enseñado la guerra. Es suficiente, suficiente. No preguntaré nada y estaré feliz'.

El Capitán se quedó mirando fijamente al frente, con sufrimiento. Pensó cómo temía a su esposa. Era una criatura desdeñosa, alegre e intransigente que se burlaba de él. Desde que se casaron siempre se burló de él. Desde la guerra, le había dado por ponerle nombres como Pequeño Hitler y Soldado de Asalto. 'Adelante mi pequeño Hitler' le había gritado la última vez que se vieron. 'Adc-

lante mi soldado de asalto'. 'Si quieres tirar el dinero con detectives privados, adelante. Pero ni creas que no sé lo que tú haces cuando estás en el bosque. No me importa lo que haces pero recuerda que lo sé ...'

El Capitán la recordó cuando le dijo eso. Y ahí estaba Michele sentado en su cajón de embalaje, diciendo: 'Amigo mío, es un placer para los ricos, eso de los detectives y la ley. Hasta los celos son un placer que ya no me interesa. ¡Ay! amigo mío, volver a estar con mi mujer y mis hijos, eso es todo lo que yo pido a la vida. Eso y vino y comida y cantar en la noche'. Las lágrimas le empapaban las mejillas y le caían sobre la camisa.

¡Dios mío! ¡Que un hombre lllore! pensó el Capitán. ¡Y sin sentirse avergonzado! Agarró la botella y bebió.

Tres días antes del gran acontecimiento, algunos oficiales de alto rango llegaron paseando a través del polvo y se encontraron a Michele y al Capitán cantando, sentados juntos en el cajón de embalaje. El Capitán tenía la camisa toda desabrochada y manchada.

El Capitán se paró y se puso en posición de firmes, con la botella en la mano, y Michele hizo lo mismo por solidaridad con su amigo. Entonces los oficiales llevaron aparte al Capitán -todos eran camaradas suyos-, y le dijeron que qué demonios creía que hacía y cómo es que no estaba terminada la aldea.

Después se marcharon.

'Diles que es terminada', dijo Michele. 'Diles que me quiero ir'.

'No', dijo el Capitán, 'no. Michele, ¿qué harías si tu esposa ...'

'El mundo es un buen lugar. Deberíamos ser felices -eso es todo-.'

'Michele ...'

'Me quiero ir. No hay nada que hacer. Ayer me pagaron'.

'Siéntate Michele. Tres días más y todo habrá terminado'.

'Entonces pintaré el interior de la iglesia, como hice en la iglesia del campamento'.

El Capitán se acostó sobre unas tablas y se durmió. Cuando despertó, Michele estaba rodeado de los botes de pintura que había usado para el exterior de la aldea. Justo frente al Capitán estaba pintada una muchacha negra. Era joven y rolliza. Llevaba un vestido azul estampado, que dejaba al descubierto sus hombros suaves. En la espalda llevaba un niño colgando de una banda roja. Tenía el rostro vuelto hacia el Capitán y le sonreía.

'Esa es Nadya' dijo el Capitán. 'Nadya ...' Gimió en voz alta. Miró al niño negro y cerró los ojos. Los abrió y todavía estaban ahí la madre y el niño. Michele estaba dibujando con mucho cuidado unos finos círculos amarillos alrededor de las cabezas de la muchacha y el niño.

'Santo cielo' dijo el Capitán, 'no puedes hacer eso'.

'¿Por qué no?'

'No puede haber una Madonna negra'

'Ella era una campesina. Esta es una campesina. Madonna negra campesina para un país de negros'.

'Esta es una aldea alemana', dijo el Capitán.

'Esta es ni Madonna' dijo Michele enojado. 'Tu aldea alemana y mi Madonna. Yo pinto este cuadro como ofrenda a la Madonna. A ella le gusta -lo presiento-.'

El Capitán se volvió a acostar. No se sentía bien. Se volvió a dormir. Cuando despertó por segunda vez ya había oscurecido. Michele había traído una resplandeciente lámpara de parafina a cuya luz trabajaba en el largo muro. Junto a él había una botella de brandy. Pintó hasta muy pasada la media noche, y el Capitán, recostado, lo observaba, tan pasivo como quien sufre un sueño. Luego los dos se quedaron dormidos sobre las tablas. Durante todo el día siguiente, Michele pintó Madonnas negras, santos negros, ángeles negros. Fuera, las tropas practicaban al sol, las bandas resonaban y los motociclistas circulaban con estruendo por todas partes. Pero Michele seguía pintando, borracho y abstraído. El Capitán yacía boca arriba, bebiendo y murmurando sobre su esposa. Luego decía 'Nadya, Nadya', y estallaba en sollozos.

Al caer la noche las tropas se fueron. Los oficiales regresaron y el Capitán marchó con ellos para mostrarles cómo surgía de repente la aldea al encenderse las luces del extremo de la plaza de armas. Todos contemplaron la aldea en silencio. Apagaron las luces y sólo quedaron las altas tablas angulares, inclinadas como lápidas a la luz de la luna. Encendieron de nuevo las luces

y ahí estaba la aldea. Permanecían en silencio, como recelosos. Al igual que el Capitán, sentían que eso no estaba bien. Desde luego era algo misterioso, pero no, no era eso. Injusto, esa era la palabra. Era un fraude; y profundamente inquietante. 'Un tipo inteligente, ese italiano suyo' dijo el General.

El Capitán, que hasta ese momento había permanecido inexpresivamente correcto, se acercó de repente tambaleándose y, apoyando las manos en el augusto hombro del General, se enderezó. 'Malditos italianuchos', dijo, 'Malditos cafres.. Malditos ... Aunque le diré algo, hay un italianucho que sirve para algo. Sí, lo hay. Se lo aseguro. En realidad es amigo mío.'

El General lo miró. Luego hizo una seña a sus subordinados. Se llevaron al Capitán con el propósito de amonestarle. Sin embargo decidieron que debía estar enfermo, pues de ninguna otra forma se explicaba semejante conducta. Lo acostaron en su propio cuarto y pusieron una enfermera para que lo cuidara.

Despertó veinticuatro horas después, sobrio por vez primera desde hacía varias semanas. Poco a poco recordó lo que le había pasado. Entonces saltó de la cama y se vistió a toda prisa. La enfermera sólo alcanzó a verlo correr camino abajo y subirse a su camión.

Manejó a toda velocidad hasta la plaza de armas, que estaba tan inundada de luz que no existía la aldea. Todo estaba en pleno movimiento. Los coches estaban estacionados de tres en fon-



do alrededor de la plaza, con gente subida en los estribos e incluso en los techos. La tribuna principal estaba repleta. Mujeres disfrazadas de gitanas, campesinas, damas de la corte isabelina, etc. paseaban con bandejas de gaseosas de jengibre, rollos de salchichas y programas, a cinco chelines cada uno, para cooperar a la causa de la guerra. En la plaza las tropas se desplegaban, ametralladoras obsoletas eran arrastradas arriba y abajo, las bandas tocaban y los motociclistas pasaban con gran estruendo entre las llamas.

Cuando el Capitán estacionó el camión, cesó toda la actividad y se apagaron las luces. El Capitán empezó a correr por la parte exterior de la plaza para llegar al lugar en el que estaban escondidas las ametralladoras, en un revoltijo de red y ramas. Iba gimiendo por el esfuerzo. Era un hombre corpulento, no habituado al ejercicio y saturado de brandy. En su mente tenía una idea fija: impedir que dispararan las ametralladoras, impedirlo a toda costa.

Afortunadamente, parecía que había un contratiempo. Las luces todavía estaban apagadas. El extraño cementerio del extremo de la plaza resplandecía todo blanco a la luz de la luna. Entonces se encendieron por un instante las luces y apareció la aldea el tiempo suficiente para que se vieran unas enormes cruces rojas pintadas en un edificio blanco que había junto a la iglesia. Luego la luz de la luna inundó todo de nuevo y desaparecieron las cruces. '¡El muy idiota!' gimió el Capitán, mientras corría y co-

rría como si se tratara de su propia vida. Ya no intentaba llegar a las ametralladoras. Atravesó una esquina de la plaza para ir directo a la iglesia. Alcanzó a oír a unos oficiales maldiciendo detrás de él: '¿Quién puso ahí esas cruces rojas? ¿Quién? No podemos disparar a la Cruz Roja'.

El Capitán llegó a la iglesia justo cuando se encendían los reflectores. Dentro, Michele estaba arrodillado en el suelo contemplando su primera Madonna. 'Van a matar a mi Madonna' dijo muy abatido.

'Vámonos, Michele, vamos'.

'Van a ...'

El Capitán lo agarró del brazo y lo jaló. Michele logró soltarse de un jalón y agarró una sierra. Empezó a dar tajos a la tabla del techo. Fuera había un silencio de muerte. Oyeron una voz que tronaba por los altavoces: 'La aldea que está a punto de ser bombardeada es una aldea inglesa, no alemana como dice el programa. Repetimos, la aldea que está a punto de ser bombardeada es ...'

Michele había cortado ya dos lados de un cuadrado alrededor de la Madonna.

'Michele', gimió el Capitán, 'sal de aquí'.

Michele dejó caer la sierra, agarró la tabla por los lados desiguales y jaló. Al hacer eso la iglesia empezó a tambalearse e inclinarse. Un trozo disparejo de tabla se rasgó y Michele se fue hacia atrás, cayendo en brazos del Capitán. Se oyó un estruendo. Pareció que la iglesia se deshacía en llamas a su alrededor.

Entonces echaron a correr lejos de ahí, manteniendo el Capitán a Michele fuertemente agarrado por un brazo. 'Agáchate', le gritó de repente, y lo tiró al suelo. El mismo se arrojó junto a él. Mirando lo que sucedía por entre el hueco de su brazo, oyó la explosión, vio una enorme columna de humo y llamas y la aldea se desintegró en una masa volante de escombros. Michele estaba de rodillas mirando fijamente a su Madonna a la luz de las llamas. Estaba irreconocible, toda manchada de polvo. El se veía horrible, muy pálido, y un hilo de sangre que le bajaba del pelo le mojaba la mejilla.

'Bombardearon la mía Madonna', dijo.

'¡Maldita sea! Puedes pintar otra', dijo el Capitán. Su propia voz le sonaba extraña, como perteneciente a un sueño. Seguramente estaba loco, tan loco como el mismo Michele ... Se levantó, puso de pie a Michele y lo condujo hacia el extremo del campo. Allí los recibió el personal de la ambulancia. Michele fue conducido al hospital y el Capitán de vuelta a su cama.

Pasó una semana. El Capitán estaba en un cuarto oscuro. Era obvio que sufría una especie de colapso, y dos enfermeras lo vigilaban constantemente. A veces estaba tranquilo. Otras hablaba solo en voz baja; otras cantaba con voz torpe y pastosa trozos de ópera, fragmentos de canciones italianas y; una y otra vez -Hay un largo, largo camino-. No pensaba en nada. Evitaba pensar en Michele como si fuera algo peligroso. Por ello, cuando una alegre voz femenina le anunció que un amigo había venido a animarlo, y que le

sentaría bien tener compañía, se volvió impaciente hacia la pared al ver un vendaje blanco que se le acercaba en la penumbra.

'Vete', dijo 'Vete Michele'.

'He venido a verte', dijo Michele. 'Te he llevado un regalo!'

El Capitán se volvió despacio. Ahí estaba Michele, como un alegre fantasma en el cuarto oscuro. 'Estúpido', dijo, 'Estropeaste todo. ¿Por qué pintaste esas cruces?'

'Era un hospital', dijo Michele, 'en una aldea siempre hay un hospital, y en el hospital la Cruz Roja, la bella Cruz Roja, no?'

'Por poco y me llevan a consejo de guerra'

'Fue mía culpa' dijo Michele. 'Estaba borracho'

'Yo era el responsable'

'¿Cómo podías ser tú el responsable si yo lo hice? Ma, ya pasó, ¿estás mejor?'

'Bueno, supongo que esas cruces te salvaron la vida'.

'No pensé' dijo Michele. 'Estaba recordando qué amables habían sido los de la Cruz Roja cuando éramos prisioneros'.

'¡Ya cállate, cállate, cállate!'

'Te he traído un regalo'

El Capitán escudriñó en la oscuridad. Michele tenía un cuadro en la mano. Era una mujer nativa con un bebé en la espalda, sonriendo de lado hacia fuera del cuadro.

Michele dijo: 'No te gustaban los halos. Así que esta vez sin halos. Para el Capitán, Madonna no.' Se rió. '¿Te gusta? Es para tí. La pinté para tí'.

'Dios te maldiga', dijo el Capitán.

'¿No te gusta?' dijo Michele muy ofendido.

El Capitán cerró los ojos. '¿Qué harás ahora?' preguntó con voz cansada.

Michele se volvió a reír. 'Mrs. Pannerhurst, la señora del General quiere que la retrate con su vestido blanco. Así que la pinto'.

'Deberías sentirte orgulloso'.

'Estúpida puta. Cree que soy bueno pintando. No saben nada, salvajes. Bárbaros. Tú no Capitán, tú eres amigo mío. Pero esa gente, ellos no entienden nada'.

El Capitán permanecía quieto. Su furia iba en aumento. Pensó en la esposa del General. La había conocido muy bien pero no le agradaba.

'Esa gente', dijo Michele. 'No distinguen un cuadro bueno de uno malo. Yo pinto y pinto, en una forma, en otra. Ya está el cuadro, lo miro, ma por dentro me río'. Michele se echó a reír fuertemente. 'Dicen, este pintor es un Michelangelo, y tratan de estafarme en el precio. Michele, Michelangelo, es una broma, no?'

El Capitán no dijo nada.

'Pero para tí pinté este cuadro, para que recuerdes los buenos momentos que pasamos con el pueblo. Tú eres el mío amigo. Siempre te recordaré'.

El Capitán miró de soslayo y observó fijamente a la muchacha negra. Ella le sonreía, entre inocente y maliciosa.

'Sal de aquí', dijo de repente.

Michele se acercó más y se agachó para ver el rostro del Capitán. '¿Quieres que me vaya?' Sonaba muy triste. 'Tú me has salvado la vida. Me comporté como un tonto esa noche. Pero estaba pensando en mi ofrenda a la Madonna. Fui un tonto, yo mismo lo reconozco. Estaba borracho; nos comportamos como tontos cuando bebemos'.

'Sal de aquí' dijo de nuevo el Capitán.

El vendaje blanco permaneció inmóvil un momento. Luego se inclinó rápidamente, en señal de respeto.

Michele se fue hacia la puerta.

'Y llévate ese maldito cuadro'.

Silencio. Entonces, en la oscuridad de la habitación, el Capitán vio que Michele tomaba el cuadro, con la blanca cabeza agachada en señal de profundo respeto. Luego se enderezó y se cuadró, con el cuadro en una mano y la otra rígida junto al cuerpo. Entonces saludó al Capitán.

'Sí, señor' dijo, y dando media vuelta salió con su cuadro.

El Capitán permaneció quieto. Sentía, ¿qué sentía?. Tenía un dolor bajo las costillas. Le molestaba al respirar. Se dio cuenta de que se sentía desdichado. Sí, una terrible desdicha se apoderaba de él lentamente, muy lentamente. Era desdichado porque Michele se había ido. Nada le había dolido tanto en su vida como ese burlón Sí, señor. Nada. Volvió el rostro a la pared y lloró. Pero en silencio. No se le escapó un solo ruido por temor a que lo oyeran las enfermeras.

#### IV. ANALISIS DE LA TRADUCCION

---

Una vez analizado el texto original y hecha la traducción vamos a ver en qué medida concuerdan ambos. El sistema que seguiremos será idéntico: se examinarán las tres partes del texto por separado y cada dimensión en ellas mencionada.

1. En la Introducción dijimos que el Medio era: escrito para ser leído como si fuera oído; para mantener igual esta dimensión se han traducido en el mismo orden del original los paréntesis de contacto y comentario, así como la cláusula elíptica de interrupción del texto. La Participación, calificada de compleja, se mantuvo traduciendo en la misma posición las preguntas indirectas, y dejando los pronombres en el mismo número y persona que tienen en el original. La simetría de la Relación de Función Social se mantuvo por la misma razón: dejando igual los pronombres; el ligero tono dogmático también se mantuvo al traducirse igual las expresiones que lo muestran /por supuesto todos tenemos/todos consideramos/no deberíamos apresurarnos/. El tono irónico que mencionamos en Provincia contribuye también al dogmatismo. La Actitud Social dijimos que era consultativa-conversacional; la primera se mantuvo pues, cuando había opción de elegir entre dos significados, se eligió el menos informal: /barren-árido/ reluctant-renuente/accuracy-rigurosidad/finest-refinado/. El tono conversacional se mantuvo equivalente pero menos económico pues en varios casos hubo que emplear varias palabras para traducir una: los adjetivos /contemp-

tuous/ y /unsympathetic/ pasaron, el uno a oración relativa y el otro a sustantivo. En el caso de /sunburnt/ y /positive/ se perdió también la economía al pasar a ser expresiones más largas y se rompió por tanto la cadena de adjetivos que califican al país, Zambesia. Lo mismo sucedió con el adverbio /so long/ y la expresión elíptica /but enough/ que dejó de ser elíptica al traducirse por /pero ya está bien/. En cuanto a la Provincia se dijo que era un texto tipo ensayo y se mencionaron varias formas de conseguir cohesión textual, así como el empleo de lenguaje figurado. Este último se mantuvo equivalente y lo mismo sucedió con los superlativos, adjetivos que mostraban ironía, inversión tema-rema, y repetición de palabras clave. La referencia anafórica se mantuvo igual excepto en un caso /about it/ que pasó a la expresión adverbial /al respecto/. El único enlace icónico del texto quedó igual. El nombre propio /Zambesia/ no se ha traducido, tanto por no existir equivalente exacto como por conservar el ambiente africano del texto. El tiempo verbal del presente, que es el factor más indicativo de texto tipo ensayo, se mantuvo exacto en español.

2. También en el párrafo de transición se mantuvieron los tiempos verbales exactos, y por la misma razón que en el caso anterior. Sólo un verbo afirmativo /we should refrain/ pasó a negativo /no deberíamos apresurarnos/. El nombre propio /Zambesians/ se ha adaptado al español en forma libre por no haber equivalente y no concordar con el artículo "los" que lo precede. El imperativo /consider/ se ha traducido en plural porque el tono de conferencia de la intro-



ducción y el hecho de que el narrador hable en plural /we/, sugieren que se dirige a un auditorio, aunque el lector sea uno solo; pero se convierte en parte de un "tribunal", de un grupo, que va a opinar sobre el "caso" de Michele.

3. Dijimos que el Medio de la parte narrativa era escrito para ser leído como si fuera oído. A este efecto se han mantenido igual las cláusulas elípticas, el anacoluto y la omisión de finales de frases. Las contracciones no tienen equivalente exacto en español y sólo el hecho de que no haya sujeto explícito da en algunos casos tono informal. En este texto sólo en dos ocasiones se pudo dar un tono informal: en el caso de /What's that? - ¿Eso qué es?/ y en el de /Don't think that - Ni creas que/. En los casos en que no se puede hacer nada se pierde el tono informal del inglés. Para las interjecciones sí hubo equivalentes en español. La inclusión del narrador como personaje se mantuvo traduciendo igual los pronombres de 1ª persona plural.

La Participación simple con formas indirectas de llamar la atención del lector se mantuvo equivalente al traducir en la misma posición los paréntesis y las preguntas retóricas e indirectas. La parte simétrica de la Relación de Función Social se mantuvo con el mismo tono en español: frases cortas, lenguaje sencillo o grosero. En la parte asimétrica se hicieron algunos cambios en las expresiones con fuerza ilocutiva que dirige el Capitán a Michele: el futuro idiomático /what are you going to do?/ se tradujo por futuro simple /¿qué harás?/ porque transmite mejor el tono de exasperación del Capitán, que supone que Michele se meterá en otro lío. El infinitivo /to work/ se tradujo por el subjuntivo /que trabajes/

porque recalca más la intención del Capitán de que Michele siga trabajando. En la expresión /you can't have a black Madonna/, el "tú" se cambió por el genérico /no puede haber/ que expresa mejor la opinión del Capitán de que es imposible que una Madonna sea negra. La Actitud Social conversacional se mantuvo con equivalentes groseros y lenguaje cotidiano, así como con la misma repetición de palabras y expresiones conversacionales equivalentes. Para conservar el tono no formal, cuando había opción de elegir entre dos significados, se eligió el más sencillo: /beneficent-bondadosa/ /qualified-capacitado/ /good turn-un favor/ /lift-levantar/ /harmonize-seguir la melodía/. En el caso de dos palabras despectivas /Wop/ y /Itie/ no hubo equivalente exacto. Wop significa "without other property" y se refiere a los italianos indocumentados que vivían en Estados Unidos, lo cual aquí no tiene nada que ver; Itie es diminutivo, "italianito", que en español suena afectuoso, pero como aquí se usa en tono despectivo, se ha traducido, al igual que Wop, por "italianucho", despectivo en español.

La Provincia: cuento sociológico de crítica, se ha mantenido de diversas formas. Los adjetivos y expresiones irónicas, así como los intensificadores y contrastes se han mantenido exactos. Las palabras italianas no se tradujeron; en el caso de /Ciao/ el hecho de que Michele la emplee con el Capitán indica su exceso de confianza ya que es una palabra demasiado informal. Para mantener el inglés no correcto de Michele se incluyó en español algún error sintáctico y léxico, pero no coincidente con el error inglés por no haber equi-

valente exacto en español. Por ejemplo /ya es terminada/, en lugar de /ya está terminada/, o /llevar/ en lugar de /traer/, errores muy comunes entre italianos que no hablan bien español. El lenguaje figurado se mantuvo igual excepto en dos casos: /keeping a sharp eye/ que se tradujo por /cuidándose/ en lugar de /sin perder de vista/ pues en el contexto tiene más sentido de "escondarse" que de "vigilar"; y /crystalized/, que se tradujo por /se concretó/ pues "cristalizó" suena muy formal en español.

La palabra /khaki/ no se mantuvo igual pues en español es un color, no un uniforme, o sea que quedó como adjetivo /uniforme caqui/. /Tattoo/ se ha traducido por retreta, que en español significa "fiesta militar nocturna", pero al no ser de uso común y conocerse más su otro significado: "toque militar nocturno de retirada", no da la misma imagen que Tattoo. Esta palabra, de origen holandés y polinesio, produce un efecto más exótico en el inglés. Kaffir significa "cafre" = miembro de una tribu de Sudáfrica que habla bantú, y también "infiel", palabra que emplean con desprecio los musulmanes árabes respecto de los que no son de su religión. Algunos traductores de Doris Lessing lo traducen por "cafir", pero aquí lo hemos traducido por "cafre" pues creemos que es más apropiado al tono despectivo con que lo emplean los blancos en Sudáfrica. No se encontró equivalente exacto a /bush/ /bush-wife/ y /bush-station/. /Bush/, palabra empleada a menudo por esta escritora respecto a Africa, tiene en español varios sentidos: bosque, maleza, matorral. En el caso de /bush/ sólo, se tradujo por /bosque/ aunque no es de ese tipo la vegetación de Sudáfrica, pero en español no hay algo similar. En el caso de /bush-wife/ al traducirse por /nativa/ se pierde la imagen de la expresión; y en el caso de /bush-station/, al poner /puesto rural/ sucede lo mismo.

La onomatopeya de /bubbling/ se mantuvo con /burbujeante/, pero la aliteración de /s/ y /t/ no se mantuvo. La inversión tema-remática quedó igual excepto en un caso /that he was having some kind of a breakdown../ donde se oía torpe en español. La alteración en el orden normal de las palabras se tradujo igual y en los casos de uso de cursiva se subrayó. Los enlaces icónicos, estructura escalonada y frases cortas, poéticas, se mantuvieron equivalentes.

Respecto de los tiempos verbales, el simple present que predomina en los diálogos y el mundo comentado se tradujo igual. El simple past que predomina en la narración se ha traducido por pretérito y copretérito de indicativo y subjuntivo, dependiendo del caso. El pretérito indica una acción que sucedió en un lapso determinado de tiempo y ya terminó. El copretérito indica un estado, una condición, una situación que dura un tiempo indefinido.

En los diálogos se ha hecho uso de la variante española "tú" y "usted" respecto al "you" inglés. El español, como dice Vázquez Ayora, muestra una mayor intensidad afectiva que el inglés; son los "rasgos afectivos los que producen más diferencia entre idiomas"<sup>24</sup>. La comparación de los dos idiomas resulta en este caso paralela a la comparación entre los dos protagonistas: uno objetivo, frío, racional, y el otro subjetivo, emotivo, impulsivo. Hemos supuesto que el italiano es el primero en tutear al inglés y, en consecuencia, lo hemos puesto así al segundo día de estar bebiendo juntos. En cambio en boca del Capitán lo hemos puesto más tarde, cuando está tan borracho que hasta canta y le cuenta a Michele cosas que no le habría contado sobrio.

<sup>24</sup>. Gerardo Vázquez Ayora, Introducción a la Traductología, Ed. Georgetown Univ. Press, Washington, 1977, p.85.

## V. CONCLUSION

---

Por medio del análisis de Juliane House, se ha tratado de mantener lo más intacta posible la función del original en la traducción. Al tratarse de una traducción atemporal evidente la intención ha sido conseguir una función de segundo nivel. Se ha intentado transmitir el mensaje de crítica de la escritora, manteniendo a la vez el ambiente africano-italiano del cuento, que le da un matiz especial y es marco inseparable. Sin embargo, al tener que traducir a veces una palabra inglesa por varias españolas, se ha perdido algo de la fuerza que da la concisión, problema muy común al traducir del inglés al español.

Al mantener el vocabulario sencillo y su tono irónico, despectivo y emotivo, se ha contribuido a que el lector sienta que el texto original está lleno, como dice la propia Doris Lessing "of the bile that is produced in me by the thought of 'white' society in Southern Rhodesia as I knew and hated it"<sup>25</sup>, afirmación llena también de emotividad. Quizás su emotividad y la gran aproximación de sus obras a su vida personal son una forma de contrarrestar su creencia de que toda ficción es mentira pues "you can't get life into it .. no matter how hard you try"<sup>26</sup>. No obstante ella consigue con su ficción dos objetivos importantes: denunciar la injusticia y mostrar la estupidez humana en todos sus aspectos.

---

25. Doris Lessing, "The Sun between their feet", African Stories, Preface, Michael Joseph, London, p.9

26. Florence Howe, "A Conversation with Doris Lessing", Doris Lessing: Critical Studies, ed. by Annis Prat, Univ. of Wisconsin Press, p. 12

El método de Juliane House, como hemos visto, al examinar casi todos los posibles ángulos del texto original, garantiza una traducción más exacta. Este método tiene también en cuenta la intuición del traductor, pero una intuición razonada, demostrada. Sin embargo, siempre hay algo de subjetividad en la elección de equivalencias lingüísticas pues no existe todavía un análisis contrastivo entre dos lenguas que sea "científico" y completo, y que muestre en detalle el sistema de relaciones potenciales de equivalencia. Sin embargo, añade Juliane House, es mejor dar prioridad a la intuición del traductor, que tratar de analizar el texto en forma completamente objetiva y empírica.

---

## BIBLIOGRAFIA

---

- Barnouw, Dagmar, "Disorderly Company", Doris Lessing: Critical Essays, ed. by Annis Pratt, Univ. of Wisconsin Press, 1974, 172 pp.
- Carpentier, Alejo, El Siglo de las Luces, Ed. Bruguera, Barcelona, 1979, 344 pp.
- Dedecius, Karl, "Traducción y Sociedad", Nueva Literatura Alemana, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1975, 250 pp.
- House, Juliane, A Model for Translation Quality Assessment, Tübingen, TBL, Verlan, Gunter Narr, 1977, 344 pp.
- Lessing, Doris, Shikasta, Jonathan Cape Ltd, London 1979, 364 pp.
- Lessing, Doris, "The Small Personal Voice", Declaration, ed. by Tom Maschler, London: Mac Gibbon & Kee, 1957, pp.12-27.
- Lessing, Doris, "This Was the Old Chief's Country", Vol. I African Stories, Michael Joseph Ltd. 1973, 397 pp.
- Lessing, Doris, "The Sun between their feet", Vol. II African Stories, Michael Joseph Ltd, London, 1973, 316 pp.
- Orwell, George, 1984, Signet Classics, Chicago, 1961, 267 pp.
- Paz, Octavio, "André Breton o la búsqueda del comienzo", Corriente Alterna, S.XXI Editores, México, 1979, 223 pp.
- Phelps, Gilbert, "The novel today", The Pelican Guide to English Literature, Penguin Books, Great Britain, 1980, 625 pp.

Pinchuck, Isadore, Scientific and Technical Translation, André  
Deutsch Ltd, Great Britain, 1977, 270 pp.

Schlueter, Paul, "Doris Lessing: The Free Woman's Commitment",  
Contemporary British Novelists, Ed. Charles Shapiro.

Tucker, Martin, Africa in Modern Literature, Fr. Ungar Publ. Co.,  
New York, 1967, 250 pp.

Vázquez Ayora, Gerardo, Introducción a la Traductología, Ed.  
Georgetown Univ. Press, Washington, 1977, 300 pp.

---



## The Black Madonna

There are some countries in which the arts, let alone Art, cannot be said to flourish. Why this should be so it is hard to say, although of course we all have our theories about it. For sometimes it is the most barren soil that sends up gardens of those flowers which we all agree are the crown and justification of life, and it is this fact which makes it hard to say, finally, why the soil of Zambesia should produce such reluctant plants.

Zambesia is a tough, sunburnt, virile, positive country contemptuous of subtleties and sensibility: yet there have been States with these qualities which have produced art, though perhaps with the left hand. Zambesia is, to put it mildly, unsympathetic to those ideas so long taken for granted in other parts of the world, to do with liberty, fraternity and the rest. Yet there are those, and some of the finest souls among them, who maintain that art is impossible without a minority whose leisure is guaranteed by a hard-working majority. And whatever Zambesia's comfortable minority may lack, it is not leisure.

Zambesia—but enough: out of respect for ourselves and for scientific accuracy, we should refrain from jumping to conclusions. Particularly when one remembers the almost wistful respect Zambesians show when an artist does appear in their midst.

Consider, for instance, the case of Michele.

He came out of the internment camp at the time when Italy was made a sort of honorary ally, during the Second World War. It was a time of strain for the authorities, because it is one thing to be responsible for thousands of prisoners of war whom one must treat according to certain recognized standards: it is another to be faced, and from one day to the next, with these same thousands transformed by some international legerdemain into comrades in arms. Some of the thousands stayed where they were in the camps: they were fed and housed there at least. Others went as farm labourers, though not many: for while the farmers were as always short of labour, they did not know how to handle farm labourers who were also white men: such a phenomenon had never hap-

pened in Zambesia before. Some did odd jobs around the towns, keeping a sharp eye out for the trade unions, who would neither admit them as members nor agree to their working.

Hard, hard, the lot of these men, but fortunately not for long, for soon the war ended and they were able to go home.

Hard, too, the lot of the authorities, as has been pointed out; and for that reason they were doubly willing to take what advantages they could from the situation; and that Michele was such an advantage there could be no doubt.

His talents were first discovered when he was still a prisoner of war. A church was built in the camp, and Michele decorated its interior. It became a show-place, that little tin-roofed church in the prisoners' camp, with its whitewashed walls covered all over with frescoes depicting swarthy peasants gathering grapes for the vintage, beautiful Italian girls dancing, plump dark-eyed children. Amid crowded scenes of Italian life, appeared the Virgin and her Child, smiling and beneficent, happy to move familiarly among her people.

Culture-loving ladies who had bribed the authorities to be taken inside the camp would say, 'Poor thing, how homesick he must be'. And they would beg to be allowed to leave half a crown for the artist. Some were indignant. He was a prisoner, after all, captured in the very act of fighting against justice and democracy, and what right had he to protest?—for they felt these paintings as a sort of protest. What was there in Italy that we did not have right here in Westonville, which was the capital and hub of Zambesia? Were there not sunshine and mountains and fat babies and pretty girls here? Did we not grow—if not grapes, at least lemons and oranges and flowers in plenty?

People were upset—the desperation of nostalgia came from the painted white walls of that simple church, and affected everyone according to his temperament.

But when Michele was free, his talent was remembered. He was spoken of as 'that Italian artist'. As a matter of fact, he was a brick-layer. And the virtues of those frescoes might very well have been exaggerated. It is possible they would have been overlooked altogether in a country where picture-covered walls were more common.

When one of the visiting ladies came rushing out to the camp in her own car, to ask him to paint her children, he said he was not qualified to do so. But at last he agreed. He took a room in the

town and made some nice likenesses of the children. Then he painted the children of a great number of the first lady's friends. He charged ten shillings a time. Then one of the ladies wanted a portrait of herself. He asked ten pounds for it; it had taken him a month to do. She was annoyed, but paid.

And Michele went off to his room with a friend and stayed there drinking red wine from the Cape and talking about home. While the money lasted he could not be persuaded to do any more portraits.

There was a good deal of talk among the ladies about the dignity of labour, a subject in which they were well versed; and one felt they might almost go so far as to compare a white man with a kaffir, who did not understand the dignity of labour either.

He was felt to lack gratitude. One of the ladies tracked him down, found him lying on a camp-bed under a tree with a bottle of wine, and spoke to him severely about the barbarity of Mussolini and the fecklessness of the Italian temperament. Then she demanded that he should instantly paint a picture of herself in her new evening dress. He refused, and she went home very angry.

It happened that she was the wife of one of our most important citizens, a General or something of that kind, who was at that time engaged in planning a military tattoo or show for the benefit of the civilian population. The whole of Westonville had been discussing this show for weeks. We were all bored to extinction by dances, fancy-dress balls, fairs, lotteries and other charitable entertainments. It is not too much to say that while some were dying for freedom, others were dancing for it. There comes a limit to everything. Though, of course, when the end of the war actually came and the thousands of troops stationed in the country had to go home—in short, when enjoying themselves would no longer be a duty, many were heard to exclaim that life would never be the same again.

In the meantime, the Tattoo would make a nice change for us all. The military gentlemen responsible for the idea did not think of it in these terms. They thought to improve morale by giving us some idea of what war was really like. Headlines in the newspaper were not enough. And in order to bring it all home to us, they planned to destroy a village by shell-fire before our very eyes.

First, the village had to be built.

It appears that the General and his subordinates stood around in the red dust of the parade-ground under a burning sun for the

whole of one day, surrounded by building materials, while hordes of African labourers ran around with boards and nails, trying to make something that looked like a village. It became evident that they would have to build a proper village in order to destroy it; and this would cost more than was allowed for the whole entertainment. The General went home in a bad temper, and his wife said what they needed was an artist, they needed Michele. This was not because she wanted to do Michele a good turn; she could not endure the thought of him lying around singing while there was work to be done. She refused to undertake any delicate diplomatic missions when her husband said he would be damned if he would ask favours of any little Wop. She solved the problem for him in her own way: a certain Captain Stocker was sent out to fetch him.

The Captain found him on the same camp-bed under the same tree, in rolled-up trousers, and an uncollared shirt; unshaven, mildly drunk, with a bottle of wine standing beside him on the earth. He was singing an air so wild, so sad, that the Captain was uneasy. He stood at ten paces from the disreputable fellow and felt the indignities of his position. A year ago, this man had been a mortal enemy to be shot on sight. Six months ago, he had been an enemy prisoner. Now he lay with his knees up, in an untidy shirt that had certainly once been military. For the Captain, the situation crystalized in a desire that Michele should salute him.

'Piselli!' he said sharply.

Michele turned his head and looked at the Captain from the horizontal. 'Good morning,' he said affably.

'You are wanted,' said the Captain.

'Who?' said Michele. He sat up, a fatish, olive-skinned little man. His eyes were resentful.

'The authorities.'

'The war is over?'

The Captain, who was already stiff and shiny enough in his laundered khaki, jerked his head back frowning, chin out. He was a large man, blond, and wherever his flesh showed, it was brick-red. His eyes were small and blue and angry. His red hands, covered all over with fine yellow bristles, clenched by his side. Then he saw the disappointment in Michele's eyes, and the hands unclenched. 'No it is not over,' he said. 'Your assistance is required.'

'For the war?'

'For the war effort. I take it you are interested in defeating the Germans?'

Michele looked at the Captain. The little dark-eyed artisan looked at the great blond officer with his cold blue eyes, his narrow mouth, his hands like bristle-covered steaks. He looked and said: 'I am very interested in the end of the war.'

'Well,' said the Captain between his teeth.

'The pay?' said Michele.

'You will be paid.'

Michele stood up. He lifted the bottle against the sun, then took a gulp. He rinsed his mouth out with wine and spat. Then he poured what was left on to the red earth, where it made a bubbling purple stain.

'I am ready,' he said. He went with the Captain to the waiting lorry, where he climbed in beside the driver's seat and not, as the Captain had expected, into the back of the lorry. When they had arrived at the parade-ground the officers had left a message that the Captain would be personally responsible for Michele and for the village. Also for the hundred or so labourers who were sitting around on the grass verges waiting for orders.

The Captain explained what was wanted. Michele nodded. Then he waved his hand at the Africans. 'I do not want these,' he said.

'You will do it yourself—a village?'

'Yes.'

'With no help?'

Michele smiled for the first time. 'I will do it.'

The Captain hesitated. He disapproved on principle of white men doing heavy manual labour. He said: 'I will keep six to do the heavy work.'

Michele shrugged; and the Captain went over and dismissed all but six of the Africans. He came back with them to Michele.

'It is hot,' said Michele.

'Very,' said the Captain. They were standing in the middle of the parade-ground. Around its edge trees, grass, gulfs of shadow. Here, nothing but reddish dust, drifting and lifting in a low hot breeze.

'I am thirsty,' said Michele. He grinned. The Captain felt his stiff lips loosen unwillingly in reply. The two pairs of eyes met. It was a moment of understanding. For the Captain, the little Italian had suddenly become human. 'I will arrange it,' he said, and went off down-town. By the time he had explained the position to the right people, filled in forms and made arrangements, it was late afternoon. He returned to the parade-ground with a case of

Cape brandy, to find Michele and the six black men seated together under a tree. Michele was singing an Italian song to them, and they were harmonizing with him. The sight affected the Captain like an attack of nausea. He came up, and the Africans stood to attention. Michele continued to sit.

'You said you would do the work yourself?'

'Yes, I said so.'

The Captain then dismissed the Africans. They departed, with friendly looks towards Michele, who waved at them. The Captain was beef-red with anger. 'You have not started yet?'

'How long have I?'

'Three weeks.'

'Then there is plenty of time,' said Michele, looking at the bottle of brandy in the Captain's hand. In the other were two glasses. 'It is evening,' he pointed out. The Captain stood frowning for a moment. Then he sat down on the grass, and poured out two brandies.

'Ciao,' said Michele.

'Cheers,' said the Captain. Three weeks, he was thinking, three weeks with this damned little Itie! He drained his glass and refilled it, and set it in the grass. The grass was cool and soft. A rose was flowering somewhere close—hot waves of perfume came in the breeze.

'It is nice here,' said Michele. 'We will have a good time together. Even in a war, there are times of happiness. And of friendship. I drink to the end of the war.'

Next day, the Captain did not arrive at the parade-ground until after lunch. He found Michele under the trees with a bottle. Sheets of ceiling board had been erected at one end of the parade-ground in such a way that they formed two walls and part of a third, a slant of steep roof supported on struts.

'What's that?' said the Captain, furious.

'The church,' said Michele.

'Wha-at?'

'You will see. Later. It is very hot.' He looked at the brandy bottle that lay on its side on the ground. The Captain went to the lorry and returned with the case of brandy. They drank. Time passed. It was a long time since the Captain had sat on grass under a tree. It was a long time, for that matter, since he had drunk so much. He always drank a great deal, but it was regulated to the times and seasons. He was a disciplined man. Here, sitting on the

grass beside this little man whom he still could not help thinking of as an enemy, it was not that he let his self-discipline go, but that he felt himself to be something different: he was temporarily set outside his normal behaviour. Michele did not count. He listened to Michele talking about Italy, and it seemed to him he was listening to a savage speaking: as if he heard tales from the mythical South Sea islands where a man like himself might very well go just once in his life. He found himself saying he would like to make a trip to Italy after the war. Actually, he was attracted only by the North and the Northern people. He had visited Germany, under Hitler, and though it was not the time to say so, had found it very satisfactory. Then Michele sang him some Italian songs. He sang Michele some English songs. Then Michele took out photographs of his wife and children, who lived in a village in the mountains of North Italy. He asked the Captain if he were married. The Captain never spoke about his private affairs.

He had spent all his life in one or other of the African colonies as a policeman, magistrate, native commissioner, or in some other useful capacity. When the war started, military life came easily to him. But he hated city life, and had his own reasons for wishing the war over. Mostly, he had been in bush-stations with one or two other white men, or by himself, far from the rigours of civilization. He had relations with native women; and from time to time visited the city where his wife lived with her parents and the children. He was always tormented by the idea that she was unfaithful to him. Recently he had even appointed a private detective to watch her; he was convinced the detective was inefficient. Army friends coming from L— where his wife was, spoke of her at parties, enjoying herself. When the war ended, she would not find it so easy to have a good time. And why did he not simply live with her and be done with it? The fact was, he could not. And his long exile to remote bush-stations was because he needed the excuse not to. He could not bear to think of his wife for too long; she was that part of his life he had never been able, so to speak, to bring to heel.

Yet he spoke of her now to Michele, and of his favourite bush-wife, Nadya. He told Michele the story of his life, until he realized that the shadows from the trees they sat under had stretched right across the parade-ground to the grandstand. He got unsteadily to his feet, and said: 'There is work to be done. You are being paid to work.'

'I will show you my church when the light goes.'

The sun dropped, darkness fell, and Michele made the Captain drive his lorry on to the parade-ground a couple of hundred yards away and switch on his light. Instantly, a white church sprang up from the shapes and shadows of the bits of board.

'Tomorrow, some houses,' said Michele cheerfully.

At the end of a week, the space at the end of the parade-ground had crazy gawky constructions of lath and board over it, that looked in the sunlight like nothing on this earth. Privately, it upset the Captain: it was like a nightmare that these skeleton-like shapes should be able to persuade him, with the illusions of light and dark, that they were a village. At night, the Captain drove up his lorry, switched on the lights, and there it was, the village, solid and real against a background of full green trees. Then, in the morning sunlight, there was nothing there, just bits of board stuck in the sand.

'It is finished,' said Michele.

'You were engaged for three weeks,' said the Captain. He did not want it to end, this holiday from himself.

Michele shrugged. 'The army is rich,' he said. Now, to avoid curious eyes, they sat inside the shade of the church, with the case of brandy between them. The Captain talked, talked endlessly, about his wife, about women. He could not stop talking.

Michele listened. Once he said: 'When I go home—when I go home—I shall open my arms...' He opened them, wide. He closed his eyes. Tears ran down his cheeks. 'I shall take my wife in my arms, and I shall ask nothing, nothing. I do not care. It is enough to be together. That is what the war has taught me. It is enough, it is enough. I shall ask no questions and I shall be happy.'

The Captain stared before him, suffering. He thought how he dreaded his wife. She was a scornful creature, gay and hard, who laughed at him. She had been laughing at him ever since they married. Since the war, she had taken to call him names like Little Hitler, and Storm-trooper. 'Go ahead, my little Hitler,' she had cried last time they met. 'Go ahead, my Storm-trooper. If you want to waste your money on private detectives, go ahead. But don't think I don't know what you do when you're in the bush. I don't care what you do, but remember that I know it...'

The Captain remembered her saying it. And there sat Michele on his packing-case, saying: 'It's a pleasure for the rich, my friend, detectives and the law. Even jealousy is a pleasure I don't want



any more. Ah, my friend, to be together with my wife again, and the children, that is all I ask of life. That and wine and food and singing in the evenings.' And the tears wetted his cheeks and splashed on to his shirt.

That a man should cry, good lord! thought the Captain. And without shame! He seized the bottle and drank.

Three days before the great occasion, some high-ranking officers came strolling through the dust, and found Michele and the Captain sitting together on the packing-case, singing. The Captain's shirt was open down the front, and there were stains on it.

The Captain stood to attention with the bottle in his hand, and Michele stood to attention too, out of sympathy with his friend. Then the officers drew the Captain aside—they were all cronies of his—and said, what the hell did he think he was doing? And why wasn't the village finished?

Then they went away.

'Tell them it is finished,' said Michele. 'Tell them I want to go.'

'No,' said the Captain, 'no, Michele, what would you do if your wife ...'

'This world is a good place. We should be happy—that is all.'

'Michele ...'

'I want to go. There is nothing to do. They paid me yesterday.'

'Sit down, Michele. Three more days, and then it's finished.'

'Then I shall paint the inside of the church as I painted the one in the camp.'

The Captain laid himself down on some boards and went to sleep. When he woke, Michele was surrounded by the pots of paint he had used on the outside of the village. Just in front of the Captain was a picture of a black girl. She was young and plump. She wore a patterned blue dress and her shoulders came soft and bare out of it. On her back was a baby slung in a band of red stuff. Her face was turned towards the Captain and she was smiling.

'That's Nadya,' said the Captain. 'Nadya ...' He groaned loudly. He looked at the black child and shut his eyes. He opened them, and mother and child were still there. Michele was very carefully drawing thin yellow circles around the heads of the black girl and her child.

'Good God,' said the Captain, 'you can't do that.'

'Why not?'

'You can't have a black Madonna.'

'She was a peasant. This is a peasant. Black peasant Madonna for black country.'

'This is a German village,' said the Captain.

'This is my Madonna,' said Michele angrily. 'Your German village and my Madonna. I paint this picture as an offering to the Madonna. She is pleased—I feel it.'

The Captain lay down again. He was feeling ill. He went back to sleep. When he woke for the second time it was dark. Michele had brought in a flaring paraffin lamp, and by its light was working on the long wall. A bottle of brandy stood beside him. He painted until long after midnight, and the Captain lay on his side and watched, as passive as a man suffering a dream. Then they both went to sleep on the boards. The whole of the next day Michele stood painting black Madonnas, black saints, black angels. Outside, troops were practising in the sunlight, bands were blaring and motor cyclists roared up and down. But Michele painted on, drunk and oblivious. The Captain lay on his back, drinking and muttering about his wife. Then he would say 'Nadya, Nadya', and burst into sobs.

Towards nightfall the troops went away. The officers came back, and the Captain went off with them to show how the village sprang into being when the great lights at the end of the parade-ground were switched on. They all looked at the village in silence. They switched the lights off, and there were only the tall angular boards leaning like gravestones in the moonlight. On went the lights—and there was the village. They were silent, as if suspicious. Like the Captain, they seemed to feel it was not right. Uncanny it certainly was, but *that* was not it. Unfair—that was the word. It was cheating. And profoundly disturbing.

'Clever chap, that Italian of yours,' said the General.

The Captain, who had been woodenly correct until this moment, suddenly came rocking up to the General, and steadied himself by laying his hands on the august shoulder. 'Bloody Wops,' he said. 'Bloody kaffirs. Bloody ... Tell you what, though, there's one Itie that's some good. Yes, there is. I'm telling you. He's a friend of mine, actually.'

The General looked at him. Then he nodded at his underlings. The Captain was taken away for disciplinary purposes. It was decided, however, that he must be ill, nothing else could account for such behaviour. He was put to bed in his own room with a nurse to watch him.

He woke twenty-four hours later, sober for the first time in weeks. He slowly remembered what had happened. Then he sprang out of bed and rushed into his clothes. The nurse was just in time to see him run down the path and leap into his lorry.

He drove at top speed to the parade-ground, which was flooded with light in such a way that the village did not exist. Everything was in full swing. The cars were three deep around the square, with people on the running-boards and even the roofs. The grandstand was packed. Women dressed up as gipsies, country girls, Elizabethan court dames, and so on, wandered about with trays of ginger beer and sausage-rolls and programmes at five shillings each in aid of the war effort. On the square, troops deployed, obsolete machine-guns were being dragged up and down, bands played, and motor cyclists roared through flames.

As the Captain parked the lorry, all this activity ceased, and the lights went out. The Captain began running around the outside of the square to reach the place where the guns were hidden in a mess of net and branches. He was sobbing with the effort. He was a big man, and unused to exercise, and sodden with brandy. He had only one idea in his mind—to stop the guns firing, to stop them at all costs.

Luckily, there seemed to be a hitch. The lights were still out. The unearthly graveyard at the end of the square glittered white in the moonlight. Then the lights briefly switched on, and the village sprang into existence for just long enough to show large red crosses all over a white building beside the church. Then moonlight flooded everything again, and the crosses vanished. 'Oh, the bloody fool!' sobbed the Captain, running, running as if for his life. He was no longer trying to reach the guns. He was cutting across a corner of the square direct to the church. He could hear some officers cursing behind him: 'Who put those red crosses there? Who? We can't fire on the Red Cross.'

The Captain reached the church as the searchlights burst on. Inside, Michele was kneeling on the earth looking at his first Madonna. 'They are going to kill my Madonna,' he said miserably.

'Come away, Michele, come away.'

'They're going to ...'

The Captain grabbed his arm and pulled. Michele wrenched himself free and grabbed a saw. He began hacking at the ceiling board. There was a dead silence outside. They heard a voice boom-

ing through the loudspeakers: 'The village that is about to be shelled is an English village, not as represented on the programme, a German village. Repeat, the village that is about to be shelled is ...'

Michele had cut through two sides of a square around the Madonna.

'Michele,' sobbed the Captain, 'get out of here.'

Michele dropped the saw, took hold of the raw edges of the board and tugged. As he did so, the church began to quiver and lean. An irregular patch of board ripped out and Michele staggered back into the Captain's arms. There was a roar. The church seemed to dissolve around them into flame. Then they were running away from it, the Captain holding Michele tight by the arm. 'Get down,' he shouted suddenly, and threw Michele to the earth. He flung himself down beside him. Looking from under the crook of his arm, he heard the explosion, saw a great pillar of smoke and flame, and the village disintegrated in a flying mass of debris. Michele was on his knees gazing at his Madonna in the light from the flames. She was unrecognizable, blotted out with dust. He looked horrible, quite white, and a trickle of blood soaked from his hair down one cheek.

'They shelled my Madonna,' he said.

'Oh, damn it, you can paint another one,' said the Captain. His own voice seemed to him strange, like a dream voice. He was certainly crazy, as mad as Michele himself ... He got up, pulled Michele to his feet, and marched him towards the edge of the field. There they were met by the ambulance people. Michele was taken off to hospital, and the Captain was sent back to bed.

A week passed. The Captain was in a darkened room. That he was having some kind of a breakdown was clear, and two nurses stood guard over him. Sometimes he lay quiet. Sometimes he muttered to himself. Sometimes he sang in a thick clumsy voice bits out of opera, fragments from Italian songs, and—over and over again—There's a Long Long Trail. He was not thinking of anything at all. He shied away from the thought of Michele as if it were dangerous. When, therefore, a cheerful female voice announced that a friend had come to cheer him up, and it would do him good to have some company, and he saw a white bandage moving towards him in the gloom, he turned sharp over on to his side, face to the wall.

'Go away,' he said. 'Go away, Michele.'

'I have come to see you,' said Michele. 'I have brought you a present.'

The Captain slowly turned over. There was Michele, a cheerful ghost in the dark room. 'You fool,' he said. 'You messed everything up. What did you paint those crosses for?'

'It was a hospital,' said Michele. 'In a village there is a hospital, and on the hospital the Red Cross, the beautiful Red Cross—no?'

'I was nearly court-martialled.'

'It was my fault,' said Michele. 'I was drunk.'

'I was responsible.'

'How could you be responsible when I did it? But it is all over. Are you better?'

'Well, I suppose those crosses saved your life.'

'I did not think,' said Michele. 'I was remembering the kindness of the Red Cross people when we were prisoners.'

'Oh shut up, shut up, shut up.'

'I have brought you a present.'

The Captain peered through the dark. Michele was holding up a picture. It was of a native woman with a baby on her back smiling sideways out of the frame.

Michele said: 'You did not like the haloes. So this time, no haloes. For the Captain—no Madonna.' He laughed. 'You like it? It is for you. I painted it for you.'

'God damn you!' said the Captain.

'You do not like it?' said Michele, very hurt.

The Captain closed his eyes. 'What are you going to do next?' he asked tiredly.

Michele laughed again. 'Mrs Pannerhurst, the lady of the General, she wants me to paint her picture in her white dress. So I paint it.'

'You should be proud to.'

'Silly bitch. She thinks I am good. They know nothing—savages, barbarians. Not you, Captain, you are my friend. But these people they know nothing.'

The Captain lay quiet. Fury was gathering in him. He thought of the General's wife. He disliked her, but he had known her well enough.

'These people,' said Michele. 'They do not know a good picture from a bad picture. I paint, I paint, this way, that way. There is the picture—I look at it and laugh inside myself.' Michele laughed out loud. 'They say, he is a Michelangelo, this one, and try to cheat

me out of my price, Michele—Michelangelo—that is a joke, no?'

The Captain said nothing.

'But for you I painted this picture to remind you of our good times with the village. You are my friend. I will always remember you.'

The Captain turned his eyes sideways in his head and stared at the black girl. Her smile at him was half innocence, half malice.

'Get out,' he said suddenly.

Michele came closer and bent to see the Captain's face. 'You wish me to go?' He sounded unhappy. 'You saved my life. I was a fool that night. But I was thinking of my offering to the Madonna—I was a fool, I say it myself. I was drunk, we are fools when we are drunk.'

'Get out of here,' said the Captain again.

For a moment the white bandage remained motionless. Then it swept downwards in a bow.

Michele turned towards the door.

'And take that bloody picture with you.'

Silence. Then, in the dim light, the Captain saw Michele reach out for the picture, his white head bowed in profound obeisance. He straightened himself and stood to attention, holding the picture with one hand, and keeping the other stiff down his side. Then he saluted the Captain.

'Yes, sir,' he said, and he turned and went out of the door with the picture.

The Captain lay still. He felt—what did he feel? There was a pain under his ribs. It hurt to breathe. He realized he was unhappy. Yes, a terrible unhappiness was filling him, slowly, slowly. He was unhappy because Michele had gone. Nothing had ever hurt the Captain in all his life as much as that mocking *Yes, sir*. Nothing. He turned his face to the wall and wept. But silently. Not a sound escaped him, for the fear the nurses might hear.