



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

---

---

**TRADUCCIÓN COMENTADA: *INVISIBLE MONSTERS REMIX*, UNA NOVELA  
TRANSGRESIVA DE CHUCK PALAHNIUK**

**TRADUCCIÓN COMENTADA**

**Que para obtener el título de**

**Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)**

**PRESENTA**

**María Emilia Weeb Flota**

**ASESOR**

**Dr. Juan Carlos Calvillo Reyes**



**Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019**



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.

Para Aída, Pato y Cami.

## **Agradecimientos**

En primera instancia quisiera agradecer a Juan Carlos Calvillo por darme la oportunidad de formar parte del seminario y creer en mí como traductora. No tengo forma de agradecerle el apoyo incondicional que me brindaste en clase y para esta tesina. A David Pruneda por su invaluable guía y conocimiento, mil gracias por estar al pie del cañón y confiar en mí durante todos estos años. A Argentina Rodríguez por sus atenciones y enseñanzas, merece toda mi admiración como académica y mujer. A Hernán Lara y Zavala por las lecturas encomiables.

A la maestra Marcela García por regalarme sus conocimientos y, sin saber, gran parte de la bibliografía cultural que integra este trabajo. A la doctora Ana María Cortés por compartir y mostrarnos las obras más hermosas del mundo en sus seminarios de Historia del Arte. A Raffaella de Antonellis por sembrarme la semilla del cine y hacerme muy feliz en esta etapa de mi vida. En general, a todos los profesores que me motivaron a continuar en este camino.

Quiero agradecer a Perita por quererme y consentirme tanto. A mi abuelita Silvia y a Burbu, quien además me apoyó con bibliografía para los seminarios. A mis tíos Carlos y Lucy por ser mi familia en toda la extensión de la palabra y compartir tantos momentos con nosotros. A mi señor padre por enseñarme a leer desde la cuna e inculcarme el amor a los libros.

Todo mi cariño y agradecimiento para Mariana Enríquez por ser mi amiga y abrirme las puertas tanto del mundo académico como del laboral. A Andrea Llorens por ser mi cómplice y mi impulso durante la primera mitad de la carrera. A Itzel, donde quiera que esté, por regalarme hace más de diez años el libro de Lipovetsky y platicarme sobre sus clases en Letras Inglesas. A todos mis compañeros y amigos que sin dudarlo me brindaron su compañía en las aulas y, sobre todo, en las fiestas. Los llevo a todos en el corazón.

## Índice

I. COMENTARIO DE LA TRADUCCIÓN.....	1
1. Estados Unidos: del vacío al disparate .....	1
2. Chuck Palahniuk y la novela transgresiva.....	5
3. Análisis de <i>Invisible Monsters Remix</i> .....	9
3.1. Elementos posmodernos .....	10
3.2. Expectativas propias de la novela .....	12
3.3. Estrategias del autor .....	15
3.4. Sobre el personaje de Brandy Alexander .....	16
4. Justificación de la traducción .....	18
5. Evaluación de la traducción.....	24
5.1. Comparación con <i>Monstruos invisibles</i> de la editorial Debolsillo .....	24
5.2. Ejemplos específicos de éxito y fracaso .....	29
6. Conclusiones.....	34
II. TRADUCCIÓN: <i>MONSTRUOS INVISIBLES REMIX</i> .....	36
El libro de los deseos: Una reintroducción a <i>Monstruos invisibles</i> .....	36
Capítulo 41 .....	39
Capítulo 21 .....	47
III. APÉNDICE: <i>INVISIBLE MONSTERS REMIX</i> .....	52
The Wish Book: A Reintroduction to <i>Invisible Monsters</i> .....	52
Chapter 41.....	55
Chapter 21.....	62
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	67

## I. COMENTARIO DE LA TRADUCCIÓN

Until I met Brandy, all I wanted was for somebody to  
ask me what happened to my face.  
“Birds ate it”, I wanted to tell them.  
Birds ate my face.  
But nobody wanted to know. Then nobody doesn’t  
include Brandy Alexander.

Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters Remix*

### 1. Estados Unidos: del vacío al disparate

Si bien la agitación política y cultural que se vivió en los años sesenta fue un precedente que reivindicó temas como la educación o los derechos de las mujeres, el modelo social que le sucedió en décadas posteriores se caracteriza por la apatía y la exaltación del individuo. De acuerdo con Lipovetsky, es aquí donde da inicio el posmodernismo, que

es la fase *cool* y desencantada del modernismo, ... el desarrollo de las estructuras fluidas moduladas en función del individuo y de sus deseos, la neutralización de los conflictos de clase, la disipación del imaginario revolucionario, la apatía creciente, la desubstanciación narcisista... es el proceso y el momento histórico en que se opera ese cambio de tendencia en provecho del proceso de personalización. (113)

En esta época se vive el vacío. Aun cuando se dispone de una cantidad infinita de opciones y de productos de consumo masivo, nada satisface ni parece suficiente ante los ojos de esta generación. Y aunque cada individuo se sienta dueño de sus opiniones o sea en apariencia capaz de diseñar y personalizar su vida a partir de su ropa, sus gustos o el deporte que practica, en realidad todo esto es parte de un sistema que, por medio de un bombardeo de imágenes, sonidos y sensaciones, se alimenta de la capacidad del consumidor para inyectar capital. De ahí que nada perdure, que todo sea desechable, se busque sentir “más” y obtener emociones duraderas. Bajo estas premisas, lo

que pasa afuera no es importante, sólo los sentimientos propios, pues las personas también se transforman en objetos intercambiables o “comodidades”.

Asimismo, el momento posmoderno es aquel de las oposiciones, “es mucho más que una moda; explicita el proceso de indiferencia pura en el que todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse, todo puede escogerse a placer, lo más operativo como lo más esotérico, lo viejo como lo nuevo, la vida simple-ecologista como la vida hipersofisticada, en un tiempo desvitalizado sin referencia estable” (Lipovetsky 41). Las personas exigen calidad, pero sin esfuerzo; quieren estar informadas y comunicadas, pero las opiniones sólo interesan a quien las emite o al grupo específico al que van dirigidas.

En este mundo de choques, Estados Unidos, la potencia mundial que en 1865 había establecido que nunca más se vería esclavitud en sus tierras, enmarca una realidad bastante distinta. Desde los años setenta, el “Estado de bienestar” concluyó con la privatización de las instituciones, el predominio de las grandes empresas y el surgimiento de nuevos millonarios, todo esto gracias a los recortes de impuestos para el sector institucional. De acuerdo con el himno nacional estadounidense, sus políticas cuentan con la bendición de “Dios” y, por ello, se honra el verso de “In God is our trust”. Sin embargo, desde hace unos años, los más ricos gestionan dichas políticas y sus intereses personales, a tal grado que, en el 2019, aun cuando se encuentra entre los primeros diez países con mayor índice de desarrollo humano, millones de migrantes trabajan de sol a sol y una parte importante de su población vive en la pobreza.<sup>1</sup>

Por supuesto, esto responde a la falta de manifestaciones y movilizaciones obreras que se redujeron de manera considerable en los últimos años del siglo pasado y a inicios del siglo en

---

<sup>1</sup> Para ejemplificar con cifras del siglo en curso, “en junio de 2011 se calculaba que unos 44 millones de estadounidenses vivían por debajo de los límites de la pobreza (lo que daba lugar a *The Economist* para congratularse por el desarrollo de un próspero mercado de productos destinados a los consumidores pobres)” (Fontana, *Por el bien del imperio* 836).

curso, pero también forma parte de un sistema de control orquestado por los medios de comunicación y la política. En primera instancia, en Estados Unidos se vive un “totalitarismo invertido”<sup>2</sup> y un “Estado policíaco”, en donde no sólo hay micrófonos hacia el mundo exterior, sino que los mismos estadounidenses están vigilados de manera permanente con el fin de asegurar el bienestar de la nación a raíz de la “guerra contra el terror” o, mejor dicho, para mantener el orden ya establecido. Huelga decir que los primeros afectados son las minorías y la gente de escasos recursos.

Por otra parte, los recortes en el presupuesto de la educación, cultura y la salud pública que presidentes como George W. Bush, por ejemplo, han empleado en favor del desarrollo económico con base en la guerra y la industria armamentista, son velados en la radio y en la televisión (Fontana, *Por el bien del imperio* 863). Aunque en estos medios la información relevante lleva filtro, los anuncios comerciales abundan y, a su vez, se impulsan las campañas electorales de personajes como Dan Quayle, quien era reconocido y criticado por no saber deletrear la palabra “papa”; John Shimkus, congresista que opinaba, al igual que el presidente Donald Trump, que el cambio climático sólo le compete a “Dios”; Todd Akin, cuya opinión es que en “violaciones legítimas” el cuerpo femenino tiene la increíble capacidad de impedir el embarazo; entre otros.

Es así que en este contexto se entiende la pregunta ya histórica sobre la política estadounidense: “¿Cómo puede un país con el mayor PIB del mundo y con un sistema absurdamente complejo para regularlo todo... permitir que figuren en su escena nacional hombres y mujeres de un intelecto tan evidentemente inferior?” (James Marshall Crotty en Fontana, *El futuro es un país extraño* 32). En este mundo donde se tiende a las oposiciones, la

---

<sup>2</sup> El *totalitarismo invertido* “favorece a una clase dominante integrada por los ricos, los influyentes y los empresarios. Mientras se deja a los ciudadanos más pobres en la indefensión política y se mantiene a las clases medias oscilando entre el miedo al paro y las expectativas de prosperidad” (Fontana, *El futuro es un país extraño* 59).

política del espectáculo estadounidense supera la ficción a tal punto que Timothy Egan se refiere al Congreso “como una reunión de chiflados” (Fontana, *El futuro es un país extraño* 33). Y dadas estas incongruencias, parece muy probable que sí haya razones monetarias que permitan que el mundo gire de este modo.

De acuerdo con Fontana, “el secreto de que tales políticos sean aceptados reside... en el lavado de cerebro colectivo del público, sometido a un bombardeo sistemático de insensateces que pasan por discurso político... proporcionadas, con el pleno patrocinio empresarial de un pequeño número de ricos, a través de los medios de comunicación más influyentes, de los que son únicos propietarios” (*El futuro es un país extraño* 34). Por ello, es complicado que las mismas empresas de las que la sociedad consume a diario se replieguen al área de la iniciativa privada, pues ésta, como se mencionó antes, ha encontrado negocios también en el sistema presidiario, en el control sanitario, en la educación, etcétera.

Sin embargo, no todo el panorama es negativo, pues en lo que ha transcurrido de la primera década del siglo XXI se empieza a ver de nuevo cierto interés de la sociedad estadounidense respecto de los manejos que hay en su país. Poco a poco se han incrementado de nuevo las manifestaciones de estudiantes que desafían el retroceso que hubo tantos años en cuanto a la libertad de expresión. Así, ha habido una vez más un auge entre los llamados “fact-checkers”, a quienes Mitt Romney condenó en 2012 (*El futuro es un país extraño* 34) y que, en contraparte, buscan, investigan y comprueban la veracidad de los discursos políticos o en los noticieros como forma de protesta ante lo establecido.

En 2019, las oposiciones y las contradicciones continúan. La diferencia radica en que, aunque en ocasiones el bombardeo de información y de estímulos puede estar viciado de igual modo en las redes sociales, en general, hay una nueva forma de comunicación ciudadana que pretende difundir la versión oculta de los hechos. Asimismo, por estos medios de interacción

social se ha conseguido boicotear a ciertas empresas o personalidades públicas que han actuado de manera inapropiada, se han convocado reuniones, protestas y otras actividades que han tenido éxito por lo menos en buena parte de las ciudades más desarrolladas. Se dicen tiempos difíciles, pero mientras un sector esté “despertando”, se estima que hay posibilidades de cambio.<sup>3</sup>

## 2. Chuck Palahniuk y la novela transgresiva

Es en este contexto social estadounidense que se inscribe la vida del autor de *Invisible Monsters*, Chuck Palahniuk, de la que es pertinente hacer una breve semblanza en vista de la fuerte repercusión que tuvo en lo que llamaría la “novela transgresiva”, el subgénero que se abordará más adelante como un factor imprescindible para el análisis del texto. Y para retomar las fechas de transición del apartado anterior, es preciso mencionar que Palahniuk nació el 21 de febrero de 1962, es decir, a inicios de la década en que se dio origen al contexto posmoderno de las yuxtaposiciones, donde los goces del consumo a la carta y el individualismo de los que habla Lipovetsky son para unos cuantos. De acuerdo con Palahniuk, “the future ended in 1962 at the Seattle World’s Fair... [which] gave way in subsequent years to a world fixated on pollution, disease, war and hardship. [This year] suggests that ‘tipping point’ in people’s lives when they become disillusioned with their dreams” (citado en Keeseey 1).

Y fue así que, desde la infancia, Palahniuk se vio marcado, pues formó parte de ese sector estadounidense que vive con altos índices de pobreza. A diferencia de los sectores más privilegiados de la población, junto con otros niños, él se vio obligado a buscar alimento entre los escombros de trenes u otros accidentes viales, además de que sus lugares de juego eran campos con pesticidas y presenciaba de manera constante las peleas de sus padres. Durante sus primeros

---

<sup>3</sup> El enfoque político, económico y social que se adopta en este apartado para contextualizar el surgimiento de la “novela transgresiva” parte de *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky y los libros de Josep Fontana, *El futuro es un país extraño* y *Por el bien del imperio*.

años de escuela, Palahniuk estuvo encasillado como alumno de “lento aprendizaje” y se consideraba un marginado debido a que tenía problemas de la vista, pero no tuvo la oportunidad de usar anteojos hasta tiempo después. De la misma forma, con el fin de hacerlo más “masculino” e integrarlo a la sociedad, sus profesores le impusieron clases especiales, que fueron otro aspecto de esta etapa que más tarde influiría de manera significativa en los temas de sus novelas, como es el caso de *Fight Club* (1996).

Si bien pudo estudiar periodismo en la universidad, más tarde trabajó como obrero en fábricas. Se familiarizó tanto con sus compañeros y con el oficio que llegó a escribir manuales para manipular máquinas o herramientas. Y, paralelo a esto, se acercó a la narrativa, que gracias a que el entorno cultural complejo de Estados Unidos se prestaba como un espectáculo, no tuvo que distanciarse mucho de su labor periodística. Es decir, para Palahniuk, escribir narrativa era en ocasiones muy similar a escribir una columna de periódico, pues muchos sucesos de la vida cotidiana, por su aparente inverosimilitud, parecían fragmentos de una novela. Así es que su objetivo principal se convirtió en acercar la literatura a un sector social que normalmente no la lee: a los obreros que se sienten atrapados en sus trabajos, a quienes buscan escapar de la presión y de la realidad; esto por medio de historias en las que estas personas se ven reflejadas y con personajes con quienes se identifican, pero en los que, por otro lado, la lectura da un giro bastante ficcional que les permite fugarse de la cotidianidad para darse un respiro.

Palahniuk puso en marcha las técnicas de escritura creativa que aprendió en los talleres de Tom Spanbauer: la más notoria es la de “entrar en el cuerpo”, que “involves conveying a character’s experience by describing it in very physical terms so that the reader can feel what the character feels and thus form an even closer identification with him or her” (Keesey 6). Por ello es que sus historias hablan de sexo, violencia, drogas, enfermedades o accidentes, pues estos son momentos viscerales fuertes con los que el lector se siente identificado (Palahniuk citado en

Keeseey 6). De acuerdo con Palahniuk, una de las razones por las que la gente no lee literatura se debe a que el lector no se ve afectado en este nivel visceral.

Asimismo, de la mano de su experiencia antes mencionada como periodista, sus novelas cuentan con una investigación exhaustiva sobre el tema a desarrollar, pues hacen referencia a datos históricos o incluso médicos, según sea el caso. Éstas también se narran con un lenguaje muy accesible al público, es decir, son una descripción de sucesos con un lenguaje coloquial y, por lo general, con oraciones cortas que dan prioridad a la experiencia sensorial de los personajes. De tal suerte que la estética que emplea tiene con frecuencia su centro en la representación de entradas de diarios, periódicos, entrevistas, revistas u otros medios conocidos y familiares para los lectores. Palahniuk, como han hecho muchos autores, pretende experimentar e imitar otros géneros, como la biografía oral en *Rant* (2007), por ejemplo, para hacer la lectura más atractiva y menos común; sin embargo, no deja de lado aquella vivencia visceral que, según él, es necesaria para su público.

Por otro lado, la crítica no ha sido realmente favorable en relación con sus obras. A pesar de que *Fight Club* alcanzó una gran popularidad, los críticos en su mayoría consideran que

Palahniuk revels in the gross, turning out indiscriminately spewed nastiness. His themes range from the queasily gynecological to the queasily gastrointestinal... Every five pages or so the author of these novels will describe something smelling like shit or piss. His work is crap, flung flesh against the wall and obsessively smeared by a deeply troubled fellow. It is the verbal equivalent to chunks of infantile regurgitate. [He writes in] an urge to become ever more offensive to hold an audience's attention, prodding in book after book at the disgust reflexes of bored teens. (Keeseey 5)

Sin embargo, estas críticas, que se señalan como fallas, también se han transformado en virtudes considerando que todas sus descripciones grotescas no son más que una crítica a la sociedad

estadounidense en general. El mismo Palahniuk ha expresado que en una historia quien escribe podría reflejar una parte de sí y de su sociedad que no sería bien vista. Además, no es difícil detectar los males de dicha sociedad a la que critica, pues si no se subestima el sentido común de los lectores, es claro que en sus novelas pone en evidencia y cuestiona las corporaciones que explotan a sus trabajadores, la industria de la belleza y el sexo, el adoctrinamiento religioso, la influencia de los medios de comunicación (Keesey 9), el consumismo, entre muchos otros ejemplos.

Si se retoma la idea del nihilismo de Lipovetsky que encontramos en el apartado anterior y como lo señala Keesey, Chuck Palahniuk no se considera nihilista<sup>4</sup> ni negativo; por el contrario, muchas veces, a pesar del cliché, escribe finales “románticos” y convencionales en sus novelas, sus personajes se reencuentran con el amor o con un final feliz para así dar un giro más positivo, que, a su vez, alcance a otros lectores. Si bien esto parece paradójico, la novela transgresiva que en principio tiene como objetivo escandalizar a sus lectores, cuenta a su vez con un desenlace esperanzador como fin último. Y es por todo esto también que Palahniuk se enfrenta a la crítica diciendo que la “*intellectual culture seems to separate high art from lower art. Low art is horror or pornography or anything that has a physical component to it... High art is people driving in Volvos and talking a lot. I just don't want to keep those things separate. I think you can use visceral physical experiences to illustrate larger ideas, whether they are emotional or spiritual*” (Palahniuk citado en Keesey 6). En gran medida esta aseveración es la razón de ser de este trabajo, pues se pretende realizar e incluir el análisis académico de una novela que, sin pertenecer al canon literario, resulta atractiva y es recurrente para los lectores de narrativa.

---

<sup>4</sup> Lipovetsky menciona que en la edad posmoderna “incluso el nihilismo ‘incompleto’... ha llegado a su fin y nuestra bulimia de sensaciones, de sexo, de placer, no esconde nada, no compensa nada y aún menos el abismo de sentido abierto por la muerte de Dios. La indiferencia, pero no la angustia metafísica” (37).

En suma, Palahniuk escribe en especial para los segregados y critica lo que establece la hegemonía, lo que ha resultado en su autoproclamación de la “novela transgresiva”, que graphically explores such topics as incest and other aberrant sexual practices, mutilation, the sprouting of sexual organs in various places on the human body, urban violence and violence against women, drug use, and highly dysfunctional family relationships, and that is based on the premises that knowledge is to be found at the edge of experience and that the body is the site for gaining knowledge: “Subversive, avant-garde, bleak, pornographic —and these are compliments. Such words are used to describe *transgressive fiction*, books pitched to young adults”. (Soukhanov)

La cita anterior hace referencia también al límite de la moral, pues, al final lo que define a una novela como transgresiva es un sistema de valores morales violentados, es decir, se tiene como propósito dejar una marca: “transgressive fiction authors write stories some are afraid to tell. Stories with taboo subjects, unique voices, shocking images – nothing safe or dry. These stories run the gamut from horrific and fantastic to humorous and touching, but each leaves a lasting impression. Some may say even a scar” (Palahniuk citado en Flood). Mediante la violencia de las imágenes se provoca una impresión que hará reflexionar al lector en más de una manera hasta dar con la crítica social que se encuentra detrás del horror y la náusea. A continuación se demuestra cómo *Invisible Monsters Remix* participa de este subgénero y cuenta con los elementos posmodernos de los que ya se ha hablado en este trabajo.

### **3. Análisis de *Invisible Monsters Remix***

*Invisible Monsters* narra la historia de Shannon, una modelo mutilada que busca experimentar sensaciones nuevas que la hagan sentir viva. Logra esto gracias a Brandy Alexander, quien se

dedica a crear personajes para lograr entrar a las mansiones más exclusivas y robar medicamentos para traficarlos afuera de algún club nocturno. A la puesta en escena se suma Seth, el exnovio de Shannon, de tal forma que los tres se ven atrapados en un triángulo amoroso que orillará a Shannon a intentar destruir a Brandy. Mientras la protagonista busca cumplir su cometido, se revelan momentos cruciales de su pasado por medio de sus memorias, como su relación con su mejor amiga, Evie Cottrell, y el desdén de sus padres, quienes lloran la presunta muerte de Shane, el hermano homosexual a quien Shannon odia y envidia, pero que además guarda cierta relación con Brandy. Aunque en *Invisible Monsters Remix* se aborda la misma historia, los capítulos están revueltos y se les puede dar seguimiento en los “saltos” sugeridos al final de cada episodio. Asimismo, se incluyen capítulos que protagoniza Chuck Palahniuk, el autor, y hay algunas memorias nuevas cuyo formato es bastante curioso, pues, como se verá a continuación, se inscriben en el juego posmoderno.

### **3.1. Elementos posmodernos**

*Invisible Monsters Remix* es la reedición de 2012 de la primera novela que escribió Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, pero que no pudo publicar sino hasta 1999. En consecuencia, para llegar al producto final que es motivo de esta traducción, la novela se gestó en un periodo de más de una década, donde sufrió modificaciones y se consolidaron aún más las características antes mencionadas del contexto actual, donde abundan las oposiciones y la saturación. Y es por ello que, según lo sugiere el mismo Palahniuk, además de participar de la novela transgresiva, *Invisible Monsters Remix* también cuenta con elementos de la novela posmoderna, lo que contribuye en su interpretación y en su apreciación estética.

De entrada, este *Remix* cuenta con capítulos nuevos que, como señala Matz, “respond to the postmodern condition[:] play, parody, reflexivity, and deflation” (127-141). Es decir, cuentan con “juegos” como las páginas al revés que piden leerse con un espejo o los saltos (“Jump to”) de un capítulo a otro y entre cada rememoración. Éstos son sugerencias de la protagonista, Shannon (e incluso de Palahniuk) para lograr una lectura que deja de ser temporalmente lineal gracias a los recursos de la analepsis y la prolepsis.

A su vez, dichos capítulos son metaficcionales y metatextuales. Hutcheon señala que la metaficción se refiere a “self-conscious narratives” (X) y, justamente, *Invisible Monsters Remix* es autorreferencial en los capítulos en que Palahniuk habla de sus propósitos para ésta y otras de sus novelas. Lo que sucede también es que hay una narrativa enmarcada donde Palahniuk, no obstante ser el autor real del texto, se presenta como un personaje más dentro de la diégesis; es un autor implícito que difiere del real, lo que en términos de Barthes implica que la obra se construye a sí misma (67, 71).

La metatextualidad en la novela tiene funciones irónicas, como señala Hutcheon: “repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity” (26). Así es que, en primera instancia, *Invisible Monsters Remix* es una parodia de las revistas de moda como *Vogue*, pero también, como señala McCracken, de “el hombre elefante” (2077-2336, páginas de Kindle). Incluso el nombre de uno de los personajes, “Brandy Alexander”, suena paródico si se considera que existe un coctel con ese nombre. De manera estricta, también es intertextual en tanto que cuenta con un sinfín de referencias que van desde algunas obras literarias como la autobiografía de Rona Barrett hasta las películas *Carrie* o *Titanic*.

La última característica de la posmodernidad según Matz, “deflation”, se encuentra de manera más clara en los capítulos donde, en contraste con el resto, la acción parece esfumarse y sólo encontramos alguna descripción de los gustos de los personajes. De tal modo que, en suma,

todo lo anterior resulta en lo que Barth llamó “the literature of exhaustion”, que aquí se emplea en el sentido de explorar alternativas estéticas. La “literature of exhaustion” retoma la definición del barroco de Borges y se refiere al uso de recursos retóricos y juegos estéticos hasta agotar todas las posibilidades (Barth 73); sin embargo, dado que habría que cuestionar si hay un límite del lenguaje, sólo se toma la idea en tanto que se emprende una búsqueda de variantes estéticas. Por supuesto, lo que exige esta clase de textos es una respuesta por parte del lector, debido a que lo que se busca con la transgresión es hacer una crítica social: “Postmodernism goes beyond self-reflexivity to situate discourse in a broader context... Postmodernism’s relationship with contemporary mass culture is not, then, just one of implication; it is also one of critique” (Hutcheon 41).

### **3.2. Expectativas propias de la novela**

*Invisible Monsters Remix* está escrita dentro de los parámetros del mundo al que retrata, el de la moda, pues Shannon, la protagonista, es modelo y Brandy Alexander, la “reina suprema”, es una muñeca perfecta; sin embargo, el resultado es una clara inconformidad que aparece en contraste con la desfiguración y la mutilación. Esto va ligado de manera directa con el contexto de la sociedad posmoderna del que se habló en uno de los apartados anteriores, donde Lipovetsky plantea que “la concienciación del cuerpo es la finalidad del narcisismo” (62), de tal forma que el cuerpo debe expresarse y comunicarse. Es mediante él que el Yo, aquel “espejo vacío” (56), refleja su conciencia al exterior.

En este caso, la expresión corporal llega a su punto más alto con la destrucción, la cual se narra por medio de la conjunción de la violencia y el humor. La primera se concreta en tanto que, como novela transgresiva, *Invisible Monsters Remix* ahoga en imágenes gráficas y grotescas al

lector. Si bien se podría decir que la posmodernidad ha visto una inclusión radical de actos violentos, que están siempre presentes en los medios de comunicación masiva, este tipo de violencia visceral en el texto, la violación del cuerpo, que culturalmente se ha considerado el templo del alma, es lo que constituye, en primera instancia, la transgresión. Y esto se debe precisamente a que, como señala Foucault, la transgresión “concierna a un límite” (127) que aquí es latente, pero al final insoslayable, se ve excedido y busca generar una reacción, sobre todo de disgusto o repulsión.

Por otro lado, entre las yuxtaposiciones inherentes a la posmodernidad que tanto se han mencionado, a la par de dicha violencia se encuentran los recursos humorísticos que en gran medida constituyen al texto. De principio a fin es posible encontrar este “humor narcisista”, donde el personaje de Shannon “hace reír sin cesar de analizarse, disecando su propio ridículo, presentado a sí mism[a] y al espectador el espejo de su Yo devaluado [,] el Ego, la conciencia de uno mismo, es lo que se ha convertido en un objeto de humor” (Lipovetsky 145). Aunque parece impensable y resulta inmoral reírse de la violencia, la transgresión alcanza esos puntos, inscribe en ella y hace partícipe de ésta a quien lea.

Es de esta manera que, de acuerdo con la expectativa que genera la lectura del texto como novela transgresiva, se puede afirmar que el objetivo de la novela es hacer una crítica de lo material de los estereotipos de belleza e, incluso, de la moral por medio de la violencia y el humor, lo que se consolida en una transgresión que cuestiona más de un aspecto de la sociedad y que envuelve cambios físicos radicales. En *Invisible Monsters Remix* los personajes se destruyen y autoconstruyen en el exterior; es en el cuerpo como medio de expresión que buscan encontrar la verdadera identidad, la cual, a manera de cliché, se encuentra oculta en las acciones y las ideas. Aunque en parte se funde en experiencias ajenas y adoctrinamientos, hay una convicción de que

su verdadero Yo les pertenece y que es posible crearse un nuevo destino, un camino de vida distinto al ya conocido.

Quizá en la mayoría de los casos, en la novela no hay una identificación directa con la mutilación, pero sí con las razones y los motivos alrededor de ella. Éstos se relacionan con la influencia innegable de las revistas de moda en la percepción personal distorsionada del cuerpo, que nunca será perfecto como los que ahí se muestran. Asimismo, *Invisible Monsters Remix* se acerca a sus lectores al abordar la frustración constante de no poder cumplir en su totalidad con todas las expectativas impuestas por parte del modelo aprendido, de lo que es el significado de la felicidad y sobre la finalidad de vivir en una sociedad de consumo. Como explica Shannon a manera de catarsis: “I was tired of staying a lower life-form just because of my looks. Trading on them. Cheating. Never getting anything real accomplished, but getting the attention and recognition anyway. Trapped in a beauty ghetto is how I felt, stereotyped. Robbed of my motivation” (Palahniuk 136).

De acuerdo con lo anterior, dicho modelo constituye una trampa, “your cradle and your trap” (Palahniuk 182), donde, sin importar lo diferentes y únicos que se sientan los individuos, casi siempre están cediendo ante lo ya establecido de forma inconsciente, que exige en todas las situaciones una apariencia hermosa y perfecta según los cánones de belleza. Al respecto y como contrapartida, Brandy Alexander plantea una forma de rebelión bastante seductora: “Don’t do what you want. Do what you don’t want. Do what you’re trained not to want... Do the things that scare you the most” (Palahniuk 183).

### 3.3. Estrategias del autor

Para lograr atrapar a su lectora ideal,<sup>5</sup> a pesar de lo desagradable del contenido, la novela provoca empatía, además del humor, por medio de la narración en primera persona de Shannon. Lo que resulta atractivo de esta narradora es que la manera en que se dirige al público representa lo que se ve en las series de televisión de los últimos años: un personaje que le cuenta su historia a la gente común, esto en un tono informal y cercano. De la misma forma, con ayuda de la analepsis y la prolepsis, se construye un ambiente de familiaridad en el que se tiene acceso a los recuerdos y a la privacidad de Shannon, quien se apoya en los saltos temporales para pedir a su público ideal que ponga atención en algún hecho en específico: “Jump to this one time, nowhere special, Just Brandy and me...” (Palahniuk 179).

Por supuesto, con el fin de generar el impacto que tanto se ha mencionado, los adjetivos son fundamentales. Estos son la base que crea las imágenes fuertes y que evoca tantas sensaciones distintas de primera mano. En ocasiones hay algunas inconsistencias o cambios en el registro cuando se presentan las descripciones. Esto se debe a que, aunque el registro es coloquial e incluso se compone de palabras altisonantes para acercarse a los lectores, hay una influencia autoral que denota el artificio de la novela. Por ello, la voz de Shannon tiene dos facetas: la primera consiste en comunicar los diálogos y sus pensamientos o impresiones tal y como son; la segunda es donde aparecen rastros de Palahniuk, el personaje-autor de *Invisible Monsters Remix*.

Hay momentos en los que la voz de la modelo superficial adopta otro discurso, que es más formal y en ocasiones poético. Gracias a éste se construyen descripciones con adjetivos, símiles y metáforas mucho más elaborados, los cuales ordenan el vaivén del pensamiento de acuerdo con cierta estética de la escritura, que contrasta con los otros rasgos de oralidad de la novela: “her big,

---

<sup>5</sup> Como se explorará más adelante, el personaje de Palahniuk en “El libro de los deseos” considera que será una lectora, en femenino, quien de forma ideal se acercará a *Invisible Monsters Remix*.

teased-up, back-combed rainbow in every shade of blond” (285), “hairless and wearing nothing but ashes and circled by the wire cage of her burned-up hoopskirt” (286), “my throat feels starched and plastic, ribbed knitted, and stiff with sizing and interfacing[;] it’s the same feel as the top edge of a strapless dress or maillot held up with wire or plastic stays sewn inside” (180).

Salvo por estos contrastes, como ya se mencionó, *Invisible Monsters Remix* imita, en gran medida, el discurso oral. El tono es apelativo y provoca un sentimiento de cercanía. Las oraciones son, en algunos momentos, muy cortas; sin embargo, abundan las oraciones compuestas, que, aunque son sencillas y fáciles de seguir, evocan un rasgo característico de la oralidad: la digresión. A pesar de la temática o de las intervenciones más elaboradas o con registros más elevados, es importante reiterar que la elección del registro es lo que acerca a la narradora en primera persona a su respectiva lectora ideal: Shannon genera empatía de parte del público al que representa y al que se dirige de manera coloquial, familiar y con un argot actual que permite que haya una identificación.

### **3.4. Sobre el personaje de Brandy Alexander**

Hasta el momento, en las reseñas y la crítica de *Invisible Monsters* se ha referido a Brandy Alexander como un personaje *trans*, pues se trata de la nueva identidad de Shane, el hermano de Shannon; pero el problema de esta definición es que no responde a la experiencia particular de Brandy. Esto se vuelve evidente, ya que en más de una ocasión menciona que su intención no es ser mujer ni continuar con la reasignación de sexo que había planeado en un inicio con el fin de sentir y tener una experiencia de vida radical: “It’s just such a big commitment, being a girl, you know. Forever” (207). “It’s not that I really want to be a woman” (110). “Not that it’s bad being a woman. This might be wonderful, *if I wanted to be a woman*. The point is, being a woman is the

last thing that I want. It's just the biggest mistake I could think to make" (111). "I thought, a sex change... It was just the biggest mistake I could make. The biggest challenge I could give myself... I'm not straight, and I'm not gay, I'm not bisexual. I want out of the labels. I don't want my whole life crammed into a single word. A story. I want to find something else, unknowable, someplace to be that's not on the map. A real adventure" (112).

Por el contrario, Brandy Alexander se identifica en mayor medida con la cultura *drag*. Prueba de ello se encuentra en que sus promotoras y mecenas son personajes *drag*: Kitty Litter, Sofonda Peters y The Vivacious Vivienne VaVane. Por supuesto, lo exótico y lúdico de sus nombres es una referencia directa a dicha cultura, además de que en el libro se hace un juego de palabras con "the drag queen totem pole in the door crack says: 'Don't take the queen supreme from us'" (201). Y, justamente a lo largo de la novela, Brandy es "la reina suprema", no sólo por *drag queen*, sino también porque es a quien el resto de los personajes siguen y admiran.

Por supuesto, hay alusiones al *lip-sync* que es característico de la cultura *drag* y a la creación de personajes que lucen un vestuario y maquillaje llamativos y, además, cuentan con una personalidad glamurosa, histriónica y, en la mayoría de los casos, cómica: "When they'd found her, the princess queen supreme, she'd been a size twenty-six, lip-synching at amateur-night open-mike shows. Lip-synching 'Thumbelina'. Her hair, her figure, her hippy, hippy-forward Brandy Alexander walk, the Rhea sisters invented all that" (197). Así también, como parte de lo ecléctico del *drag*, Brandy se rehúsa a mantenerse estática en un sitio. Por eso es que, aunque las hermanas Rhea le salvaron la vida en un principio, ella busca escapar con Shannon a una aventura más grande: "I had my bags packed in the Congress Hotel for weeks just hoping you'd come to rescue me" (109).

Finalmente, lo que sucede una vez que emprende el viaje con Shannon y Manus es que el escenario del espectáculo *drag* se extiende hacia el resto del universo diegético. Así, Brandy va

creando personajes e historias alternas para sus compañeros y para ella misma, que ya es *per se* un personaje de Shane. De esta forma, Shannon llega a llamarse Bubba Joan o Daisy St. Patience, mientras que Manus será conocido también como Seth o Alfa Romeo, según la historia que se trate. En lo particular, la razón por la que Shannon acepta actuar en el espectáculo de Brandy Alexander se debe, una vez más, a la necesidad de vivir una experiencia más fuerte en carne propia, pero también en búsqueda de una nueva identidad: “‘Who you are moment to moment,’ Brandy said, ‘is just a story.’ What I needed was a new story” (201).

#### **4. Justificación de la traducción**

La elección de los capítulos “El libro de los deseos”, el veintiuno y el cuarenta y uno se debe a que estos tres conforman una introducción a la historia de *Invisible Monsters Remix* y son bastante representativos del estilo, como la analepsis y prolepsis, además de que funcionan como un gancho para incentivar la lectura de la novela completa. Mientras que el capítulo cuarenta y uno es el primer capítulo de *Invisible Monsters* y habla en el presente de la diégesis, el capítulo veintiuno es el segundo capítulo y se trata de una memoria. Asimismo, “El libro de los deseos” es la introducción de *Invisible Monsters Remix*. Si se toma lo anterior en cuenta, aunque esta introducción no se ha publicado todavía en español, este trabajo es en gran medida una retraducción, pues, bajo la editorial Debolsillo, Catalina Martínez Muñoz ya había traducido los capítulos veintiuno y cuarenta y uno para la versión española de *Monstruos invisibles*. Y es por ello que es necesario hablar de la pertinencia de la retraducción, que de acuerdo con Zaro, es un concepto bastante amplio que hasta ahora ha sido poco explorado, pero que “proporciona modelos adicionales que permiten el contraste, la comparación y el cuestionamiento de las decisiones tomadas en traducciones previas” (31). En este caso en particular, el motivo de la

retraducción se debe en primera instancia a una variación en el español y sus dialectos,<sup>6</sup> pero también se pretende (como señala Venuti en “Retranslations”) incluir ciertas omisiones de la traducción anterior.

Y, en efecto, la traducción española pierde el peso oral que se había mencionado antes respecto del texto base, pues muchas expresiones resultan poco familiares para los lectores mexicanos. Este problema, por desgracia, se presentará en más de una cultura de habla hispana, dado que la variedad del español y los dialectos en cada una de ellas son distintos. Sin embargo, no debe soslayarse que dicha oralidad es el vehículo de la crítica en esta novela transgresiva y no sería atinado prescindir de ella en tanto que va ligada a la función apelativa o conativa de la lengua.<sup>7</sup> Es por esto que, a fin de que el texto meta resulte oralmente convincente y cercano a un público en específico, aun cuando haya pérdidas en un ámbito transcultural, fue necesario fijar un escopo, un “objetivo” o “propósito”, que en este caso es conseguir una equivalencia, que se sostendrá en los criterios de la oralidad, las características posmodernas de la novela y la comicidad de la trama y el estilo.

Ahora bien, el concepto del escopo al que se hace referencia se introdujo, precisamente, en la teoría del escopo de Hans Vermeer, que lo define como “the goal or purpose, defined by the commission<sup>8</sup> and if necessary adjusted by the translator” (230). Dicho de otra forma, “the criteria for the decisions [in the translation process] are provided by the skopos, i.e. the concrete purpose and aims in a concrete translation commission” (Schäffner 238). Por ello, el escopo también resultó útil para determinar el público para el que la traducción está dirigida, que en este caso está

---

<sup>6</sup> El término “*dialecto*” se emplea para designar todas aquellas variedades que carecen de prestigio o que, sin estar desprestigiadas, se consideran manifestaciones lingüísticas de uso más o menos restringido... desde un punto de vista geográfico o regional, se analizan las diferentes variaciones de la lengua en una zona geográfica determinada y se habla de diferentes variedades o *dialectos* regionales” (Gandolfo 17-18).

<sup>7</sup> De acuerdo con Jakobson, esta función está orientada “hacia el destinatario”, es decir, el “destinador” espera que su mensaje, que se expresa gramaticalmente en el vocativo y el imperativo obtenga una respuesta (355).

<sup>8</sup> Para Vermeer, “the commission [is] the instruction, given by oneself or by someone else, to carry out a given action—here: to translate” (Vermeer 229).

pensado que se encuentre en un rango de edad de 15 a 35 años y que sea habitante de la Ciudad de México y el área metropolitana del país. Una vez más, aunque este rango de edades podría parecer arbitrario, pues no se puede establecer a ciencia cierta quién leerá este texto ni se trata de excluir a un público con otras características, es más probable que para el grupo de personas que aquí se menciona la cercanía léxica y cultural con la traducción sea mayor.

Asimismo, es fundamental mencionar que el otro principio que ha de regir esta traducción es lo que Nida llama “equivalencia dinámica”: “A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his [her] own culture; it does not insist that he [she] understand the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message” (129). Se trata, hasta cierto punto, de dos teorías contrarias, pues la equivalencia dinámica se centra en intentar mantener la intención del texto base, mientras que la teoría del escopo, que además es funcionalista y se ha usado para adaptaciones o versiones que se alejan del original, puede tomarlo o no en cuenta, ya que el texto meta depende del propósito particular del traductor, quien adopta un papel equiparable con el del autor. Sin embargo, como se mencionó, en tanto el objetivo es mantener una equivalencia, en algunas expresiones particulares que responden a un grupo específico, la equivalencia dinámica resulta de mucha utilidad, por ejemplo.

De igual modo, a pesar de que puede resultar contradictorio que estos personajes tan inscritos en los estereotipos estadounidenses adopten un registro mexicano, es necesario aclarar que esta trasposición cultural tiene como único fin transmitir de la forma más cercana el mensaje de crítica social de la novela. Además, esto se puede lograr si se considera que hay cierta correspondencia cultural en el presente, es decir, en México también es posible identificar los vicios del consumismo y los estereotipos de la belleza, pues en su gran mayoría se importan de Estados Unidos por medio de revistas, series y programas de televisión. Por lo tanto, para estos

finés, es indispensable crear o buscar un sociolecto de la Ciudad de México que se asemeje y sea equivalente al que se emplea en el texto base. En cuanto a la definición de sociolecto, de acuerdo con Gandolfo, se trata una variación de la lengua en sus usos sociales y “su estudio permite determinar los modelos del habla de un colectivo de hablantes y grupos socioculturales a los que estos pertenecen”. En lo que concierne a la literatura, “la representación de un sociolecto se encuentra supeditada a la percepción del autor de la obra literaria” (Gandolfo 18), por lo que hay cierta libertad y la labor de representación léxica puede ser bastante empírica.

La cercanía que entabla la traducción gracias a la creación de un sociolecto para un público determinado permite que, evidentemente, haya un mayor grado de empatía, pero también se logra un efecto humorístico que resulta muy atractivo. Por ello, para esta traducción se tomaron algunas referencias populares que, aunque puedan parecer burdas, son familiares para el público de la Ciudad de México. Un ejemplo es la “Carrera Drag de la CDMX”, que es el equivalente de “RuPaul’s Drag Race”. De este programa se rescata un léxico particular, que en situaciones coloquiales podría parecer acartonado; sin embargo, este grupo se ha hecho de él como medio de identificación. Tal es el caso de “corazón”:

*This is your last chance, honey.*

Ésta es tu última oportunidad, corazón.

Con base en el mismo sociolecto, se conservó la palabra *flash*, que es un *leitmotiv* de la novela, dado que no es problemática para el público mexicano, pero también porque se ha convertido de manera gradual en un referente actual de la cultura *drag* y *pop* mexicana con la canción *Flash* de Lorena Herrera. La imagen de los flashazos que se presenta en dicha canción popular resulta muy conveniente para la lectura de este texto: “Dame atención. Flash. Dame adoración. Flash”. Asimismo, la columna de Tamara De Anda en el periódico mexicano *El Universal* sirvió como

apoyo para crear la voz de Shannon, pues se buscaba un tono muy coloquial que en ocasiones hiciera uso de palabras altisonantes o registros bajos que representaran a la juventud actual.

En cuanto al uso de recursos orales, para los momentos en que la voz autoral que se mencionó en apartados anteriores no está tan presente y se trata con mayor claridad de la voz de los personajes, se recurrió, de entrada, a las muletillas características del discurso oral mexicano, pues sin ellas el texto carecería de familiaridad:

*They were the only reading material, and I tried reading them.*

Era lo único que podías leer, y pues yo hice el intento.

En México, “pues” es también una muletilla que se usa con mucha frecuencia. Si bien no se trata de exagerar, en este punto de la traducción era pertinente agregarla, de lo contrario, “era lo único que podías leer y yo hice el intento” queda elevado al discurso escrito, cuando en este fragmento la voz de Chuck Palahniuk (como personaje) debe apelar y convencer a la lectora. Lo mismo ocurre con “bueno”, “o sea”, “obvio” y “ya sabes”, entre otras, que corresponden al sociolecto de muchas chicas de clase media y clase media alta de la Ciudad de México. Cabe señalar, además, que en algunos casos la adopción de este léxico denota pretensión, lo que refuerza la intención de crítica de la novela:

*The thing about being cloned from all those shampoo commercials, well, that goes for me and Brandy Alexander, too.*

Obvio, eso de ser un clon de los anuncios de shampoo también aplica para Brandy Alexander y para mí.

En el ejemplo anterior se conservó el anglicismo “shampoo” debido a que en la Ciudad de México la clase media lo usa de manera más familiar que “champú”. Por supuesto, en cuanto al uso de mexicanismos, es decir, el léxico característico de la variedad mexicana del español, era necesario incluir “güey”, que se alternó con el antes mencionado “corazón”, según el contexto:

*And Harriet Beecher Stowe would say, "Dude, why can't you do both?"*

Y Harriet Beecher Stowe decía: "Güey, ¿por qué no haces las *dos cosas*?"

En alguna ocasión donde el texto base lo permitió, pues *folks* es un sinónimo informal de *people*, se empleó el sinónimo de "gente", "banda", que es una expresión muy coloquial de la juventud, además de ciertas hipérbolas, como "súper", que son muy utilizadas en la variedad del español de la Ciudad de México sin que, necesariamente, se pretenda exagerar lo que se está diciendo:

*It's when folks ask questions like this that you lose the spotlight.*

Cuando la banda te hace ese tipo de preguntas, te súper roban cámara.

Claro que "robar cámara" también es una expresión conocida en México y, al respecto, fue pertinente incluir expresiones mexicanas de uso frecuente para la gente joven, como es el caso de "muy cañón", "me caga" o "ni a madres".

*Just the words make me feel I'm severely fingering myself.*

Tan sólo las palabras me hacen sentir que me estoy señalando a mí misma muy cañón.

Fue necesario utilizar palabras con registros más bajos debido a que se encuentran presentes con gran naturalidad en el discurso oral de los jóvenes, como es el caso de "neta" en lugar de "verdad". Asimismo, se dio cabida a algunas palabras altisonantes como "puto" o "pinche", ya que, aunque son ofensivas, en el lenguaje coloquial tienden a perder bastante ese peso y se usan a manera de adjetivos intercambiables e incluso como muletillas. En el siguiente ejemplo, el adjetivo "puto" fue de gran utilidad para denotar la desesperación de Brandy. Al prescindir de él, es evidente que la oración pierde intensidad, sobre todo en el sentido de la oralidad.

*"Don't let me die here on this floor," Brandy says, and her big hands clutch at me.*

—No me dejes morir aquí en este puto piso —dice Brandy mientras me toma con sus manos gigantescas.

Finalmente, como se observó en estos ejemplos, esta traducción pretende acercarse de forma natural a los lectores jóvenes de la Ciudad de México por medio de un discurso que resulte muy familiar, lo cual no sucede con la traducción de Debolsillo, tanto por motivos culturales como por otro tipo de omisiones que aparecen en el texto meta, algunos de los cuales se señalarán a continuación.

## **5. Evaluación de la traducción**

Para demostrar que la traducción es pertinente y necesaria para el escopo que se mencionó, se realizará una comparación de ésta con la de Catalina Martínez Muñoz (de la editorial Debolsillo) y con el texto base. Cabe recordar que aún no hay una traducción de *Invisible Monsters Remix*, por lo que sólo se incluirán los capítulos veintiuno y cuarenta y uno. Posteriormente, habrá un apartado de casos específicos de éxito y fracaso de la traducción en general, en el que sí se incluirá “El libro de los deseos”.

### **5.1. Comparación con *Monstruos invisibles* de la editorial Debolsillo**

Así como Catalina Martínez Muñoz buscó de forma muy atinada apelar a los lectores españoles, esta traducción pretende lograr lo mismo pero en un contexto mexicano. Sin embargo, hay que considerar que, aunque esta traducción vela por generar una respuesta de parte de los lectores y para ello ha sido necesario adaptar ciertas palabras y frases en pos de lograr una equivalencia, en ningún momento es aceptable cambiar totalmente el sentido del texto original, por lo que se optó por retraducir algunos fragmentos que no se alcanzaron a resolver en la versión española. Es así que dado que algunos deslices de la traducción de Debolsillo no tienen razón de ser, se presentará una alternativa para demostrarlo.

En el capítulo veintiuno de *Monstruos invisibles* y cuarenta y uno de *Monstruos invisibles remix*, Martínez Muñoz tradujo:

Mi vestido es una imitación de saldo de la Sábana Santa de Turín, principalmente marrón y blanca, drapeado y cortado de manera que los brillantes botones rojos oculten los estigmas.

El texto original dice lo siguiente:

*My gown is a knockoff print of the Shroud of Turin, most of it brown and white, draped and cut so the shiny red buttons will button through the stigmata.*

“Button through the stigmata” se refiere a que se abotona a través de los estigmas y en ningún momento se hace referencia a la necesidad de ocultarlos. Por el contrario, la imagen de los botones rojos a través de los estigmas realza la imagen de la sangre y las heridas inherentes a éstos. También, para este caso particular se eligió la palabra “abrochar” en vez de “abotonar” en tanto que es más natural en el español mexicano. Es así que en la presente traducción se optó por:

Mi vestido es una imitación del estampado del Sudario de Turín, casi todo es café y blanco, reforzado y cortado de tal forma que los botones rojos brillantes se abrochan a través de los estigmas.

Otro ejemplo en el mismo capítulo de la traducción de Martínez Muñoz es:

Mi segunda reacción es: me gustaría tener a mano una pistola para pegarme un par de tiros en el caso de que me secuestrasen y me sodomizasen hasta matarme.

Versión original:

*My second reaction is I'd better have some good head-and-shoulders shots handy in case I get, you know, abducted and sodomized to death.*

En este caso, “head-and-shoulders shots” se refiere a las fotografías donde se aprecia la cara y los hombros, lo que resulta bastante evidente si se toma en consideración que Shannon es modelo y

de manera constante usa un lenguaje fotográfico (recordar los flashazos, por ejemplo). Nunca se hace referencia al suicidio ni a dispararse de manera literal, por lo que se observa que se trata de un error de traducción de la palabra “shots”. Asimismo, para la traducción mexicana se propone “verse bien” en contraste con “una buena foto”, pues lo primero es a lo que se refiere el texto original y no tanto al grado artístico que implica lo segundo. De igual modo, “por si me violan y me matan” es una expresión bastante común que se usa para referirse a “sodomize to death”, por lo que resulta más familiar y natural que “por si me violan hasta matarme”:

Mi segunda reacción es: debería tener a la mano unas fotos en las que me vea bien por si, ya sabes, me secuestran, me violan y me matan.

En el capítulo veintiuno, que es el mismo en *Monstruos invisibles* y *Monsturos invisibles remix*, se vuelven a encontrar descuidos similares, como ocurre en este fragmento:

Pasemos a un momento cualquiera, a ninguno en especial, cuando Brandy y yo estamos en la consulta de la logopeda y Brandy me toca la cara por debajo del velo, las conchas y el marfil de mis molares, acaricia el cuero repujado de mi tejido cicatricial, seco y pulido por la fricción continua de mi respiración. Me palpo la saliva seca y viscosa a ambos lados del cuello, y Brandy dice que no me observe desde demasiado cerca.

Como se puede apreciar, la traducción de este fragmento es bastante problemática debido a que hay más de una discordancia. En primer lugar, Brandy no toca a Shannon, sino que descubre (“catches me”) a ésta haciéndolo, lo cual se sigue y se reafirma con “I’m touching the saliva”:

*Jump to this one time, nowhere special, just Brandy and me in the speech therapist office when Brandy catches me with my hands up under my veil, touching the seashells and ivory of my exposed molars, stroking the embossed leather of my scar tissue, dry and polished from my breath going back and forth across it. I’m touching the saliva where it*

*dries sticky and raw down the sides of my neck, and Brandy says not to watch myself too close.*

En la traducción de Martínez Muñoz no es claro ni tiene lógica que primero Brandy le meta las manos en el velo a Shannon y que de inmediato ésta se toque la saliva seca. Por otro lado, “que no me observe demasiado cerca” es una traducción literal, cuando a lo que se refiere el texto original es a no verse con mucha atención debido al trauma que estos detalles le generan a Shannon. Para la traducción en español mexicano, “logopeda” se reemplazó por “terapeuta del lenguaje” que aunque sigue siendo una frase poco sencilla, resulta menos complicada y extraña que la primera, pues en inglés “speech therapist” no es tampoco un término especializado. “Conchas” se cambió por “conchitas”, pues el diminutivo suena más natural en español mexicano; sin embargo, se mantuvo “molares” para conservar el contraste del efecto de la voz autoral que en ocasiones usa registros más elevados, así como la palabra “salta” del texto original, ya que, como se mencionó en apartados anteriores, estos “saltos” son un elemento estético fundamental de esta obra posmoderna:

Salta a esa vez, nada especial, en que Brandy y yo estamos en el consultorio de la terapeuta del lenguaje. Brandy me descubre con las manos debajo del velo, tocándome las conchitas y el marfil de los molares expuestos, acariciando el relieve del cuero cicatrizado, seco y brillante con mi aliento que viene y va sobre él. Toco la saliva donde se seca y se hace pegajosa a ambos lados del cuello y Brandy me dice que no me vea con mucha atención.

En cuanto al uso de jerga especializada que sí aparece en este capítulo, también hay errores de sentido como se muestra a continuación:

Este tipo de mandibulectomía traumática aguda sin reconstrucción puede producir apnea del sueño si no se introduce una cánula en la traqueostomía. Así hablaban entre ellos durante las visitas de la mañana.

El problema radica en que el texto original es claro con la palabra “decannulation” o “decanulación”, que es lo contrario a “introducir una cánula”:

*This kind of acute traumatic mandibulectomy without reconstruction, before decannulation of the tracheostomy tube can lead to sleep apnea, the doctors said. This was them talking to each other during morning rounds.*

Dado que en este fragmento se puede observar la voz autoral que se disfraza con la jerga especializada, pareció pertinente conservar el registro más elevado que parece desplomarse un poco con la oración “This was them talking to each other during morning rounds”:

Según los doctores, este tipo de mandibulectomía traumática severa sin reconstrucción, previo a la decanulación del tubo de traqueostomía, puede ocasionar apneas del sueño.

Eso es lo que se decían entre ellos durante las rondas matutinas.

Un asunto más que por desgracia no se alcanzó a resolver en la versión española es cuando se le atribuye a Shannon la incapacidad para comprender a los demás:

Y la gente piensa que me cuesta entender.

Pero en la versión original es evidente que Shannon no tiene ese problema, sino que los demás o los otros son quienes no la comprenden:

*And people find me hard to understand.*

Para que la traducción concordara con lo anterior, se decidió lo siguiente:

Y la gente cree *yo* soy difícil de entender.

## 5.2. Ejemplos específicos de éxito y fracaso

Ya se mostraron algunos ejemplos en donde la traducción española no alcanzó a resolver discordancias de comprensión. Sin embargo, es una realidad que, como señala Nida, “since no two languages are identical, either in the meanings given to corresponding symbols or in the ways in which such symbols are arranged in phrases and sentences, it stands to reason that there can be no absolute correspondence between languages” (126). Y esto se hace evidente en algunos casos en los que no existe una traducción literal en español, además de las ocasiones en las que fue necesario realizar alguna adaptación específica a fin de conservar el sentido, a pesar de cambiar las formas léxicas del texto original.

Para comenzar, en el caso de “El libro de los deseos”, que aún no se ha publicado en español, hay algunas frases y palabras cuya traducción literal resultaba poco natural en nuestro contexto. Tal es el caso de:

*By now you imagine I'm wearing a bowler hat and a celluloid collar, driving my horseless carriage, lickety-split, to a torrid three-way.*

“Celluloid collar” o “cuello de celuloide” es poco natural en español mexicano, por lo que se buscó una alternativa más familiar como “pipa y guante”; además, se agregó “seguro” para generar una transición más cercana entre las ideas. Por otro lado, “lickety-split” significa “at great speed”;<sup>9</sup> sin embargo, el problema es que se trata de una expresión arcaica que no tiene un equivalente en español. Aunque el diccionario en línea de Oxford<sup>10</sup> sugiere traducciones como “a todo lo que da” o “a todo gas”, éstas no asemejan el desfase temporal de dicha expresión. Es así que se optó por “volado”, que suena más cercana en español mexicano. En cuanto a “torrid three-way”, se conservó la palabra “tórrido” que tiene cierto peso en el original, pero se agregó “híper”,

<sup>9</sup> “Lickety-split.” Def.1. *merriam-webster.com*. Merriam Webster Dictionary, 2017. Web. 22 Dic. 2017.

<sup>10</sup> “Lickety-split.” Def. *oxforddictionaries.com*. Español Oxford Living Dictionaries, 2017. Web. 22 Dic. 2017.

una de las hipérboles típicas de la juventud mexicana que agrega un toque cómico en contraste con la otra palabra tan formal, pues a final de cuentas ésa es la intención de toda esta oración:

Seguro ahora me imaginas de pipa y guante volado en mi coche antiguo para echarme un trío híper tórrido.

Un ejemplo en el que hay expresiones idiomáticas que tuvieron que interpretarse en el español de México es el siguiente:

*As opposed to you, you who 'll always stay so young and hip.*

*Be that as it may. This modern world isn't all it's cracked up to be.*

“Hip” significa “knowing about and following the newst styles, fashions, etc” o “very popular or fashionable”.<sup>11</sup> Es decir, “estar a la moda o en onda”; sin embargo, emplear estos términos entre la juventud actual resulta anticuado. Por ello se optó por usar el anglicismo “cool” que es mucho más frecuente en estos días y que se refiere a lo mismo. En cuanto a “isn't all it's cracked up to be”, esto se refiere a “to be not as good as people say”,<sup>12</sup> de tal suerte que se eligió la palabra “padre” que sigue siendo el sinónimo mexicano por excelencia para algo que está “bueno” o que es “genial”. Asimismo, se tomó la decisión de dirigirse a la lectora ideal de la novela con “piensas”, pues aunque en el texto original no fue necesaria esta referencia gracias a que está implícito en las frases que se emplearon, es necesario recordar que la intención de Palahniuk como personaje es abordar a su lectora ideal e intentar convencerla:

A diferencia de ti, que siempre vas a ser joven y *cool*.

Como sea. Este mundo moderno no está tan padre como piensas.

Dos ejemplos más de “El libro de los deseos” son los siguientes:

---

<sup>11</sup> “Hip.” Def.8. *merriam-webster.com*. Merriam Webster Dictionary, 2017. Web. 22 Dic. 2017.

<sup>12</sup> “Not be all it's cracked up to be.” Def.1. *dictionary.cambridge.org*. Cambridge Dictionary, 2017. Web. 22 Dic. 2017.

*Abraham Lincoln would order a pizza, and Bell would offer everyone hits of MDA. That's how far back this happened, we didn't call Ecstasy "E." We didn't even call it "X."*

En español no hay una traducción literal de estas drogas, pero se buscaron los equivalentes que se usan para referirse a ellas de la forma más natural posible:

Abraham Lincoln pedía pizza y Bell nos rolaba dosis de anfetaminas. Fue hace mucho tiempo, no le decíamos “molly” al éxtasis. Ni siquiera le decíamos “tacha”.

Dado que en México la forma de identificación más importante es la credencial del Instituto Nacional Electoral, que hasta hace algunos años se llamaba “IFE” y curiosamente estas siglas siguen siendo más frecuentes que “INE” en el registro oral, donde sí se llevó a cabo una adaptación importante fue en:

*Here's your worst-ever passport photo enlarged to life size.*

Por lo tanto, la alternativa que se propuso para pasaporte quedó de la siguiente manera:

Aquí está tu foto, peor que la del IFE agrandada a tamaño real.

Ahora bien, para los ejemplos de los demás capítulos que sí cuentan con la traducción de Catalina Martínez Muñoz, se mostrarán las tres versiones. De inicio, uno de los casos más complicados por la falta de equivalente literal en español es:

*Brandy Alexander, the long-stemmed latte queen supreme of the top-drawer party girls.*

Como se puede observar, Martínez Muñoz buscó un equivalente acorde con el contexto de los lectores españoles:

A Brandy Alexander, la reina suprema de las chicas de fiesta de la alta sociedad, con su talle esbelto como el bambú.

Para la versión mexicana fue necesario recurrir a cierto grado de adaptación, lo cual se consiguió con el aglutinamiento de frases comunes del sociolecto en cuestión, como es el caso de “alta y fabulosa”. “Latte queen” se refiere a las chicas de clase social alta o que aspiran a serlo y que con

frecuencia compran bebidas de café con leche o café *latte* en las cadenas de moda como Starbucks, mientras que “if you describe someone or something as ‘top-drawer’, you are saying, often in a humorous way, that they have a high social standing or are of very good quality”.<sup>13</sup> Gracias a los programas como *RuPaul’s Drag Race*, la frase “reina suprema” resulta cercana a pesar de la literalidad, además de que se optó por el uso de la palabra “niñas”, que también es más natural para la juventud mexicana actual en lugar de “chicas”:

Brandy Alexander, alta y fabulosa, la reina suprema de las fiestas de niñas bien.

Si bien el siguiente ejemplo no representa un gran problema, la frase “zillion percent” puede traducirse de diferentes maneras dependiendo del contexto:

*The markup is about a zillion percent.*

Y Martínez Muñoz lo resolvió así:

El margen de beneficios es del tropecientos por cien.

En la versión mexicana se optó por simplificar la traducción a fin de que el sentido se conservara de manera natural en español mexicano. Dentro del sociolecto en cuestión, cuando se refieren a porcentajes, con frecuencia el 100% es el nivel máximo. Desde luego que esto se puede cambiar a cualquier otro número; sin embargo, la construcción parecía más técnica. Por otra parte, “zillion” es “an indeterminately large number”, por lo que en español mexicano se eligió “un millón”, que si bien se trata de una cantidad determinada, por lo general se usa para referirse a un gran número, en contraste con “el torpecientos por cien” que no tiene mucho sentido en México:

Los beneficios son un millón.

De igual manera, un ejemplo que tiene que ver con la transculturación es el siguiente:

*My first instinct is maybe it’s not too late to dab club soda on the bloodstain.*

---

<sup>13</sup> “Top-drawer” Def.1. *collinsdictionary.com*. Collins, 2017. Web. 22 Dic. 2017.

Mientras que en la versión española, Martínez Muñoz tradujo lo anterior de acuerdo con su contexto:

Mi primer impulso es frotar las manchas de sangre con sosa.

Dentro de la cultura mexicana, limpiar una mancha con agua carbonatada (“club soda”) parece muy extraño. Y aunque la sosa o carbonato de sodio es más familiar, ésta por lo regular se utiliza en los hogares mexicanos para destapar cañerías, por lo que no resulta natural tampoco en este caso particular. Es por ello que se eligió usar “agua oxigenada”, que es un equivalente más cercano, pues se trata de un remedio casero-empírico que se utiliza con frecuencia en México para limpiar manchas de sangre. Además, se reincorpora la expresión “aún no es tarde” que se omitió en la versión española, así como la variante sociolectal de “tal vez o quizá” (“maybe”), que es “chance”:

Mi instinto más básico me dice que chance aún no es tarde para frotar la mancha de sangre con agua oxigenada.

Por último, otro ejemplo de transculturación similar es el siguiente:

*I could put my hands anywhere in my gown and find Darvons and Demerols and Darvocet 100s.*

En su versión, Martínez Muñoz conservó el nombre de patente Darvon, usó el nombre del compuesto para referirse al Darvocet y, de forma muy acertada, recurrió al nombre “Dolantina”, que es como se conoce a la petidina o Demerol en España:

Podría llevarme las manos a cualquier parte del vestido y encontrar Darvon y Dolantina y dextropropoxifeno.

Dado que es claro el uso intencional de la jerga médica, en esta ocasión se optó por conservar ese efecto, considerando que en México es más común referirse a los compuestos de los medicamentos que no tienen un nombre de patente muy reconocido y éste es el caso. Así como la

versión española buscó sus equivalentes, en esta traducción se hizo lo mismo. Sin embargo, el compuesto activo tanto del Darvon como del Darvocet es el propoxifeno, un analgésico. En algunas presentaciones, el Darvon contiene además una mezcla con Paracetamol, por lo que se optó por separar estos compuestos:

Podría poner las manos en cualquier parte de mi vestido y sacar propoxifeno, petidina y paracetamol compuesto de 100 mg.

## 6. Conclusiones

Si bien esta traducción pudo realizarse de muchas otras formas, hay que reiterar que el objetivo era conseguir una equivalencia con el texto base de *Invisible Monsters Remix*, esto de la manera más cercana posible a los lectores mexicanos. Dado que los textos de Chuck Palahniuk no pertenecen al canon literario, no ha habido una preocupación por retraducir sus textos ni de analizarlos con mayor exhaustividad más allá de las fuentes que aquí se presentaron. Sin embargo, es una realidad que, debido a la popularidad de sus novelas, Chuck Palahniuk goza de una gran fama y cuenta con una cantidad importante de lectores. Si se toma lo anterior en consideración, es fundamental ofrecer una traducción de calidad que acerque a los lectores a la novela original, la cual, como se mencionó antes, realiza una crítica profunda de la sociedad estadounidense en específico, pero también de la sociedad de consumo y de la moda.

Como señala Nida, “an easy and natural style in translating, despite the extreme difficulties of producing it—especially when translating an original of high quality—is nevertheless essential to producing in the ultimate receptors a response similar to that of the original receptors” (133). Por ello, fue necesario velar por la conservación de los elementos estéticos de la oralidad, la novela posmoderna y los rasgos cómicos, que son la clave para

producir una respuesta equivalente a la del texto base. Esta traducción centró todos sus esfuerzos en acercarse a los lectores mexicanos por medio de estrategias como la adaptación y la búsqueda de equivalencias, sin olvidar en ningún momento las expectativas propias del texto base que se discutieron en este trabajo.

## II. TRADUCCIÓN: *MONSTRUOS INVISIBLES REMIX*

### El libro de los deseos:

#### Una reintroducción a *Monstruos invisibles*

Así de viejo estoy: me encantaba el catálogo de Sears. Es horrible que ahora tenga que explicar qué era eso. Pues era un inventario de todo lo que soñabas tener. Imagínate el Internet entero por impreso, con las hojas unidas en un extremo: un montón de papel brillante tan grueso como un directorio telefónico. Por favor no me pidas que explique qué era un directorio telefónico. Seguro ahora me imaginas de pipa y guante volado en mi coche antiguo para echarme un trío hiper tórrido con Laura Ingalls Wilder y Abraham Lincoln.

A diferencia de ti, que siempre vas a ser joven y *cool*.

Como sea. Este mundo moderno no está tan padre como piensas.

En la actualidad, es muy probable que cualquier compra con la que sueñas, cualquier persona con la que fantaseas esté detrás de un cristal pulido o en una pantalla de plástico. En la laptop o en la tele. Y no importa la tecnología, siempre vas a ver tu reflejo. En ese espejo eléctrico, justo ahí aparece tu imagen borrosa. Vas a estar en cada correo. O, al acecho, en la superficie vidriosa del porno en Internet, ahí estás. Cada vez menos personas apagan su computadora, ¿pero quién va a decirles algo? En el momento en que el monitor se pone negro, te estás viendo, no sonrías, no nada. Aquí está tu peor foto del IFE agrandada a tamaño real. Eso que va nadando detrás de las palabras de algún libro electrónico de Jane Austen, esos ojos perdidos, esa jeta muerta de zombi es la tuya. Eres tú.

El catálogo de Sears era mejor. El papel no reflejaba nada. Te podías perder en el catálogo de Sears. El que publicaban para la temporada navideña se llamaba “El libro de los deseos” y casi nunca ha sido un nombre tan preciso porque, de verdad, tenía cientos de páginas llenas de juguetes, comida, ropa, herramientas y lo que te imagines. Nunca te podías acordar de todo y

cada vez que abrías el libro te encontrabas con algo que no habías visto antes. Cada que te metías en esas páginas te enamorabas. Los niños y los jóvenes siempre están buscando un ancla, una cadena, alguna atadura que los aterrice en el mundo de lo imposible. Pero los objetos del catálogo de Sears eran un anzuelo para la adultez. Morías por encontrar un trabajo, el que fuera, para que pudieras empezar a comprarte cosas. La inmensidad de madres que traía era inimaginable. Era todo un mundo.

Así es como, en un principio, había estructurado este libro: que fuera un poco desconocido. Algunos amigos que lo leyeron se quejaron porque decían que la disminución de las páginas, esas hojas de papel en físico que se tomaban entre el pulgar y el índice de la mano derecha, sugería que se acercaba el clímax de una novela. En ese entonces no tenía lavadora. Estamos hablando de 1991. Todos los martes, después del trabajo, llevaba mi ropa sucia a una lavandería que se llamaba Lavandería Metropolitana. El lugar estaba lleno de revistas viejas, *Vogues* viejas que llevaba la dueña, Gretchen. Era lo único que podías leer, y pues yo hice el intento. Muy rara vez las páginas estaban numeradas. Y estaban atascadas de fotos artísticas que, en grande, tenían citas sacadas de contexto. En los artículos, las columnas principales empezaban casi al principio de la revista, pero de pronto se saltaban a las páginas de atrás. Intentar leer una historia era como navegar en un casino de Las Vegas. Estaba diseñada para tentarte y seducirte. Estaba diseñada para atraparte. Me perdía. Y eso me encantaba. Me preguntaba: *¿Por qué una novela no puede hacer esto?*

Y pues de esa forma escribí inicialmente este libro. La historia no se narraría como una serie lineal de “y luego, y luego, y luego...” Al final del primer capítulo, le pediría a la lectora que se saltara, por ejemplo, al capítulo treinta. Al final del capítulo treinta, tendría que saltarse al capítulo dieciséis. Seguir la trama significaría avanzar y retroceder las páginas y nunca sabrías dónde terminaría la historia. Podría culminar justo en el centro físico del libro. Mejor aún, al

andar cazando el siguiente capítulo, vislumbrarías escenas maravillosas y ridículas que te harían preguntarte: “¿Y cómo es que la historia podrá llegar *hasta eso*?”

La mayor parte del libro la escribí mientras veía videos musicales en MTV. Sí, así de viejo estoy. En ese entonces, MTV todavía pasaba videos. Ahora, sin duda, me imaginas con zapatos viejos de botón jugando a rodar el aro por un camino de tierra en, no sé, ¿la antigua Tebas?

Nadie se había divertido tanto escribiendo un libro. Me quedaba a dormir en un sillón con Alexander Graham Bell y Dolley Madison y veíamos videos de Echo & the Bunnymen. Abraham Lincoln pedía pizza y Bell nos rolaba dosis de anfetaminas. Fue hace mucho tiempo, no le decíamos “molly” al éxtasis. Ni siquiera le decíamos “tacha”. Louisa May Alcott nos armaba un porrito.

Y yo decía que no con la cabeza. Me quejaba: “Oigan, no puedo *ponerme*. Necesito escribir mi *novela*.”

Y Harriet Beecher Stowe decía: “Güey, ¿por qué no haces las *dos cosas*?”

Ustedes los jóvenes, ustedes que piensan que inventaron la diversión, las drogas y los buenos momentos, chinguen a su madre.

Ese era mi plan original para *Invisible Monsters*. Incluso cuando la lectora llegara a la palabra “Fin”, iba a sentir que no lo había leído completo. El libro conservaría aún algunos secretos. Como con el catálogo de Sears o la *Vogue* o incluso con alguien a quien amas, podrías abrirlo de nuevo y encontrar algo que no habías visto antes. Piensa en “Olor a crisantemos” de D. H. Lawrence, pero musicalizado por Bronski Beat. Así fue como escribí primero el libro. Estaba lleno de saltos. De secretos. Tenía un tesoro escondido. Le di el manuscrito original a una amiga, Mónica Drake, la autora de *Clown Girl*. Lo leyó como si fuera cualquier otro libro, de principio a fin: página 1, página 2, página 3... y luego, y luego, y luego... Me dijo que eso de andar saltando

era difícil. Me advirtió: “Los lectores, la mayoría, no quieren hacer tanto esfuerzo”. Se podían perder. En ese entonces, ni Mónica ni yo habíamos publicado. No queríamos tener problemas. Sólo queríamos que la gente nos quisiera.

Así que forjé la historia como una línea bonita, lisa y bien derecha. Me deshice de la magia. Un editor increíble compró los derechos. Se lanzó en 1999 en pasta blanda. Sólo ha existido la versión rústica. Fin de la historia.

De todos modos, la voz de Harriet siguió resonándome en la cabeza: “¿Por qué no haces las dos cosas?”

Doce años después, el editor de W. W. Norton me sugirió que hiciéramos una versión en pasta dura y ahí vi mi oportunidad. El programa de reencarnación de testigos de Brandy Alexander. Me dije: “Va de nuevo.” *Se supone que estás en la recepción de un bodorrio increíble en una mansión enorme de West Hills con arreglos florales y champiñones rellenos por toda la casa...*

Podrías marcar cada página con un tachecito: sería como dejar un camino de migajas para asegurarte de leer todo. O no. ¿Yo, en lo personal? Espero que te pierdas. Digo, ¿en serio sería tan malo?

Ahora bien, por favor, salta al Capítulo cuarenta y uno.

## **Capítulo 41**

Se supone que estás en la recepción de un bodorrio increíble en una mansión enorme de West Hills con arreglos florales y champiñones rellenos por toda la casa. Esto se llama ambientación: dónde están todos, quién está vivo, quién está muerto. Ésta es la recepción de la súper boda de

Evie Cottrell. Ella está parada a la mitad de la gran escalinata en el vestíbulo de la casona, encuerada dentro de lo que queda de su vestido de novia, todavía con el rifle en la mano.

Yo estoy al pie de la escalinata, aunque sólo físicamente. Mi mente está quién sabe dónde.

Hasta ahora nadie está completamente muerto, pero digamos que el tiempo está corriendo.

Digo, tampoco es como si alguno de los que están en este dramón cuente como una persona viva y real. O sea, puedes notar que todo sobre Evie Cottrell viene de algún anuncio de shampoo, excepto porque su vestido está todo chamuscado; sólo le quedan los aros de la crinolina en la cadera y los pequeños esqueletos de alambre de las flores de seda que traía en el cabello. Y, bueno, su cabello güero en todos los tonos de rubio, con un crepé gigantesco y esponjado, lleno de spray, también está quemado.

Sólo hay otro personaje aquí y es Brandy Alexander. Ella está tirada al final de la escalera, desangrándose en su lecho de muerte de un plomazo.

Lo que estoy pensando es que el chorro rojo que escurre del agujero donde está la bala es, más que sangre, más una herramienta sociopolítica. Y obvio, eso de ser un clon de los anuncios de shampoo también aplica para Brandy Alexander y para mí. Dispararle a cualquiera de los aquí presentes sería el equivalente moral de matar un carro, una aspiradora o una Barbie. Sería como formatear un disco. O quemar un libro. Tal vez esto es igual cuando matas a quien sea. Todos somos unos productazos.

Brandy Alexander, alta y fabulosa, la reina suprema de las fiestas de niñas bien; pues a ella se le están saliendo las entrañas por ese hoyo que se hizo en su saco increíble. El traje es una imitación de Bob Mackie que compró en Seattle con una falda de cojera súper entallada que le aprieta las nalgas hasta formar un corazón perfecto. No tienes ni idea de cuánto costó. Pero los beneficios son un millón. El saco tiene una pequeña faldilla de peplo, las solapas y las hombreras

son amplias. El corte de la línea de los botones es simétrico excepto por la herida que escupe sangre.

Y, entonces, Evie empieza a sollozar, parada a media escalinata. Evie, el virus asesino del momento. Ésta es la señal para que miremos a la pobrecita Evie, la pobre y triste Evie, toda pelona y con las nalgas de fuera; sólo trae puestas las cenizas y la crinolina de su falda chamuscada. En eso, suelta el rifle. Con la cara sucia en las manos puercas, Evie se sienta y empieza a chillar como si llorar fuera a resolver las cosas. El rifle, un calibre 30-06 cargado, azota en los escalones y rebota hasta el centro del vestíbulo. Ahí gira sobre su eje apuntándome a mí, a Brandy y a Evie, que sigue llorando.

No es que yo sea un animal insensible salido de algún laboratorio y que sólo esté acondicionada para ignorar la violencia; lo que pasa es que mi instinto más básico me dice que chance aún no es tarde para frotar la mancha de sangre con agua oxigenada.

Hasta la fecha, a cambio de un fajonón de billetes la hora, la mayor parte de mi vida adulta ha tratado de mí posando delante de algún fondo de papel con varios cambios de ropa y zapatos; con un peinado padrísimo y algún fotógrafo famoso que me dice cómo me debo sentir.

El fotógrafo grita: “Dame cachondeo, corazón”.

Flash.

Dame maldad.

Flash.

Dame hastío y desapego existencial.

Flash.

Dame intelectualismo desenfrenado como mecanismo de defensa.

Flash.

Puede que sea el shock de ver a mi peor enemiga dispararle a mi otra peor enemiga. ¡Pum! Todos salimos ganando. Eso y que, bueno, después de convivir con Brandy me hice muy adicta al drama.

Se ve como si estuviera llorando cuando me meto un pañuelo al velo para poder respirar. O sea, para filtrar el aire, sabes, porque no puedes respirar bien con el humo alrededor de esta mansión en llamas.

Yo, de rodillas a lado de Brandy, podría poner las manos en cualquier parte de mi vestido y sacar propoxifeno, petidina y paracetamol compuesto de 100 mg. Ésta es la señal para que todos volteen a verme. Mi vestido es una imitación del estampado del Sudario de Turín, casi todo es café y blanco, reforzado y cortado de tal forma que los botones rojos brillantes se abrochan a través de los estigmas. También traigo metros y metros de un velo de organza negra que me envuelve la cara y está adornado con pequeñas estrellas de cristal austriaco talladas a mano. No puedes saber cómo se ve mi cara, pero justo esa es la idea. El *look* es elegante y sacrílego: me hace sentir santa e inmoral.

Alta costura y cada vez más alta.

Las flamas penetran el tapiz del vestíbulo. Yo, para complementar la escenografía, fui quien inició el fuego. Los efectos especiales pueden hacer cosas increíbles para intensificar un estado de ánimo y, pues, no es como si ésta fuera una casa de verdad. O sea, lo que se está quemando es la recreación de una casa de época que se diseñó a partir de la copia de la copia de la copia de otra mansión grande que imita el estilo Tudor. Está a mil generaciones de ser algo original, pero la verdad es que así somos todos, ¿no?

Poco antes de que Evie bajara gritando por la escalinata y le disparara a Brandy Alexander, lo que hice fue vaciar como cuatro litros de Chanel No. 5, le aventé una invitación de boda a la que le prendí fuego y ¡pum!, estoy reciclando.

Es chistoso, pero incluso cuando piensas en el incendio más grande y trágico, eso no es más que una reacción química sostenida. La oxidación de Juana de Arco.

El rifle sigue girando en el piso y me apunta primero a mí, luego a Brandy.

Otra cosa es que no importa cuánto creas que amas a alguien, siempre das un paso hacia atrás cuando el charco de su sangre se te acerca demasiado.

La verdad es que, excepto por el dramón, es un día muy bonito. Está soleado, hace calorcito y la puerta principal está abierta hacia la terraza y el jardín exterior. El fuego de arriba propaga el olor a pasto recién cortado en el vestíbulo y se puede escuchar a los invitados que están afuera. Ya se llevaron los regalos que les gustaron, la cristalería y la plata; sólo están esperando en el jardín a que los bomberos y paramédicos hagan su entrada triunfal.

Brandy abre su enorme mano adornada con anillos y se toca el hoyo que chorrea sangre en todo el piso de mármol.

Ella dice:

—Qué mierda, ni a madres me van a dejar regresar este vestido a la Bon Marché.

Evie levanta la cabeza de las manos. Trae la jeta hecha un desastre de cenizas, mocos y lágrimas. Entonces grita:

—¡Me caga que mi vida sea tan aburrida!

Luego le grita a Brandy:

—¡Me apartas una mesa junto a la ventana en el infierno!

Las lágrimas le limpian la cara en dos líneas que le escurren por los cachetes y grita: “¡Amiga! ¡Tienes que gritarme también!”

Como si esto no fuera ya un mega drama, drama, drama, Brandy me voltea a ver. Sigo de rodillas. Sus ojos morados color berenjena están súper dilatados como una flor totalmente abierta y dice:

—¿Aquí es donde Brandy Alexander se muere?

Evie, Brandy y yo, no es más que una vil lucha de poder porque todas queremos ser el centro de atención. Las tres sólo pensamos en yo, yo, yo primero. La asesina, la víctima, la testigo, todas queremos ser el personaje principal.

Chance así son todos en el mundo.

Todo es “espejito, espejito”, porque la belleza es poder, igual que el dinero, igual que las armas.

Cada que veo en el periódico la foto muy sonriente de alguna chica joven, veinteañera, a la que secuestraron, asaltaron, violaron y mataron, en vez de pensar “Qué mal plan, qué crimen tan horrible”, lo que pienso es: “¡Guau!, hubiera estado muy chida sin esa pinche narizota”. Mi segunda reacción es: debería tener a la mano unas fotos en las que me vea bien por si, ya sabes, me secuestran, me violan y me matan. Después pienso que, bueno, al menos eso elimina la competencia.

Si eso no basta, el hidratante que uso es una suspensión de fragmentos fetales inertes diluidos en aceites minerales hidrogenados. O sea, el chiste es que, así muy neta, mi vida gira sólo alrededor de mí.

Claro, puedo hacer una excepción si el tiempo está corriendo y algún fotógrafo me dice: “Dame empatía”.

Luego la luz estroboscópica.

Dame simpatía.

Flash.

Dame una honestidad brutal.

Flash.

—No me dejes morir aquí en este puto piso —dice Brandy mientras me toma con sus manos gigantescas—. Mi cabello, güey, se va a ver todo aplastado por atrás.

La cosa es que sé que tal vez, muy probablemente, Brandy se va a morir, pero pues no puedo sentirlo.

Evie chilla todavía más fuerte. Por si fuera poco, las sirenas de las ambulancias me dan tal dolor de cabeza que ahora soy la Reina Migraña.

El rifle sigue girando en el piso, pero cada vez más lento.

Brandy dice:

—Así no es como Brandy quería que fuera su vida. Se suponía que iba a ser famosa, ¿ya sabes? Se suponía que antes de morir saldría en la tele, desnuda, tomando coca light en cámara lenta en el medio tiempo del Super Bowl.

El rifle deja de girar y ya no le apunta a nadie.

Brandy le grita a Evie, que sigue chillando:

—¡No mames, ya cállate!

—¡Cállate tú! —contesta Evie. Detrás de ella, el fuego avanza y está consumiendo todo el tapete de la escalinata.

Puedes escuchar el alarido de las sirenas vagar por todo West Hills. La gente choca entre sí para llamar al 911 y hacerse los héroes. Aunque, ya en serio, nadie parece preparado para el staff de la televisión que está por llegar en cualquier momento.

—Ésta es tu última oportunidad, corazón —dice Brandy mientras su sangre se esparce por todos lados—. ¿Me amas? —me pregunta.

Cuando la banda hace ese tipo de preguntas, te súper roban cámara.

Así es como te mandan derechito a mejor personaje de reparto.

Todavía más grande que la casa en llamas es esta expectativa enorme de que tengo que responder con las dos palabras más pasadas de moda en un libreto. Tan sólo las palabras me hacen sentir que me estoy señalando a mí misma muy cañón. Son palabras, sólo eso. Inútiles. Vocabulario. Diálogo.

—Dime —dice Brandy—, neta, ¿neta me amas?

Éstas son las mamadas dramáticas con las que Brandy ha salido toda la vida. El teatro continuo, interminable y adaptado a la vida real de Brandy Alexander, aunque ella cada vez se muere un poquito más.

Sólo por lo chido de la actuación, tomo a Brandy de la mano. Es un buen gesto, pero luego me malviajo con los patógenos de la sangre y, de pronto, ¡pum!, se caen el techo y el comedor. Una ola de chispas y brasas se aproxima a nosotras por la puerta.

—Aunque no me ames, cuéntame mi vida —dice Brandy—. Una niña no puede morir sin ver su vida frente a sus ojos.

Casi nadie está logrando satisfacer sus necesidades emocionales.

Es entonces cuando el fuego termina de devorar la alfombra de las escalinatas hasta el culo pelón de Evie, que entonces grita y se baja en chinga, martillando con sus tacones blancos chamuscados. Encuerada y pelona, sólo con alambres y cenizas, Evie Cottrell sale corriendo por la entrada principal hacia donde esperan sus invitados, la cristalería, la plata y los bomberos que van llegando. Éste es el mundo en el que vivimos. Las condiciones cambian y nosotros mutamos.

Así que, claro, esto tratará de Brandy, presentada por mí y con las apariciones estelares de Evie Cottrell y el virus mortal del SIDA. Brandy, Brandy, Brandy. La pobre y triste Brandy recostada, Brandy toca el hoyo por el que se vacía su vida en el mármol y dice: “Por favor, cuéntame mi vida. Cuéntame cómo llegamos hasta aquí.”

Y pues, aquí estoy, tragando humo sólo para documentar este gran momento de Brandy Alexander.

Dame atención.

Flash.

Dame adoración.

Flash.

Dame chance.

Flash.

Ahora, por favor, salta al Capítulo uno.

## Capítulo 21

Salta a esa vez, nada especial, en que Brandy y yo estamos en el consultorio de la terapeuta del lenguaje. Brandy me descubre con las manos debajo del velo, tocándome las conchitas y el marfil de los molares expuestos, acariciando el relieve del cuero cicatrizado, seco y brillante con mi aliento que viene y va sobre él. Toco la saliva donde se seca y se hace pegajosa a ambos lados del cuello y Brandy me dice que no me vea con mucha atención.

—Güey —dice—, en momentos así te ayudaría imaginarte como un sillón o un periódico, ¿ya sabes? o algo fabricado por un montón de gente, pero sin la intención de que dure para siempre.

El borde abierto de mi garganta se siente almidonado y de plástico, como un tejido estriado y rígido, acanalado y con entretela. Es la misma sensación que la del borde superior de un vestido sin mangas o un leotardo que se sostiene con varillas de alambre o plástico cosidas por dentro. Duro pero cálido, como el color rosa. Huesudo, pero cubierto de piel suave y palpable.

Según los doctores, este tipo de mandibulectomía traumática severa sin reconstrucción, previo a la decanulación del tubo de traqueostomía, puede ocasionar apneas del sueño. Eso es lo que se decían entre ellos durante las rondas matutinas.

Y la gente cree que *yo* soy difícil de entender.

Lo que los doctores me dijeron fue que a menos que me reconstruyeran algún tipo de mandíbula, o, al menos, algún tipo de colgajo, podría morir en cualquier rato en que me quedara dormida. Podría dejar de respirar y no despertar, así de simple. Sería una muerte rápida y sin dolor.

Con la pluma escribí en mi cuaderno:

*No mamen.*

Estamos en el consultorio y Brandy dice: “Te ayudaría saber que un carro es tan responsable de cómo se ve que tú. Igual eres un producto. El producto del producto del producto. La gente que diseña carros es producto. Tus papás son productos. Sus papás eran productos. Tus maestros eran productos. El padre de la iglesia es otro producto.

A veces, según ella, la mejor forma de lidiar con las chingaderas es no creerte la gran cosa.

—El chiste es —dice Brandy— que no puedes huir del mundo y no eres responsable por cómo te ves, así estés buenísima o bien culera. No eres responsable por cómo te sientes o lo que dices o haces ni por nada. Todo está fuera de tu control.

Así como un disco no es responsable por lo que se graba en él, así somos nosotros. Eres tan libre de actuar como una computadora programada. Eres tan única como un billete de a dólar.

—No existe una verdadera *tú* en *ti* —dice Brandy—, incluso en tu cuerpo físico. Todas las células se reemplazarán en ocho años.

La piel, los huesos, la sangre y los órganos se trasplantan de persona a persona. Hasta lo que ya está dentro de ti: las colonias de microbios y bichos que se comen tu comida por ti, sin ellos te morirías. Nada de ti es realmente tuyo. Todo en ti es algo heredado.

—Tranqui —me dice Brandy—, lo que sea que estés pensando, un millón de otros güeyes lo está pensando. Lo que sea que hagas, ellos lo están haciendo y ninguno de ustedes es responsable. Todo en ti es un esfuerzo de cooperación.

Debajo del velo, me toco un cachito húmedo de la lengua de un producto destrozado. Los doctores me sugirieron usar una parte de mi intestino delgado para hacerme la garganta más larga. Me sugirieron tallarme las espinillas, las fíbulas de este producto humano que soy, darles forma e injertarlas para construirme, construir el producto, una mandíbula nueva.

Escribí en mi cuaderno:

*¿El hueso de la pierna que se conecta al de la cabeza?*

Los doctores no agarraron la onda.

Ahora escuchemos la palabra del Señor.

\*

—Eres un producto de nuestro lenguaje —dice Brandy— y de cómo son nuestras leyes y de cómo creemos que Dios nos quiere. Un millón de personas antes que tú ya pensó en cada pequeña molécula sobre ti. Cualquier cosa que puedas hacer es aburrida y de hueva, pero no hay pedo. Estás segura porque estás muy atrapada dentro de tu cultura. Cualquier cosa que concibas está bien *porque puedes concebirla*. No puedes imaginar ninguna forma de escapar. No hay forma de que te puedas librar de eso. El mundo es tu cuna y tu trampa.

Esto es después de mi recaída. Le escribí a mi agente y le pregunté sobre mis posibilidades para hacer trabajos de manos o pies. O sea, para modelar relojes y zapatos. Días

antes me había mandado flores al hospital. Tal vez podría hacer encargos como modelo de piernas. No sabía qué tanto les había chismeadó Evie.

Para ser modelo de manos, me respondió, necesitas ser talla siete de guante y cinco de dedo. Una modelo de pies debe tener uñas perfectas y usar talla tres de zapato. Las modelos de piernas no pueden hacer ningún deporte ni deben tener venas visibles. A menos que tus dedos de los pies y las manos todavía se vean bien impresas en una revista en una escala tres veces mayor que su tamaño normal, o doscientas veces más grandes en un espectacular, ni pienses en modelar partes del cuerpo, me escribió.

Soy talla ocho de mano y cuatro de zapato.

\*

—Y si encuentras una forma de escapar de nuestra cultura, entonces eso es una trampa también —dice Brandy—. El hecho de querer zafarte de la trampa sólo la hace más cabrona.

Los libros de cirugías plásticas, los catálogos y folletos, todos prometían ayudarme a vivir una vida más normal y feliz, pero eso se parecía cada vez menos a lo que yo quería. Lo que yo quería se parecía más y más a lo que me habían enseñado a querer. A lo que todos quieren.

Dame atención.

Flash.

Dame belleza.

Flash.

Dame paz y felicidad, una relación amorosa y el hogar perfecto.

Flash.

—La mejor solución es no luchar contra eso, sino dejarlo ir —dice Brandy—. No intentes arreglar las cosas siempre. Eso de lo que huyes sólo se queda más tiempo contigo. Cuando te

peleas contra algo, sólo lo haces más fuerte. No hagas lo que quieres. Haz lo que no quieres. Haz lo que te han enseñado a no querer.

Es lo contrario a buscar la felicidad.

—Haz lo que más puto miedo te da —me dice Brandy.

Ahora, por favor, salta al Capítulo catorce.

### III. APÉNDICE: *INVISIBLE MONSTERS REMIX*

#### The Wish Book

##### A Reintroduction to *Invisible Monsters*

This is how old I am: I loved the Sears catalogue. It kills me that I now need to explain what that was. It was an inventory of everything you ever dreamed of owning. Imagine the entire Internet printed on paper and bound along one edge—a stack of glossy paper as thick as a telephone book. Please don't ask me to explain what a telephone book was. By now you imagine I'm wearing a bowler hat and a celluloid collar, driving my horseless carriage, lickety-split, to a torrid three-way with Laura Ingalls Wilder and Abraham Lincoln.

As opposed to you, you who'll always stay so young and hip.

Be that as it may. This modern world isn't all it's cracked up to be.

Nowadays, whatever purchase you moon over, whatever person you lust after, most likely it's presented on a smooth glass or plastic screen. On a laptop or a television. And no matter what the technology, you'll catch sight of your own reflection. In that electric mirror, there hovers your faint image. You'll be superimposed over every email. Or, lurking in the glassy surface of online porn, there you are. Fewer people shut down their computers anymore, and who can blame them? The moment that monitor goes black, you're looking at yourself, not smiling, not anything. Here's your worst-ever passport photo enlarged to life size. Swimming behind the eBook words of Jane Austen, that slack, dead-eyed zombie face, that's yours. That's you.

The Sears catalogue was better. The paper reflected nothing. You could lose yourself in the Sears catalogue. The one published for the Christmas season they called the "Wish Book," and seldom has a name been more accurate because it held hundreds of pages of toys and food and clothes, tools, and you-name-it. You could never remember it all, and every time you opened that book you found something you'd never seen before. Every time you cracked those pages you fell

in love. Children and young people are always looking for an anchor, a tether, some attachment to ground them in the impossible world. The objects in the Sears catalogue baited you into adulthood. You couldn't wait to find a job, any job, and start buying stuff. The vastness of stuff was unknowable. It was the world.

That's how I originally structured this book: to be a little unknowable. Reader friends complained about how the dwindling number of pages, those physical sheets of paper you held between the thumb and index finger of your right hand, suggested when the plot of a novel was reaching its climax. At the time I had no washing machine. We're talking 1991. I took my dirty clothes to a Laundromat called City Laundry every Tuesday after work. The place was cluttered with old magazines, old Vogue magazines brought in by the owner, Gretchen. They were the only reading material, and I tried reading them. The pages were seldom numbered. The pages were chockablock with artsy photos and quotes, enlarged and lifted out of context. In articles, the feature copy started near the front of the magazine but quickly "jumped" to pages near the back. Trying to read a story was like trying to navigate through a Las Vegas casino. It was designed to entice and seduce you. It was designed to trap you. I got lost. I loved it. I told myself, *Why can't a novel do this?*

So that's how I originally wrote this book. The story would not unspool as a continuous linear series of "and then, and then, and then's . . ." At the end of the first chapter, the reader would be directed to jump to, for example, Chapter Thirty. At the end of Chapter Thirty, she'd be told to jump to Chapter Sixteen. Following the plot would mean paging forward and backward, and you'd never know where the story might end. It might all come to a head at the physical center of the book. Better yet, as you hunted for the next chapter, you'd glimpse marvelous, ridiculous scenes, and you'd wonder, "How will the story ever get *there?*"

Most of the book I wrote while watching music videos on MTV. Yes, that's how old I am. Back then MTV still played videos. Now, no doubt, you picture me wearing high-button shoes and rolling a hoop down a dirt road in—I don't know—ancient Thebes?

Nobody ever had so much fun writing a book. I'd be couch surfing with Alexander Graham Bell and Dolley Madison, watching Echo & the Bunnymen videos. Abraham Lincoln would order a pizza, and Bell would offer everyone hits of MDA. That's how far back this happened, we didn't call Ecstasy "E." We didn't even call it "X." Louisa May Alcott would be rolling us a fatty.

I'd shake my head no. I'd whine, "Guys, I can't get *high*. I need to write my *novel*."

And Harriet Beecher Stowe would say, "Dude, why can't you do *both*?"

You young people, you who think you invented fun and drugs and good times, fuck you.

That was my original plan for *Invisible Monsters*. Even after the reader reached the words "The End" she'd still sense she hadn't read it all. The book would still hold some lingering secrets. You could open it again and find something—as with the Sears catalogue or Vogue magazine or anyone you love—something that you'd never seen before. Think D. H. Lawrence's "Odour of Chrysanthemums" but scored with music by Bronski Beat. That's how I originally wrote this book. It was packed with jumps. Hidden secrets. Buried treasure. I gave the original manuscript to a friend, Monica Drake, the author of *Clown Girl*. She read it the way she had read every other book, from beginning to end . . . page one, page two, page three . . . and then, and then, and then . . . She told me that jumping was too difficult. "Readers," Monica warned me, "most readers, aren't going to want to work that hard." They'd get lost. Back then, neither Monica nor I had been published. We didn't want to make trouble. We just wanted for people to love us.

So I hammered the story into a nice, smooth, straight line. I threw out the magic. A wonderful publisher bought the rights. It was launched in 1999 as a paperback. It's only ever been a paperback. End of story.

Still, Harriet's words kept echoing in my head: "Why can't you do both?"

Twelve years later, the publisher W. W. Norton suggested producing a hardcover version of the book, and I saw my chance. The Brandy Alexander Witness Reincarnation Program. I told myself: Here we go again. *Where you're supposed to be is some big West Hills wedding reception in a big manor house with flower arrangements and stuffed mushrooms all over the house . . .*

You might mark every page with a little X, like leaving a trail of bread crumbs, to make sure you read them all. Or don't. Me, personally? I hope you get lost. I mean, really, would that be so bad?

Now, Please, Jump to Chapter Forty-one.

## **Chapter 41**

Where you're supposed to be is some big West Hills wedding reception in a big manor house with flower arrangements and stuffed mushrooms all over the house. This is called scene setting: where everybody is, who's alive, who's dead. This is Evie Cottrell's big wedding reception moment. Evie is standing halfway down the big staircase in the manor house foyer, naked inside what's left of her wedding dress, still holding her rifle.

Me, I'm standing at the bottom of the stairs but only in a physical way. My mind is, I don't know where.

Nobody's all-the-way dead yet, but let's just say the clock is ticking.

Not that anybody in this big drama is a real alive person, either. You can trace everything about Evie Cottrell's look back to some television commercial for an organic shampoo, except right now Evie's wedding dress is burned down to just the hoopskirt wires orbiting her hips and just the little wire skeletons of all the silk flowers that were in her hair. And Evie's blond hair, her big, teased-up, back-combed rainbow in every shade of blond blown up with hairspray, well, Evie's hair is burned off, too.

The only other character here is Brandy Alexander, who's laid out, shotgunned, at the bottom of the staircase, bleeding to death.

What I tell myself is the gush of red pumping out of Brandy's bullet hole is less like blood than it's some sociopolitical tool. The thing about being cloned from all those shampoo commercials, well, that goes for me and Brandy Alexander, too. Shotgunning anybody in this room would be the moral equivalent of killing a car, a vacuum cleaner, a Barbie doll. Erasing a computer disk. Burning a book. Probably that goes for killing anybody in the world. We're all such products.

Brandy Alexander, the long-stemmed latte queen supreme of the top-drawer party girls, Brandy is gushing her insides out through a bullet hole in her amazing suit jacket. The suit, it's this white Bob Mackie knockoff Brandy bought in Seattle with a tight hobble skirt that squeezes her ass into the perfect big heart shape. You would not believe how much this suit cost. The markup is about a zillion percent. The suit jacket has a little peplum skirt and wide lapels and shoulders. The single-breasted cut is symmetrical except for the hole pumping out blood.

Then Evie starts to sob, standing there halfway up the staircase. Evie, that deadly virus of the moment. This is our cue to all look at poor Evie, poor, sad Evie, hairless and wearing nothing but ashes and circled by the wire cage of her burned-up hoopskirt. Then Evie drops the rifle. With her dirty face in her dirty hands, Evie sits down and starts to boo-hoo, as if crying will solve anything.

The rifle, this is a loaded thirty-aught rifle, it clatters down the stairs and skids out into the middle of the foyer floor, spinning on its side, pointing at me, pointing at Brandy, pointing at Evie, crying.

It's not that I'm some detached lab animal just conditioned to ignore violence, but my first instinct is maybe it's not too late to dab club soda on the bloodstain.

Most of my adult life so far has been me standing on seamless paper for a raft of bucks per hour, wearing clothes and shoes, my hair done and some famous fashion photographer telling me how to feel.

Him yelling, Give me lust, baby.

Flash.

Give me malice.

Flash.

Give me detached existentialist ennui.

Flash.

Give me rampant intellectualism as a coping mechanism.

Flash.

Probably it's the shock of seeing my one worst enemy shoot my other worst enemy is what it is. Boom, and it's a win-win situation. This and, being around Brandy, I've developed a pretty big jones for drama.

It only looks like I'm crying when I put a handkerchief up under my veil to breathe through. To filter the air since you can about not breathe for all the smoke since Evie's big manor house is burning down around us.

Me, kneeling down beside Brandy, I could put my hands anywhere in my gown and find Darvons and Demerols and Darvocet 100s. This is everybody's cue to look at me. My gown is a

knockoff print of the Shroud of Turin, most of it brown and white, draped and cut so the shiny red buttons will button through the stigmata. Then I'm wearing yards and yards of black organza veil wrapped around my face and studded with little hand-cut Austrian crystal stars. You can't tell how I look, face-wise, but that's the whole idea. The look is elegant and sacrilegious and makes me feel sacred and immoral.

Haute couture and getting hauter.

Fire inches down the foyer wallpaper. Me, for added set dressing I started the fire. Special effects can go a long way to heighten a mood, and it's not as if this is a real house. What's burning down is a re-creation of a period revival house patterned after a copy of a copy of a copy of a mock-Tudor big manor house. It's a hundred generations removed from anything original, but the truth is, aren't we all?

Just before Evie comes screaming down the stairs and shoots Brandy Alexander, what I did was pour out about a gallon of Chanel No. 5 and put a burning wedding invitation to it, and boom, I'm recycling.

It's funny, but when you think about even the biggest tragic fire, it's just a sustained chemical reaction. The oxidation of Joan of Arc.

Still spinning on the floor, the rifle points at me, points at Brandy.

Another thing is no matter how much you think you love somebody, you'll step back when the pool of their blood edges up too close.

Except for all this high drama, it's a really nice day. This is a warm, sunny day and the front door is open to the porch and the lawn outside. The fire upstairs draws the warm smell of the fresh-cut lawn into the foyer, and you can hear all the wedding guests outside. All the guests, they took the gifts they wanted, the crystal and silver, and went out to wait on the lawn for the firemen and paramedics to make their entrance.

Brandy, she opens one of her huge, ring-beaded hands and she touches the hole pouring her blood all over the marble floor.

Brandy, she says, "Shit. There's no way the Bon Marché will take this suit back."

Evie lifts her face, her face a finger-painting mess of soot and snot and tears, from her hands and screams, "I hate my life being so boring!"

Evie screams down at Brandy Alexander, "Save me a window table in hell!"

Tears rinse clean lines down Evie's cheeks, and she screams, "Girlfriend! You need to be yelling some back at me!"

As if this isn't already drama, drama, drama, Brandy looks up at me kneeling beside her. Brandy's aubergine eyes dilated out to full flower, she says, "Brandy Alexander is going to die now?"

Evie, Brandy, and me, all this is just a power struggle for the spotlight. Just each of us being me, me, me first. The murderer, the victim, the witness, each of us thinks our role is the lead.

Probably that goes for anybody in the world.

It's all mirror, mirror on the wall because beauty is power the same way money is power the same way a gun is power.

Anymore, when I see the picture of a twenty-something in the newspaper who was abducted and sodomized and robbed and then killed and here's a front-page picture of her young and smiling, instead of me dwelling on this being a big, sad crime, my gut reaction is, wow, she'd be really hot if she didn't have such a big honker of a nose. My second reaction is I'd better have some good head-and-shoulders shots handy in case I get, you know, abducted and sodomized to death. My third reaction is, well, at least that cuts down on the competition.

If that's not enough, my moisturizer I use is a suspension of inert fetal solids in hydrogenated mineral oil. My point is that, if I'm honest, my life is all about me.

My point is, unless the meter is running and some photographer is yelling: Give me empathy.

Then the flash of the strobe.

Give me sympathy.

Flash.

Give me brutal honesty.

Flash.

“Don’t let me die here on this floor,” Brandy says, and her big hands clutch at me. “My hair,” she says, “my hair will be flat in the back.”

My point is I know Brandy is maybe probably going to die, but I just can’t get into it.

Evie sobs even louder. On top of this, the fire sirens from way outside are crowning me queen of Migraine Town.

The rifle is still spinning on the floor, but slower and slower.

Brandy says, “This is not how Brandy Alexander wanted her life to go. She’s supposed to be famous, first. You know, she’s supposed to be on television during Super Bowl halftime, drinking a diet cola naked in slow motion before she died.”

The rifle stops spinning and points at nobody.

At Evie sobbing, Brandy screams, “Shut up!”

“You shut up,” Evie screams back. Behind her, the fire is eating its way down the stairway carpet.

The sirens, you can hear them wandering and screaming all over the West Hills. People will just knock each other down to dial 911 and be the big hero. Nobody looks ready for the big television crew that’s due to arrive any minute.

“This is your last chance, honey,” Brandy says, and her blood is getting all over the place. She says, “Do you love me?”

It's when folks ask questions like this that you lose the spotlight.

This is how folks trap you into a best-supporting role.

Even bigger than the house being on fire is this huge expectation that I have to say the three most worn-out words you'll find in any script. Just the words make me feel I'm severely fingering myself. They're just words is all. Powerless. Vocabulary. Dialogue.

"Tell me," Brandy says. "Do you? Do you really love me?"

This is the big hammy way Brandy has played her whole life. The Brandy Alexander nonstop continuous live action theater, but less and less live by the moment.

Just for a little stage business, I take Brandy's hand in mine. This is a nice gesture, but then I'm freaked by the whole threat of blood-borne pathogens, and then, boom, the ceiling in the dining room crashes down, and sparks and embers rush out at us from the dining room doorway.

"Even if you can't love me, then tell me my life," Brandy says. "A girl can't die without her life flashing before her eyes."

Pretty much nobody is getting their emotional needs met.

It's then the fire eats down the stairway carpet to Evie's bare ass, and Evie screams to her feet and pounds down the stairs in her burned-up white high heels. Naked and hairless, wearing wire and ashes, Evie Cottrell runs out the front door to a larger audience, her wedding guests, the silver and crystal and the arriving fire trucks. This is the world we live in. Conditions change and we mutate.

So of course this'll be all about Brandy, hosted by me, with guest appearances by Evelyn Cottrell and the deadly AIDS virus. Brandy, Brandy, Brandy. Poor sad Brandy on her back, Brandy touches the hole pouring her life out onto the marble floor and says, "Please. Tell me my life. Tell me how we got here."

So me, I'm here eating smoke just to document this Brandy Alexander moment.

Give me attention.

Flash.

Give me adoration.

Flash.

Give me a break.

Flash.

Now, Please, Jump to Chapter One.

## **Chapter 21**

Jump to this one time, nowhere special, just Brandy and me in the speech therapist office when Brandy catches me with my hands up under my veil, touching the seashells and ivory of my exposed molars, stroking the embossed leather of my scar tissue, dry and polished from my breath going back and forth across it. I'm touching the saliva where it dries sticky and raw down the sides of my neck, and Brandy says not to watch myself too close.

“Honey,” she says, “times like this, it helps to think of yourself as a sofa or a newspaper, something made by a lot of other people but not made to last forever.”

The open edge of my throat feels starched and plastic, ribbed-knitted and stiff with sizing and interfacing. It's the same feel as the top edge of a strapless dress or maillot, held up with wire or plastic stays sewn inside. Hard but warm the way pink looks. Bony but covered in soft, touchable skin.

This kind of acute traumatic mandibulectomy without reconstruction, before decannulation of the tracheostomy tube can lead to sleep apnea, the doctors said. This was them talking to each other during morning rounds.

And people find *me* hard to understand.

What the doctors told me was unless they rebuilt me some kind of jaw, at least some kind of flap, they said, I could die anytime I fell asleep. I could just stop breathing and not wake up. A quick, painless death.

On my pad with my pen, I wrote:

*don't tease.*

Us in the speech therapist office, Brandy says, "It helps to know you're not any more responsible for how you look than a car is," Brandy says. "You're a product just as much. A product of a product of a product. The people who design cars, they're products. Your parents are products. Their parents were products. Your teachers, products. The minister in your church, another product," Brandy says.

Sometimes your best way to deal with shit, she says, is to not hold yourself as such a precious little prize.

"My point being," Brandy says, "is you can't escape the world, and you're not responsible for how you look, if you look beautiful or butt-ugly. You're not responsible for how you feel or what you say or how you act or anything you do. It's all out of your hands," Brandy says.

The same way a compact disk isn't responsible for what's recorded on it, that's how we are. You're about as free to act as a programmed computer. You're about as one-of-a-kind as a dollar bill.

"There isn't any real *you* in *you*," she says. "Even your physical body, all your cells will be replaced within eight years."

Skin, bones, blood, and organs transplant from person to person. Even what's inside you already, the colonies of microbes and bugs that eat your food for you, without them you'd die. Nothing of you is all-the-way yours. All of you is inherited.

“Relax,” Brandy says, “Whatever you’re thinking, a million other folks are thinking. Whatever you do, they’re doing, and none of you is responsible. All of you is a cooperative effort.”

Up under my veil, I finger the wet poking stub of a tongue from some vandalized product. The doctors suggested using part of my small intestine to make my throat longer. They suggested carving the shinbones, the fibulas of this human product I am, shaping the bones and grafting them to build me, build the product, a new jawbone.

On my pad, I wrote:

*the leg-bone connected to the head-bone?*

The doctors didn’t get it.

Now hear the word of the Lord.

\*

“You’re a product of our language,” Brandy says, “and how our laws are and how we believe our God wants us. Every bitty molecule about you has already been thought out by some million people before you,” she says. “Anything you can do is boring and old and perfectly okay. You’re safe because you’re so trapped inside your culture. Anything you can conceive of is fine *because you can conceive of it*. You can’t imagine any way to escape. There’s no way you can get out,” Brandy says.

“The world,” Brandy says, “is your cradle and your trap.”

This is after I backslid. I wrote to my booker at the agency and asked about my chances of getting hand or foot work. Modeling watches and shoes. My booker had sent me some flowers in the hospital early on. Maybe I could pick up assignments as a leg model. How much Evie had blabbed to them, I didn’t know.

To be a hand model, he wrote back, you have to wear a size seven glove and a size five ring. A foot model must have perfect toenails and wear a size six shoe. A leg model can't play any sports. She can't have any visible veins. Unless your fingers and toes still look good printed in a magazine at three times their normal size, or billboarded at two hundred times their size, he wrote, don't count on body part work.

My hand's an eight. My foot, a seven.

\*

Brandy says, "And if you can find any way out of our culture, then that's a trap, too. Just wanting to get out of the trap reinforces the trap."

The books on plastic surgery, the pamphlets and brochures, all promised to help me live a more normal, happy life; but less and less this looked like what I'd want. What I wanted looked more and more like what I'd always been trained to want. What everybody wants.

Give me attention.

Flash.

Give me beauty.

Flash.

Give me peace and happiness, a loving relationship, and a perfect home.

Flash.

Brandy says, "The best way is not to fight it, just go. Don't be trying all the time to fix things. What you run from only stays with you longer. When you fight something, you only make it stronger."

She says, "Don't do what you want." She says, "Do what you don't want. Do what you're trained not to want."

It's the opposite of following your bliss.

Brandy tells me, “Do the things that scare you the most.”

Now, please, jump to Chapter Fourteen.

## IV. BIBLIOGRAFÍA

Palahniuk, Chuck. *Invisible Monsters Remix*. Nueva York: Norton, 2013. Impreso.

### Sobre Estados Unidos

Fontana, Josep. *El futuro es un país extraño. Una reflexión sobre la crisis social de comienzos del siglo XXI*. Barcelona: Pasado y Presente, 2013. Impreso.

—. *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado y Presente, 2011. Impreso.

### Sobre la narrativa de Chuck Palahniuk

Collado-Rodríguez, Francisco, (ed). *Chuck Palahniuk. Fight Club, Invisible Monsters, Choke*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2013. Libro electrónico.

Flood, Alison. “Fight Club author Chuck Palahniuk to co-edit transgressive fiction anthology”. *The Guardian*. 10 abr. 2014: s.p. Web. 1 oct. 2016.

Kavadlo. “The Fiction of Self-destruction: Chuck Palahniuk, Closet Moralizer”. *Stirrings Still*. Vol. 2. No. 2 (2005): 3-24. Academia. Web. 1 oct. 2016.

Keeseey, Douglas. *Understanding Chuck Palahniuk*. Carolina del Sur: South Carolina UP, 2016. Libro electrónico.

Kuhn, Cynthia y Lance Rubin, eds. *Reading Chuck Palahniuk. American Monsters and Literary Mayhem*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009. Libro electrónico.

McCracken, David. *Chuck Palahniuk, Parodist. Postmodern Irony in Six Transgressive Novels*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2016. Libro electrónico.

### Sobre el posmodernismo y la ficción transgresiva

Appignanesi, Richard y Chris Garratt. *Introducing Postmodernism*. Londres: Icon Books, 2013. Libro electrónico.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 2005. Libro electrónico.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Joan Vinyoli y Michele Pendax, trads. Barcelona: Anagrama, 1983. Impreso.

Matz, Jesse. *The Modern Novel. A Short Introduction*. Oxford: Blackwell, 2004. PDF.

Mookerjee, Robin. *Transgressive Fiction. A New Satiric Tradition*. London: Palgrave Macmillan, 2013. PDF.

Soukhanov, Anne H. "The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition". *The Atlantic Monthly*. 23 abr. 1995: 49-52. Web. 1 oct. 2016.

Young, John. "Transgressive Tickets". *The New York Times*. 23 abr. 1995: 49-52. Web. 1 oct. 2016.

### **Teoría literaria**

Abbot, Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. PDF.

Álamo Felices, Francisco. "El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales". *Revista de Literatura*. 76.151 (2014): 17-37. Web. 4 nov. 2015.

Barth, John. "The Literature of Exhaustion". *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. Londres: The John Hopkins UP, 1984. Impreso.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2000. PDF.

Derrida, Jacques. "The Law of Genre". *Critical Inquiry*. 7.1 (1980): 55-81. Web. 8 ago. 2012.

Foucault, Michel. *De Lenguaje y Literatura*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.

Fowler, Alastair. "Mode and Subgenre". *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Londres: Clarendon Press/Oxford UP, 1982. 106-129. PDF.

Glowinski, Michal. "Los géneros literarios". *Teoría Literaria*. Eds. Marc Angenot, Jean Bessière, Dowwe Fokkema y Eva Kushner. México: Siglo XXI, 1993. 93-109. PDF.

### **Teoría de la traducción**

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.

Gandolfo Santonja, María Teresa. *El sociolecto marginal de Filth: un estudio traductológico*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008. Impreso.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1981. PDF.

López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson. *Manual de traducción: inglés/castellano*. Barcelona: Gedisa, 1997. Impreso.

Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. Londres: Routledge, 2001. PDF.

- Nida, Eugene. "Principles of Correspondence". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Londres y Nueva York: Routledge, 2000. PDF.
- Schäffner, Christina. "Skopos Theory". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker. Londres: Routledge, 2001. pp. 235-238. PDF.
- Venuti, Lawrence (comp.). *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000. PDF.
- . "Retranslations. The creation of Value". *Translation and Culture*. Ed. Katherine M. Faull. Lewisburg: Bucknell UP, 2004. pp. 25-38. PDF.
- Vermeer, Hans J. "Skopos and Commission in Translational Action". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Londres y Nueva York: Routledge, 2000. PDF.
- Zaro Vera, Juan Jesús. "En torno al concepto de retraducción". *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Eds. Juan Jesús Zaro Vera y Francisco Ruiz Noguera. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2007. pp. 21-34. Impreso.