Traducir a Homero. Nota de traducción a *The Odyssey*[*]

Emily Wilson
Traducción de Rodrigo Zamorano

Cuando tenía ocho años, mi profesora de la escuela montó una producción de (una versión muy abreviada de) la *Odisea*, con vestuario, canciones y bailes. La obra estuvo protagonizada por el chico bonito y revoltoso de mi curso como
1 Odiseo, el director de la escuela como Polifemo (el monstruo de un solo ojo que es engañado por sus minúsculos oponentes) y yo con mis trenzas como la diosa Atenea.

Fue un punto decisivo en mi vida. Quedé cautivada por la producción, no solo porque podíamos pretender sacarle el ojo al director (por excitante que eso fuera), ni únicamente por haber sido elegida para interpretar a una diosa (ídem), sino debido a la historia y la atmósfera que evocaba: un mundo de magia y aventuras, de diversas culturas (humanas y no humanas, hospitalarias y letales, extranjeras y familiares), y de la lucha de un individuo por sobrevivir y retornar a su hogar. Tras esta experiencia, sentí la inspiración de leer todos los mitos griegos que pude encontrar, incluidas versiones de la propia *Odisea*. Llegué a aprender latín y griego, a leer a los clásicos en Oxford, a convertirme en una clasicista profesional. Desde mi actuación a los ocho años y a lo largo de las décadas, la *Odisea* siempre ha estado conmigo.

Cuando planeé traducir el poema al inglés, mis primeras ideas fueron relativas al estilo. El original está escrito en una forma de verso altamente rítmica. No se parece en nada a la prosa ni a otros tipos de discurso hablado o no poético. Diversos poetas modernos de la tradición angloamericana escriben en verso libre, y los lectores británicos y estadounidenses modernos por lo general no están acostumbrados a leer narrativas extensas con un metro regular, salvo en literatura temprana como Shakespeare. La mayoría de los traductores contemporáneos de Homero no han intentado crear algo como un metro de verso regular, aunque a menudo disponen su texto como si se tratara de versos. Pero la *Odisea* es un poema, y debe tener un ritmo predecible y distintivo que pueda ser fácilmente escuchado al leer el texto en voz alta. El original está en versos de seis pies (hexámetro dactílico), el metro convencional para el verso narrativo griego arcaico. Yo utilicé el pentámetro yámbico, porque es el metro convencional para el verso narrativo inglés regular, el ritmo de Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron, Keats y numerosos poetas anglófonos más recientes. He pasado muchas horas leyendo en voz alta tanto el original griego como mi propio trabajo en desarrollo. La música de Homero es bastante distinta a la mía, pero mi traducción canta según su propio ritmo regular y distintivo.

Mi versión tiene la misma extensión que el original, con exactamente el mismo número de versos. Decidí escribir con esta difícil limitación porque cualquier traducción sin limitaciones de este tipo tenderá a ser más larga que el original, y yo quería un ritmo narrativo que pudiera seguirle el paso al ágil galope de Homero. Además, al leer el original estamos constantemente al tanto de los ritmos y las unidades que componen los

[*] Este texto constituye la «Nota de traducción» que Emily Wilson incluyó en su versión en inglés de la *Odisea*, publicada en 2017 por Norton y Company, Inc.

elementos de cada línea, así como también del movimiento constante de la narrativa, como un gran y elaborado bordado hecho de costuras ínfimas, pero aun así visibles. Quería que mi traducción señalara su propia naturaleza como una trama de lenguaje poético, con una estructura oracional que estuviera, como la de Homero, audiblemente hecha de unidades de sentido más pequeñas. Existe a menudo la idea, especialmente en el mundo angloestadounidense, de que una traducción es buena en la medida en que oculta su propia existencia como traducción: las traducciones se elogian por ser «naturales». Espero que mi traducción sea legible y fluida, pero que su artificio literario se pueda percibir con claridad.

De manera célebre, Matthew Arnold dijo que los traductores de Homero deben transmitir cuatro atributos supuestamente esenciales del estilo homérico: la sencillez, la simplicidad, lo directo del pensamiento y la nobleza. Pero, en realidad, el estilo homérico bastante a menudo es redundante y muy a menudo repetitivo: no particularmente simple o directo. Con mucha frecuencia Homero tampoco es «noble»: el lenguaje no es coloquial y evita lo obsceno, pero sin ser ampuloso ni grandilocuente. La idea de que la épica homérica debe traducirse en un inglés grandioso, ornamentado y retóricamente elevado ha estado con nosotros desde los tiempos de Alexander Pope. Ya es hora, me parece, de rechazar este supuesto. El lenguaje de Homero es marcadamente rítmico, pero no es difícil ni ostentoso. La *Odisea* se sostiene en una sintaxis coordinada, no subordinada («y entonces esto, y entonces esto, y entonces esto» en vez de «pese a esto, debido a esto, cuando pasó esto, que era esto, a causa de esto»). Con frecuencia he apuntado a un cierto nivel de simplicidad, a menudo usando un inglés bastante común, directo y legible. Al usar lenguaje que es en su mayor parte simple, mi objetivo no es hacer que Homero suene «primitivo», sino marcar el hecho de que la pomposidad estilística es absolutamente ajena a él. También espero invitar a los lectores a responder de manera más activa al texto. Los impresionantes despliegues de fuerza retórica y lingüística son una buena manera de parecer importante y fomentar un tipo particular de admiración, pero tienden a acallar el disenso y disuadir modos más profundos de interacción. Un estilo consistentemente elevado puede hacer que sea más difícil para los lectores seguir el hilo de lo que está en juego en la historia. Mi traducción, espero, es reconocible como un poema épico, pero uno que evita proclamar su propio estatus con pirotecnia lingüística ruidosa y deslumbrante para invitar, en cambio, a una consideración más concienzuda de lo que la narrativa quiere decir y de las maneras en que eso importa.

También he tratado de romper la sencillez con frases y pasajes en registros bastante distintos. A veces las metáforas y comparaciones son sorprendentes, como cuando las mujeres de Esqueria trabajan la lana «con dedos raudos como el crujido de las hojas del álamo» («*with fingers quick as rustling poplar leaves*»). Me hago eco de la extrañeza de los términos para el color en Homero (con términos como olas «púrpuras») y del ojo homérico para cosas que brillan (como los muchachos que bailan, cuyas piernas «la rapidez hacía brillar» [«*bright with speed*»]). A veces hay frases o metáforas ligeramente extrañas que tienen su propio tipo de resonancia, como cuando Odiseo, habiendo sobrevivido a un naufragio, se esconde bajo una pila de hojas y es comparado con una antorcha en llamas, usada por un campesino en el campo «para salvar la semilla del fuego y conservar la fuente» («*to save the seed of fire and keep a source*»).

Los elementos formulaicos en Homero, especialmente la repetición de epítetos, plantean un desafío específico. Los epítetos que se aplican a Aurora, Atenea, Hermes, Zeus, Penélope, Telémaco, Odiseo y los pretendientes se repiten una y otra vez en el original. Pero en mi versión he decidido deliberadamente interpretarlos de distintas maneras, dependiendo de las exigencias de la escena en cuestión. No quiero engañar al lector desprevenido sobre la naturaleza del poema original; más bien, espero ser veraz sobre mi propio texto, su relación con sus lectores y con

el original. En una cultura oral o semiliteraria, la repetición de epítetos brinda a quien escucha un apoyo en una historia que sucede con rapidez. En una sociedad altamente literaria como la nuestra, es probable que las repeticiones se sientan como momentos que es posible saltarse. Pueden ser una señal de pereza escritural o de falta de voluntad para reconocer la propia posición interpretativa, y pueden poner a dormir a quien lee. He aprovechado la oportunidad que ofrecen las repeticiones para explorar las múltiples connotaciones distintas de cada epíteto. El imperecedero Odiseo puede ser «veterano» o «resiliente» o «estoico», mientras que el astuto Odiseo puede ser un «embustero» o hablar «con engaños», dependiendo de las necesidades de un pasaje específico. He tratado de sacar a relucir la belleza de las escenas formulaicas que repiten, como prácticas culturales normalizadas, acciones que resultarán extrañas para todo lector moderno, como cuando las personas de Pilo sacrifican «toros negros para el azul Poseidón, Señor de los Terremotos» («*black bulls for blue Poseidon, Lord of Earthquakes*») o los muchos momentos en que los barcos negros, equipados con remos y velas, viajan a través del agua desde una isla a otra: «Un suave viento sopló y nuestras naves avanzaron / por las sendas por las que viajan los peces» («*A fair wind whistled and our ships sped on / across the journeyways of fish*»).

Espero que en mi traducción haya, como hay en el original, una amplia gama de registros estilísticos. Hay pasajes descriptivos que deben combinar lo simple con lo sublime, como en la evocación del Monte Olimpo, hogar de los dioses:

> *The place is never shaken by the wind,*
> *or wet with rain or blanketed by snow.*
> *A cloudless sky is spread above the mountain,*
> *white radiance all round. The blessed gods*
> *live there in happiness forevermore.*
> (6:42–46)

> Un lugar que el viento nunca azota,
> ni la lluvia moja ni la nieve cubre.
> Un cielo límpido sobre las montañas,
> blanco fulgor todo alrededor. Benditos,
> los dioses
> viven allí en sempiterna dicha.

En Homero hay algo maravilloso no solo en las descripciones de los dioses, sino incluso en las experiencias más corrientes, como pasar una tibia noche de verano afuera, «rodeada por el susurro del pórtico» («*surrounded by the rustling of the porch*») o cuando la reina Arete de Esqueria está sentada en su hogar trabajando la lana con sus mujeres y se nos dice que ella «se sentó junto al fogón y tejió / el hilo púrpura como el mar» («*sat beside the hearth and spun / sea-purpled yarn*»). Hay momento extraños y hermosos a la vez, como cuando Menelao tiene que esconderse entre las focas hediondas para esperar al viejo dios marino Proteo:

> *Around him sleep the clustering seals,*
> *the daughters*
> *of lovely Lady Brine. Their breath smells sour*
> *from gray seawater, pungent salty depths.*
> (4.402–4)

> Amontonadas a su alrededor dormían
> las focas, hijas
> de la bella Halosidna. Agrios sus alientos
> por la grisácea agua marina, las acres profundidades saladas.

A veces hay una especie de belleza horrible, paradójica, que se encuentra incluso en momentos de terrible violencia, como cuando Odiseo mira repartidos por su salón los cadáveres de los jóvenes a los que ha asesinado:

> *He saw them fallen, all of them, so many,*
> *lying in blood and dust, like fish hauled up*
> *out of the dark-gray sea in fine-mesh nets.…*
> *The sun shines down and takes their life away.*
> (22.383-88)

> Los vio caídos, a todos ellos, tantos,
> en medio de la sangre y el polvo, como
> peces sacados
> del oscuro mar grisáceo con finas redes.…
> El sol cae sobre ellos y les arranca la vida.

Otros momentos debiesen despertar una sensación de curiosidad, excitación, terror o comedia. Quise destacar las maneras particulares en que Homero puede ser divertido; por ejemplo, en el deseo obvio aunque supuestamente disimulado de Nausícaa por Odiseo («Espero conseguir un hombre así como esposo» [«*I hope I get a man like this as husband*»], comenta con inocencia) o en la actuación casi convincente de Atenea como una niña pequeña:

> *Divine Athena winked at him and said,*
> «*Here, Mr. Foreigner, this is the house*».
> (7.47–48)

> La divina Atenea le guiñó un ojo y dijo,
> «por aquí, señor extranjero, esta es la casa».

El lenguaje sencillo a veces ayuda a transmitir sentimientos simples pero intensos, incontenibles, como cuando Odiseo dice «Extraño a mi familia. Hace tanto que me fui / que duele» («*I miss my family. I have been gone / so long it hurts*»). La simplicidad de la dicción también puede aclarar sentimientos que están lejos de ser simples, como en la escena en la que Penélope y Odiseo se encuentran por primera vez tras el asesinato de los pretendientes, cuando ella aún no lo ha reconocido como su esposo:

> *He sat beside the pillar,*
> *and kept his eyes down, waiting to find out*
> *whether the woman who once shared his bed*
> *would speak to him. She sat in silence, stunned.*
> (23.90–93)

> Se sentó junto al pilar,
> y bajó los ojos, esperando averiguar
> si la mujer con la que alguna compartió
> el lecho
> le hablaría. Ella se sentó en silencio,
> estupefacta.

He tratado de asegurarme de que un lector pueda sentir dentro suyo los personajes del poema, para transmitir las maneras en que cada uno de ellos tiene su propio punto de vista distintivo: la inmadurez y vulnerabilidad de Telémaco, por ejemplo, cuando intenta hablar contra los pretendientes, pero termina rompiendo en llanto: «Se detuvo, frustrado, bajó el cetro / y rompió a llorar» («*He stopped, frustrated, flung the scepter down / and burst out crying*»). Espero que los lectores puedan apreciar cada personaje, incluso aquellos menores, como personas con una perspectiva completa y desarrollada sobre sus vidas. Por ejemplo, en mi versión del ahorcamiento de las mujeres esclavas, pretendo invitar a la genuina empatía antes que a un entusiasmo objetivizante. Mientras que otros traductores califican sus muertes como «lastimosas» o «patéticas», en mi versión vislumbramos su dolor, no los sentimientos de un espectador. Es «una agonía»: «Trataron de tomar aire / sus pies retorciéndose por un rato, pero no demasiado» («*They gasped / feet twitching for a while, but not for long*»).

Es habitual en declaraciones como esta Nota de traducción lamentar la propia incompetencia en el esfuerzo por ser fiel al original. Como muchos teóricos de la traducción contemporáneos, creo que debemos repensar los términos en que hablamos sobre la traducción. Mi traducción es, como toda traducción, un texto completamente diferente del poema original. La traducción siempre, necesariamente, supone interpretación; no existe algo así como una traducción que ofrezca una ventana transparente a través de la cual quien lee pueda ver el original. La metáfora generizada de la traducción «fiel», cuya valía es siempre secundaria con respecto al original producido por un autor hombre, adquiere un filo particular

en el contexto de una traducción de la *Odisea* hecha por una mujer, al tratarse de un poema que está profundamente interesado en la fidelidad femenina y el dominio masculino. Me he tomado muy en serio la tarea de entender el lenguaje del texto original tan profundamente como me ha sido posible y de establecer lo que Homero puede haber querido decir en la Grecia clásica y arcaica. También me he tomado en serio la tarea de crear un texto en inglés nuevo y coherente, que transmita algo de esa comprensión pero que opere en un contexto cultural completamente diferente. Como el árbol de olivo de Atenea dentro de la cama hecha por Odiseo, el texto homérico crece dentro de mi traducción «con largas hojas delicadas, verdes y maduras / tan fuertes como pilares» («*with delicate long leaves, full-grown and green, / as sturdy as a pillar*»).

Mi traducción está escrita en un estilo que replica los ritmos y frases del discurso anglófono contemporáneo. Sería tentador imaginar que la traducción de un poema muy antiguo sería de algún modo mejor si usara el lenguaje de una época anterior. El leve arcaísmo estilístico a menudo se acepta sin cuestionamientos en traducciones de textos antiguos y puede presentarse como si fuera una marca de autenticidad. Pero, desde luego, el inglés del siglo XIX o de comienzos del siglo XX no es más cercano al griego homérico que el lenguaje de hoy en día. El uso de un registro lingüístico no coloquial o arcaizante puede cegar a los lectores con respecto a la brecha real, inevitable y amplia entre el griego original y cualquier traducción moderna. Mi uso del lenguaje contemporáneo –antes que del inglés de una o dos generaciones atrás– pretende recordarle a los lectores que este texto puede interesarnos de manera directa y también que es genuinamente antiguo. Mi Homero no habla en el inglés de nuestros abuelos, dado que ese lenguaje no está más cerca del mar oscuro que el vino lo está del nuestro. He tratado de mantener un registro que se pueda reconocer como hablable y legible, mientras oscilo entre la Caribdis del artificio y la Escila del modismo.

Todas las traducciones modernas de textos antiguos existen en un tiempo, un lugar y un lenguaje que son completamente ajenos a los del original. Todas las traducciones modernas son igual de modernas. La pregunta que afrontan traductores y traductoras y sus lectores y lectoras es si tratan de ocultar este hecho mediante trucos estilísticos como el arcaísmo y un registro elevado, artificialmente «literario», o de destacarlo, animando así a quienes leen a ser conscientes de que el texto existe a la vez en dos momentos temporales y espaciales distintos. He tratado de hacer que mi traducción suene marcadamente poética y a veces lingüísticamente distintiva, extraña incluso. Pero también he apuntado a un registro fresco y contemporáneo. El *shock* de encontrar a un autor antiguo hablando en un lenguaje en gran parte reconocible puede hacerlo parecer más extraño, y extraño de una manera nueva. Quisiera invitar a quienes leen a experimentar una sensación de conexión con este texto antiguo, mientras a la vez reconocen su gran diferencia con respecto a nuestro propio tiempo y lugar. Homero es y no es nuestro contemporáneo.

Quien traduce tiene la responsabilidad de reconocer su propia agencia y de luchar, explícita y deliberadamente, no solo con los múltiples sentidos del original en su propia cultura, sino también con lo que su propio texto pueda significar y los efectos que pueda tener en sus lectores y lectoras. Como la *Odisea* se ha vuelto un texto tan fundacional en nuestro sistema educativo y en nuestra imaginación de la historia occidental, creo que es especialmente importante que quien traduce sopese y sonsaque su sistema de valores y que le permita ver a los lectores y las lectoras las grietas y fisuras en la fantasía que el texto construye. Considero este proceso no como una negación o un abandono del texto original, sino como una manera de prestar profunda atención al original, especialmente en los momentos en que puede contradecirse a sí mismo.

Por ejemplo, la *Odisea* es un poema que pareciera normalizar o valorar el tratamiento de los pueblos no occidentales como monstruos. He

dejado en claro, especialmente en mi versión del episodio de Polifemo, que esto no es del todo cierto: el texto permite una cierta cuota de simpatía e incluso admiración por esta persona mutilada y no griega. A diferencia de muchos traductores modernos, he evitado describir a los cíclopes con palabras como «salvaje», que cargan consigo el legado de formas de colonialismo modernas y de la modernidad temprana, legado que es, por supuesto, anacrónico en el mundo de la *Odisea*.

Los hogares de las élites representados en la *Odisea* incluyen todos un gran número de esclavos domésticos, que trabajan en la casa preparando y sirviendo la comida y ocupándose de las ropas de sus amos, y esclavos del campo, que trabajan las tierras y cuidan de los animales. El lenguaje usado para describir a estas personas plantea un particular desafío para quien traduce. Traducir esclava doméstica, que en el original se denomina *dmoe* («mujer esclava de la casa»), como «sirvienta» o «empleada doméstica» implicaría que esta persona era libre. A menudo he utilizado «esclava», aunque es menos específico que muchos de los términos para los distintos tipos de esclavos en el original. La necesidad de reconocer el hecho y el horror de la esclavitud y de hacer notar que la sociedad idealizada retratada en el poema es una en la que la esclavitud escandalosamente se da por sentada me parece que supera la necesidad de especificar, en cada caso, el tipo de esclavo. También he usado los términos «criada de la casa» («*house girl*») y «criado de la casa» («*house boy*»). La analogía con una plantación esclavista sureña anterior a la Guerra de Secesión estadounidense por cierto que no es exacta, pero es al menos un poco más cercana que las analogías alternativas, la de una casa señorial victoriana o la de un club nocturno moderno.

Trato de evitar importar tipos contemporáneos de sexismo a este poema antiguo, arrojando en cambio una luz clara sobre las formas particulares de sexismo y patriarcado que sí existen en el texto, que son solo parcialmente conocidas en nuestro mundo. Por ejemplo, en la escena en que Telémaco supervisa el ahorcamiento de las esclavas que han estado durmiendo con los pretendientes, la mayoría de las traducciones introduce un lenguaje peyorativo («zorras» [«*sluts*»] o «putas» [«*whores*»]), sugiriendo que estas mujeres están siendo castigadas por un patrón de conducta genuinamente ofensivo, como si su historia sexual en realidad justificara sus muertes. El original griego no usa ningún término peyorativo para referirse a estas esclavas. Muchos traductores contemporáneos vierten la «cara de perro» («*dog-face*») de Helena como si fuera un equivalente de «la descarada Helena» («*shameless Helen*») (o «la perra de Helena» [«*Helen the bitch*»]). He conservado la metáfora («sabuesa» [«*hounded*»]) y también me he asegurado de que mi Helena, como la del original, se abstenga de culparse a sí misma por lo que los hombres han hecho en su nombre.

En el difícil caso de Penélope, he intentado conservar lo que considero como el rasgo más importante de su caracterización, que es la opacidad. Pero también he hecho mi mejor esfuerzo por sacar a relucir su dolor, su valentía, su inteligencia y su fuerza. Un importante e ínfimo detalle ilustrará algunos de los desafíos implicados en el retrato de Penélope, así como también sugerirá el tipo de desafíos lingüísticos con los que he lidiado a lo largo del poema. Aparece al comienzo del Canto XXI, cuando Penélope va al depósito para traer el arco y las hachas e iniciar la contienda. Haya o no reconocido a su esposo en este momento, y sean cuales sean sus motivos para organizar la contienda, su acción de recoger la llave en la puerta de la armería es crucial y está cargada de consecuencias: es lo que permite el desenlace del poema. Milton se hace eco de este episodio en *El paraíso perdido*, cuando Pecado gira la «fatal llave» del Infierno para permitirle a Satán ascender e invadir la Tierra. Homero describe la mano de Penélope en este momento con el epíteto *pachus*, que significa «gruesa». La palabra se utiliza con frecuencia en otros lugares en Homero para describir manos, pero siempre, en otros contextos, las manos de hombres guerreros; Penélope es la única mujer cuya mano es «gruesa». Hay un

problema aquí, dado que en nuestra cultura se supone que las mujeres no tienen manos grandes, gruesas o gordas, y no obstante Penélope claramente es presentada bajo una luz positiva. Los traductores han tendido a normalizar el texto saltándose el epíteto o sustituyéndolo por el tipo de palabra que podríamos esperar («mano firme»). Pero el uso de un epíteto de un modo excepcional señala la singularidad e importancia de esta acción. Calificar su mano como «apretada», «hinchada» o «agarrotada» correría el riesgo de sugerir incompetencia de su parte, lo cual a todas luces no es el punto del pasaje. Una mano «pesada» podría sugerir que Penélope es reticente a abrir la armería (como si también pudiera tener un corazón pesado o apesadumbrado), lo cual daría una señal confusa, dado que ella misma propuso la contienda. «Fuerte» parece demasiado neutral y no lo suficientemente gruesa. De modo que usé «musculosas»:

> *Her muscular, firm hand*
> *picked up the ivory handle of the key*.
> (21.7–8)
>
> Su mano musculosa y firme,
> tomó la marmórea empuñadura de la llave.

Tejer en efecto hace que las manos de una persona se vuelvan musculosas. Quería asegurarme de que mi traducción, como el original, destacara la competencia física de Penélope, que la señala como un personaje que juega un papel crucial en la acción, sepa o no lo que está haciendo.

A lo largo de mi trabajo en esta traducción he pensado mucho sobre mis distintas responsabilidades: con el texto original, con mis lectores, con la necesidad de que tenga sentido, con la urgencia por cuestionarlo todo, con la ficción, el mito y la verdad, con las exigencias del ritmo y el rumor del sonido, con el metro que debe calzar con cinco acentos cuidadosamente marcados y con la historia que debe escandirse en él. He tenido en cuenta, de manera constante, las brechas e imposibilidades de fungir de escolta de Homero desde la Grecia antigua hasta el mundo anglófono contemporáneo, mientras he tejido, destejido y vuelto a tejer la tela de esta compleja red.

La *Odisea* es un texto muy antiguo y muy extranjero, aunque su sostenida relevancia en las culturas europeas y angloestadounidense puede enmascarar su extrañeza. De muchas maneras, estamos profundamente familiarizados con las preocupaciones de Homero –la lealtad, las familias, los migrantes, el consumismo, la violencia, la guerra, la pobreza, la identidad, la retórica y las mentiras–, pero aquí las vemos bajo aspectos que nos resultan desconocidos. El poema está interesado, ante todo, en los deberes y peligros que implica dar la bienvenida a extranjeros en el propio hogar. Espero que mi traducción le permita a los y las lectoras contemporáneas dar la bienvenida y acoger este poema extranjero, con todos los grados debidos de calidez, curiosidad, apertura y suspicacia.

Hay un extranjero fuera de tu casa. Es viejo, viste con harapos y está sucio. Está cansado. Ha vagado, sin hogar, por largo tiempo, tal vez muchos años. Invítalo a pasar. No conoces su nombre. Puede que sea un ladrón. Puede que sea un asesino. Puede que sea un dios. Puede que te recuerde a tu marido, a tu padre, a ti mismo. No hagas preguntas. Espera. Deja que se siente en una silla cómoda y que se caliente en tu fuego. Tráele algo de comida, la mejor que tengas, y una copa de vino. Deja que coma y beba hasta estar satisfecho. Sé paciente. Cuando haya terminado, contará su historia. Escucha atentamente. Puede que no sea lo que esperabas.