

LA CHICA DE CALIFORNIA

Y OTROS RELATOS

JOHN O'HARA

Traducción de David Paradelá López

CONTRA

La chica de California y otros relatos

© 2015, John O'Hara

Todos los derechos reservados

Dirección editorial: Didac Aparicio y Eduard Sancho

Traducción: David Paradela López

Diseño: Setanta

Maquetación: Emma Camacho

Primera edición: Marzo de 2016

© 2016, Contraediciones, S.L.

Psje. Fontanelles, 6, bajos 2ª

08017 Barcelona

contra@contraediciones.com

www.editorialcontra.com

© 2016, David Paradela, de la traducción

© 2016, Didac Aparicio, del prólogo

© Margaret Bourke-White/The LIFE Picture Collection/Getty Images, de la foto de la cubierta (parejas en un *speakeasy* de Nueva York, 1933)

© Katherine Young, del retrato de John O'Hara de 1945

ISBN: 978-84-944033-6-1

Depósito Legal: DL B 4.088-2016

Impreso en España por Liberdúplex

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.



Prólogo

p. 9

La chica de California

p. 31

¿Puedo quedarme aquí?

p. 51

El caballero orondo

p. 63

Llámame, llámame

p. 83

En el Cothurnos Club

p. 93

Una etapa de la vida

p. 97

El niño del hotel

p. 107

Demasiado joven

p. 113

Día de verano

p. 117

¿Nos vamos mañana?

p. 123

Adiós, Herman

p. 129

Las amigas de la señorita Julia

p. 135

Your fah neefah neeface

p. 151

Ahora ya lo sabemos

p. 163

El hombre ideal

p. 169

**La carrera pública del señor Seymour
Harrisburg**

p. 175

¿Dónde hay partida?

p. 183

Deportividad

p. 189

El pelele

p. 195

Exactamente ocho mil dólares exactos

p. 205

El hombre de la ferretería

p. 215

Atado de pies y manos

p. 233

El martes es tan buen día como cualquiera

p. 255

Un hombre de confianza

p. 267

Fatimas y besos

p. 293

Prólogo

«Los años veinte, treinta y cuarenta ya son historia, pero no puedo contentarme con dejar su narración en manos de los historiadores y editores de libros ilustrados. Quiero registrar cómo hablaba y pensaba y sentía la gente, y hacerlo con la mayor sinceridad y variedad.»

JOHN O'HARA, Princeton, primavera de 1960
(Del prólogo a *Sermons and Soda-Water*)

«En lugar de imaginar una aventura, en lugar de complicarla, de preparar golpes teatrales que, de escena en escena, la conduzcan a una conclusión final, se toma simplemente la historia de un ser o un grupo de seres de la vida real, cuyos actos se registran con toda fidelidad. La obra se convierte en un proceso verbal y nada más; solo tiene el mérito de la exacta observación, de la penetración más o menos profunda del análisis, del encadenamiento lógico de los hechos.»

ÉMILE ZOLA, *Le Roman expérimental*, 1880

En un periodo que abarca seis décadas, John O'Hara escribió más de cuatrocientos relatos, la mayoría para la prestigiosa revista *The New Yorker*, que desde su primer número, que salió el 21 de febrero de 1925 con una periodicidad semanal, fue la publicación que más impulsó y puso en primer plano la forma breve norteamericana. Por sus páginas y su caótica maquetación, que yuxtaponía viñetas, *sketches*, poemas, relatos, y crónicas de la vida social y cultural neoyorquina (es célebre su sección, aún hoy activa, «The Talk of the Town»), han pasado maestros del género como J. D. Salinger, John Cheever, Truman Capote,

Richard Yates, E. L. Doctorow, Raymond Carver o John Updike, entre muchos otros, pero fue John O'Hara quien más cuentos publicó en la revista: un total de doscientos setenta y cuatro. Es a O'Hara a quien de hecho se atribuye en gran parte el estilo que caracterizaría a la ficción del *New Yorker*, esto es, y de manera algo sucinta: una aproximación elíptica al tema, el diálogo como vehículo privilegiado de la narración, y un final abrupto o sorprendente, cuando no revelador, en el sentido de la epifanía de Joyce.

Quizá el gran tema de la narrativa de O'Hara fuera el de cómo las máscaras que impone la convención social configuraban la conducta de sus personajes, y de cómo su mundo, una vez estas máscaras caían —a través de una revelación o un acontecimiento inesperado—, cambiaba para siempre. O'Hara tenía un fuerte sentido de la estratificación social norteamericana. Para él, el medio social tenía una importancia capital, y las circunstancias del entorno y los conflictos que este generaba determinaban el comportamiento y las peripecias de sus criaturas ficcionales, postulados cercanos al naturalismo literario, del que también adoptó una aproximación «documental» a la realidad. En su caso, la objetividad procede de su prodigiosa capacidad para captar la oralidad del mundo que retrata, aunque más a la manera de un preciso aparato de registro sonoro que de una mirada cinematográfica cuyo ojo captura hasta el más mínimo detalle. Su verismo está siempre controlado. Sentimos la presencia del autor, que ha configurado el dispositivo oral de una manera muy precisa, tanto en la longitud de las frases como en el ritmo del intercambio, a veces furioso, de las conversaciones, pero, sobre todo, en el control de la información, y este es un tema esencial, pues es tan importante lo que se dice —lo que nos dicen los personajes— como lo que *no* nos dicen, ya que en última instancia el tema del relato queda casi siempre sumergido y estalla solo al final.

A la hora de dar forma a sus personajes, era raro que O'Hara optara por la descripción más prosaica, y era conocida su aversión por la metáfora. «Las personas no son barcos, piezas de ajedrez, flores, caballos de carreras, pinturas al óleo, botellas de cham-

pán, excrementos, instrumentos musicales ni ninguna otra cosa, sino personas», dejó escrito en su novela *BUTTERFIELD 8*. Su voz, casi siempre omnisciente, resulta seca, lacónica, y a veces insolente («Todas las noches, antes de ir al teatro, se comía lo que para cualquier hombre habría sido una cena, solo que Don Tally lo llamaba un tentempié», leemos en el arranque de «El caballero orondo»). No era habitual que optara por la opción diegética de la primera persona, pero cuando lo hacía, lograba conferir una intimidad y proximidad prodigiosas (en la antología que nos ocupa, véanse por ejemplo los dos últimos relatos, «Un hombre de confianza» y «Fatimas y besos»). En cualquier caso, O'Hara siempre hacía gala de su extraordinaria capacidad de oído para retratar a partir del diálogo, técnica de la que fue uno de los grandes maestros y que es el vehículo narrativo de muchos de sus relatos, algunos sin apenas intervención de la voz del autor (el cuento que abre este volumen, «La chica de California», es paradigmático en este sentido). Por extensión, casi nunca conocemos el aspecto que tienen sus personajes, y solo a partir de unos pocos detalles —de su indumentaria o del coche que conducen, de la insignia del club que portan en la solapa, de su manera de caminar y, por supuesto, de hablar— se nos presentan con una verosimilitud sorprendente. O'Hara solía leer sus diálogos en voz alta para asegurarse de que sonaran como tenían que sonar.

Si bien en su obra predominan los personajes de clase alta —directores de banco, millonarios, *bon vivants*, socios de clubes selectos (él mismo perteneció a varios), actores y actrices de éxito o directores de cine, viudas adineradas—, también encontramos a taxistas y conductores de autobús, oficinistas, mafiosos, prostitutas, camareros, coristas, policías o profesores, en una ambición y amplitud antropológicas que algunos han comparado con la de Balzac. La voz que confiere a cada una de sus criaturas responde exactamente a la realidad, y si O'Hara logra soslayar el estereotipo, es porque este escuchó en algún momento de su vida las voces que pueblan sus relatos. Podemos imaginárnoslo en un *speakeasy*, disimulando su atención de la conversación que una

pareja mantiene a su lado, y a veces parece incluso haberse colado en su alcoba y captado lo que se dicen entre susurros.

O'Hara nació el 31 de enero de 1905 en Pottsville, Pensilvania, a cien millas de Filadelfia y en el corazón del condado de Schuylkill, una zona rica en yacimientos de antracita conocida como la Región. Sus padres, católicos de origen irlandés, tuvieron que abrirse camino a través del complejo entramado social de Pottsville, un enclave Republicano por excelencia cuya aristocracia era de origen inglés o galés o alemán, y donde los irlandeses, junto con los polacos, lituanos e italianos, solían desempeñar los trabajos más peligrosos en las minas. O'Hara sorteó el destino de su estirpe por ser el hijo del eminente médico Patrick O'Hara, que era considerado el mejor cirujano de la localidad y que se estableció en la calle más opulenta de la misma, Mahantongo Street, rodeado de coches, caballos e incluso ponis para los niños. Fue este entorno social hermético y clasista —un entorno que podía perfectamente trazarse sobre el mapa de la ciudad y cuya rutina ponzoñosa puede sentirse con fuerza en el relato «El martes es tan buen día como cualquiera»— el que marcaría a John O'Hara de por vida. Más adelante, él mismo reconocería que sus años de infancia y juventud en Pottsville fueron el sustrato de toda su ficción futura. En su obra, Pottsville devino Gibbville; la calle Mahantongo transmutó en la Lantenengo; la North George Street en la North Frederick, e incluso él mismo tuvo su trasunto ficcional en la figura de Jim Malloy (en la antología que nos ocupa, puede vérselo en «Fatimas y besos» o «Un hombre de confianza»).

El Doctor vio pronto cómo se desvanecían sus sueños de que su hijo mayor y predilecto (O'Hara tuvo siete hermanos) siguiera la profesión paterna. A pesar de que hacía que lo acompañara en sus desplazamientos de trabajo —y al joven O'Hara se le quedarían grabados en la memoria algunos de los horrores que presenció—, no logró inculcarle su amor por la profesión, lo que provocó no pocas tensiones entre los temperamentales O'Hara, violentos y lenguaraces, acrecentadas por las expulsiones de John

de los colegios donde estudió por mala conducta. Además, los intereses del joven O'Hara pronto se decantarían hacia la literatura y el periodismo, actividades que prefería sobre la práctica de cualquier deporte y que cultivaba siempre que podía en un marco escolar que su errática naturaleza le llevaba a dinamitar. Su expulsión del Niagara Preparatory School, antesala de la universidad de Yale, se produjo en la víspera de su graduación, cuando fue visto entrando por la ventana de su habitación de madrugada, completamente borracho y con su traje de graduación hecho jirones y lleno de barro. Se vio así frustrada la voluntad paterna de que el hijo entrara en Yale y en su círculo social privilegiado. Algo de esta frustración se cuela en las últimas líneas del relato «Fatimas y besos».

Entre 1920 y 1924, habiendo saboteado su carrera formativa, O'Hara se vio obligado, a instancias de su padre, a trabajar. Lo hizo de mensajero, de dependiente de un drugstore, anotador de la lectura del consumo de gas, operador de centralita telefónica, peón en la estación de ferrocarril, operario en una acería o guarda en un parque de atracciones —ámbitos de los que debió de empararse del habla particular de cada gremio y que luego vertería en sus relatos—, hasta que el Doctor, confiando en que el enfrentamiento con la dura vida profesional del reportero lo devolviera al redil de la medicina, utilizó sus contactos para que el joven entrara de redactor en el *Journal* de Pottsville, que era por otra parte lo que John más deseaba. Allí recaló, sin salario y a prueba, en julio de 1924, y empezó a publicar sus primeros reportajes y columnas, aunque apenas quedan documentos de su paso por el rotativo.

Poco después, en marzo de 1925, sobrevino la muerte anunciada del padre. Al parecer, sus últimas palabras fueron «pobre John». Prácticamente de un día para el otro, habiendo el padre dejado una herencia insuficiente para la extensa familia, los O'Hara pasaron de la opulencia a la pobreza, y John tuvo que renunciar definitivamente a Yale, lo que alentó que cultivara un enfermizo sentimiento de inferioridad y resentimiento.

Tras su paso como reportero del *Courier* de Tamaqua (Taqua en su ficción), población próxima a su ciudad natal, y de embarcarse en el *George Washington* como camarero, regresó a Pottsville y, de allí, a dedo, se plantó en Chicago, donde intentó sin éxito que lo contrataran en un diario. En 1928, su afán de convertirse en escritor y el desasosiego que le produjo la ruptura con su primera novia y la muerte de su padre lo llevaron a Nueva York, donde pronto trabó amistad con escritores como Dorothy Parker o Robert Benchley, y donde trabajó de redactor y corrector en el *Herald Tribune*. Poco después, el 5 de mayo, publicó su primer *sketch* en el *New Yorker*, revista en la que seguiría colaborando activamente durante toda su vida, excepto durante un hiato de una década, cuando la revista publicó una devastadora crítica de su novela de 1949 *A Rage to Live* que afirmaba explícitamente que O'Hara estaba acabado como escritor. El resentimiento en O'Hara era al parecer proverbial y llevó fatal durante toda su vida las críticas negativas, que no fueron pocas, lo que sumado a su sensación de que su obra era permanentemente infravalorada, lo convirtió en el blanco fácil de los críticos más despiadados. Además, su soberbia era de sobras conocida. Cuando en 1962 le concedieron a John Steinbeck el Nobel —galardón que O'Hara anheló obtener en algún momento de su vida pero que se le resistió—, el de Pottsville le envió un telegrama de felicitación en el que decía, sin más, «eras mi segunda opción». El día en que O'Hara firmó su contrato con Random House, su editor, Bennett Cerf, le dijo:

—John, este es un gran día para mí, porque considero que eres uno de los mejores escritores americanos.

—«¿Uno de los mejores?» —respondió O'Hara— ¿Quién más?

—Faulkner y Hemingway —dijo Cerf.

—Bueno, Faulkner no está mal —sentenció el escritor.

O'Hara cultivó una afición desaforada por el alcohol, animada por la omnipresencia de bares y *speakeasies* que frecuentaba la intelectualidad neoyorquina. Su enclave de esparcimiento noctámbulo predilecto sería el Jack and Charlie's Puncheon Club de la calle Cuarenta y Nueve, especialmente cuando en 1930 se convir-

tió en el mítico «21». Al parecer, los efectos del alcohol en el habitualmente tímido, amable y reservado escritor en ciernes eran espeluznantes. Como afirmó en su *novella* de 1968 «A Few Trips and Some Poetry» su álgido alter ego Jim Malloy, «era por naturaleza un tipo melancólico, pero mi segunda naturaleza era la de un bebedor, y la melancolía que me arrojaba a la botella duraba lo que la primera copa de whisky tardaba en llegar al cerebro, donde acto seguido cobraba otras formas, como la violencia o el sexo o la euforia o el gozo de la música». O'Hara era un crápula de armas tomar. No era infrecuente que acabara las noches a puñetazos, y no eran pocas las llamadas de resentimiento que recibía al día siguiente, tanto de hombres como de mujeres. Robert Benchley, tras una noche loca, lo llamó por teléfono y le dijo: «John, soy tu amigo, y todos tus amigos sabemos que eres un hijo de puta». Una anécdota lo sitúa en el «21», totalmente borracho, golpeando a un enano mientras otro hacía lo propio con él. En una ocasión, se dice que abofeteó a una mujer que llegó tarde a una cena. Como en muchos otros escritores de su generación, el alcohol era casi un imperativo, aunque en el caso de O'Hara no parecía que fuera un catalizador de la inspiración. Su patrón era más bien el de una jornada alcohólica que arrancaba a media tarde y que se prolongaba hasta la madrugada, a la que seguía un día de profunda resaca que lo dejaba postrado hasta la noche, que es cuando se embarcaba en la escritura. En su momento álgido llegó a beber hasta una botella al día. Su preferido era el whisky St. James. Cuando murió su segunda mujer, Belle Wylie, en 1954, dejó el alcohol definitivamente —vertiendo simbólicamente el contenido entero de una botella por el fregadero— sin que la calidad de su prosa se viera afectada.

El alcohol es omnipresente en la obra de O'Hara. Es frecuente que sus locuaces personajes beban. En «¿Nos vamos mañana?», sin que se presente explícitamente —nada nunca lo hace del todo en la obra de O'Hara—, el insondable y enigmático Douglas Campbell lanza al final una pregunta tan aterradora como un *delirium tremens*; la joven que visita a la actriz en «¿Puedo quedarme

aquí?» llega en avanzado estado de alcoholización; en «Una etapa de la vida» el alcohol es ingerido desde el comienzo al final del relato; en *Butterfield 8*, la segunda novela de O'Hara (que esta casa tiene previsto publicar próximamente), el relato arranca cuando la protagonista, Gloria Wandrous, se levanta de resaca en la casa vacía de su amante, con el que ha pasado la noche y de la que apenas recuerda nada...

El comienzo de la década de los treinta fue dura para O'Hara. EE. UU. atravesaba la mayor crisis económica de su historia y la ley seca no se derogaría hasta finales de 1933. El joven y ambicioso escritor tiró adelante colaborando para *Time*, donde cubría desde deportes a religión o teatro; para *Editor & Publisher* y para el *Daily Mirror*. No era raro que pasara un día sin comer. Sus primigenios relatos para el *New Yorker*, muy breves en comparación con los que vinieron después, eran retazos de historias, sin apenas argumento, y en ellos ya experimentó con las peculiaridades del habla y la expresión. Desde sus inicios, mantuvo una intensa relación con el editor de la revista, Harold Ross, quien leía todo aquello que se publicaba en el *New Yorker* y llenaba los textos de anotaciones y sugerencias, y en el caso de O'Hara, trataba de que este no se extralimitara en su tendencia al uso de vocabulario procaz. En una ocasión le dijo: «Yo te confío los sustantivos, pero no los adjetivos». O'Hara le respondió: «Cuando uno termina un cuento, solo hay un modo de mejorarlo: mandando al editor a hacer puñetas». Y aunque Ross no siempre recibía bien sus relatos más ambiguos, lo alentó a seguir publicando. A la predilección de Ross y de la redacción por los relatos sin trama y de aproximación oblicua al tema debemos en parte el estilo que O'Hara iría perfeccionando con el tiempo. Solo entre 1928 y 1938, O'Hara publicó ciento treinta y cuatro relatos en el *New Yorker*. En paralelo, trabajó en su primera novela, *Cita en Samarra*. Se dice que cuando en abril de 1934 entregó el dactilografiado a la editorial, Harcourt, Brace —que publicaría sus dos primeras novelas y sus tres primeras colecciones de relatos—, tenía apenas seis dólares en el bolsillo. La novela, que transcurre en Gibbssville/Pottsville y está

protagonizada por Julian English, de quien se relata su decadencia, fue un éxito, y le sirvió a O'Hara para rendir cuentas con su juventud en Pensilvania, que tanto le había marcado. «Si quieres salir de esa ciudad de todos los demonios, por Dios, escribe algo que te saque de ella. Escribe algo que corte automáticamente tus vínculos con la ciudad, que te ayude a librarte del resentimiento acumulado hacia todos esos cabronazos paternalistas que viven en esa puta excrecencia de las montañas Sharp», dejó escrito O'Hara en una carta.

Ernest Hemingway alabó en *Esquire* la novela, de la que dijo: «Si queréis leer un libro de un hombre que sabe exactamente de qué está escribiendo, y que además lo ha hecho maravillosamente bien, leed *Cita en Samarra* de John O'Hara» (O'Hara, por su parte, le devolvió el cumplido, amplificado, tras la publicación de *Al otro lado del río y entre los árboles* (1950): «Hemingway es el autor más importante desde la muerte de Shakespeare»). Aunque solo era unos años mayor, Ernest Hemingway ya había publicado algunas de sus novelas y relatos más conocidos en la década de los veinte. Su influencia en O'Hara es evidente, y cuentos como «Los asesinos», donde el relato es conducido casi exclusivamente a través del diálogo, prefijan la forma de O'Hara. También el particular estilo elíptico del de Oak Park y el hecho de que muchas veces lo fundamental quede oculto —es célebre la comparación de Hemingway de su estilo con un iceberg del que «solo una octava parte de su masa emerge sobre el agua»— influyeron fuertemente en O'Hara, y de retorque, sobre la práctica totalidad de la narrativa breve que vino después. Pero si bien los célebres diálogos de Hemingway son sin duda el producto de su imaginación, los de O'Hara parecen más bien el resultado de una grabación clandestina. Y si en Hemingway todavía transpira cierto hálito poético, este en O'Hara ha sido abruptamente desterrado y solo reverbera en los estremecedores finales de sus relatos, atrocemente ambiguos en muchos casos.

Tras el éxito de *Cita en Samarra*, Harcourt, Brace no perdió el tiempo, y menos de un año después, en febrero de 1935, apare-

ció su primera colección de relatos, *The Doctor's Son and Other Stories*. De los treinta y siete cuentos, todos habían aparecido previamente en otras publicaciones excepto el que daba título al libro. La presente antología recoge tres de los relatos incluidos en aquel primer volumen de narrativa breve. Quizá el más original e inquietante sea «El niño del hotel», cuyo drama soterrado solo asoma sutilmente al final. En este sentido, se adelanta a la forma de Raymond Carver, quien sin duda se inspiró en O'Hara, y no solo en la manera de titular sus relatos.

En paralelo, O'Hara empezó a trabajar en Hollywood, adonde se trasladaría en diversas ocasiones de su vida tanto para escribir guiones o adaptaciones por encargo como para pulir diálogos, aunque no siempre figuró en los créditos. Entre 1934 y 1955, O'Hara trabajó para la Goldwyn, RKO, United Artists, pero sobre todo para la Twentieth Century-Fox (para esta escribió *Moon tide*, de 1942). Paradójicamente, y a pesar de su maestría en la composición de diálogos, ninguna de las películas en las que intervino tuvo demasiado éxito. Para lo que sí le sirvió la experiencia —además de para sacar partido de su fama y talento— fue para conocer a fondo el mundo del espectáculo, y a sus directores, actores y actrices, que poblarían muchas de sus ficciones. Quizá su mejor encarnación hollywoodiense sea «Natica Jackson», *novella* que por su extensión no ha tenido cabida en este volumen y que esta editorial tiene previsto publicar en un volumen aparte. «Natica Jackson» es, además, su personaje femenino más complejo, fascinante y logrado. Son precisamente sus retratos femeninos uno de los rasgos más originales y apasionantes de la obra de O'Hara. Como otros realistas, que inundaron sus obras de heroínas (desde Nana a Ana Karénina, pasando por la Maggie de Stephen Crane o la hermana Carrie de Theodore Dreiser, por citar solo algunas), O'Hara entendió que la prosa que lo había precedido —mayoritariamente falocrática— no había dado apenas voz protagonista a las mujeres, cuyo papel en la narrativa hasta finales del siglo XIX había sido más bien el de objeto, y no el de sujeto. En la obra de John O'Hara hay muchas mujeres. Son personajes con una per-

sonalidad desbordante y con un deseo sexual tan intenso y apremiante como el masculino, aunque hacia el final de su carrera —y esto le valió que se lo tildara de misógino—, O'Hara se obsesionó con el lesbianismo y con las prácticas sexuales extremas como deriva radical femenina y crítica al mundo machista que las reprimía. Estos relatos son los que quizá han llevado peor el paso del tiempo. En esta antología, hay mujeres poderosas y fascinantes: las actrices decadentes y altivas de «Llámame, llámame» y «¿Puedo quedarme aquí?», la impetuosa peluquera de «Las amigas de la señorita Julia», la melancólica protagonista de «Your fah neefah neeface», la fascinante Martha Haddon de «Un hombre de confianza». De todas ellas, junto a Natica Jackson, su personaje femenino más perdurable es la Gloria Wandrous de *Butterfield 8*, que casi al comienzo de esta novela aparece masturbándose —«Ese domingo por la mañana hizo algo que hacía a menudo y que le daba cierto placer»—; un detalle que si bien puede resultar algo mojigato en la actualidad, en su día causó furor y escándalo.

Hollywood también propició el encuentro y amistad con otro de los grandes autores de su generación: F. Scott Fitzgerald. Se dice que O'Hara, tras la lectura de *A este lado del paraíso* (1920), le enviaba cartas de fan desde Pottsville, y desde principios de la década de los treinta iniciaron correspondencia, donde comentarían sus respectivas obras con admiración y atención al detalle, y su común ascendencia irlandesa. Como Fitzgerald, O'Hara se sintió fascinado por el estilo y la gracia de la clase adinerada y de sus vicios y vida en declive. Puede verse su influencia en *Ten North Frederick*, publicada en 1955, que fue el mayor éxito popular y de crítica que O'Hara tuvo en vida. La novela se mantuvo en la lista de *best-sellers* durante treinta y dos semanas, y vendió 65.703 ejemplares solo en los primeros quince días. Poco después obtuvo el National Book Award, el premio más prestigioso que O'Hara recibió por alguna de sus obras.

La enorme productividad de O'Hara —que escribía invariablemente a máquina y sin apenas reescribir en largas jornadas nocturnas de no menos de cinco horas del tirón— no ha contribuido

a que su obra sea reconocida como se merece. Si comparamos su producción con la de Hemingway (que solo escribió cincuenta relatos) o Faulkner (unos setenta), o incluso con la de Fitzgerald (que escribió ciento sesenta), O'Hara se lleva la palma. Y dado que en el imaginario de algunos críticos se había instalado la máxima de Hemingway según la cual un escritor solo debe aspirar a escribir obras maestras —dando a entender que debía escribir *poco*—, la opinión del *establishment* literario sobre la ingente producción de O'Hara no era especialmente favorable. Algunos decían que solo le interesaba el dinero, y el hecho de que a veces escribiera sus relatos de una sentada, sin apenas corregir, parecía darles la razón. Es más justo suponer que O'Hara vivió toda su vida aterrado porque la ruina que sobrevino a su familia siendo él joven volviera a repetirse, lo que sumado a su síndrome de inferioridad por no pertenecer a la *beautiful people* de Yale promovió que trabajara como un poseso. En todo caso, el dinero, qué duda cabe, es otro de los temas troncales de la narrativa breve de O'Hara, junto al sexo y el alcohol. Lean en este volumen «Exactamente ocho mil dólares exactos», «El hombre de la ferretería» o «El pelele».

O'Hara escribió un total de quince novelas, trece colecciones de cuentos, cinco obras de teatro, y dos recopilaciones de sus columnas de prensa. A esto hay que sumarle *Pal Joey*, que apareció en forma de relatos breves en el *New Yorker* y posteriormente como libreto, tras su presentación en los escenarios de Broadway como musical en 1940, con Gene Kelly como protagonista y con música de Rodgers y Hart, y que tuvo un éxito de público clamoroso (posteriormente sería adaptado al cine, con Frank Sinatra como Joey).

O'Hara se casó tres veces y tuvo una hija. Murió en su residencia de Princeton, Nueva Jersey, el 11 de abril de 1970, a los sesenta y seis años y treinta y un libros. En su máquina dejó una novela que ya nunca finalizaría, justo en este punto: «Edna no había sospechado de él, y ahora su aventura con Alicia era cosa del pasado».

En la actualidad, es difícil que encontremos un libro de John O'Hara en los anaqueles de las librerías de España y, por extensión, de Latinoamérica. ¿Por qué el que fuera una de las grandes voces de la narrativa norteamericana, para algunos a la altura de Hemingway o Faulkner, no ha sido reeditado y reivindicado, y por qué esta flagrante ausencia de bibliografía en castellano? Por lo que se refiere a sus novelas, solo seis han sido vertidas al español: la más reciente es *Appointment in Samarra* (1934), *Cita en Samarra*, publicada por Lumen en 2009, aunque actualmente está fuera de circulación. Del resto, tenemos que remontarnos a la década de los setenta: *BUtterfield 8* (1935), publicada con el infame título de *La venus del visón* por Plaza & Janés en 1971; *Ten North Frederick* (1955), *Diez Calle Frederick*, Plaza & Janés, 1970, la más reeditada; *From the Terrace* (1958), *Desde la terraza*, Plaza & Janés, 1969; *Ourselves to Know* (1960), traducido como *Oculto verdad*, Plaza & Janés, 1969; y *Lovey Childs: A Philadelphian's Story* (1969), *Una historia de Filadelfia*, ediciones Picazo, 1976. Pero en el caso de los relatos, género en el que fue un maestro indiscutible, el vacío es casi total: con anterioridad, solo se había traducido el cuento «Are We Leaving Tomorrow?», incluido en el extenso y apasionante compendio, seleccionado y prologado por Richard Ford (cuyos relatos, por cierto, deben mucho a O'Hara), *Antología del cuento norteamericano* (Galaxia Gutenberg, 2002), con traducción de Javier Calvo. Pero nada más. ¿Por qué un autor que en vida vendió millones de ejemplares —en 1975, la editorial Bantam, que publicaba las ediciones de bolsillo de sus obras, reportó una venta acumulada de veintitrés millones de libros— ha sido tan injustamente ignorado durante los últimos años, sobre todo en nuestra lengua? Las razones de tan exigua presencia y vigencia pueden ser varias*.

En primer lugar, puede haberle pasado factura su vocación de historiador, su intención de dar cuenta de la vida social de su tiempo, digamos su vertiente más costumbrista. Esta quizá ha

* Parece que The Library of America prepara una edición de los relatos de O'Hara para septiembre de 2016: *Stories*, ed. Charles McGrath, ISBN 978-1-59853-497-9. [N. del E.]

caducado y resulta hoy poco interesante si no es desde la óptica de la antropología. También sus últimos relatos han llevado mal el paso del tiempo: su obsesión por las conductas sexuales femeninas «desviadas», y más concretamente por el lesbianismo, produjeron algunas ficciones que hoy resultan algo risibles.

Está, también, su ausencia en el ámbito académico norteamericano, del que O'Hara es él mismo en parte culpable, dado que se negó a que sus relatos fueran reproducidos en los libros de texto, por lo que el acceso a su obra contó ya de entrada con algunas trabas. Además, su estilo, la forma-diálogo, no acaba de ser el privilegiado por la academia, que se ha decantado tradicionalmente más hacia lo prosaico. El diálogo, por tanto, es considerado una forma menor, casi espuria, más próxima al relato cinematográfico, aunque en realidad no tiene nada que ver: la prueba es que, como guionista, O'Hara apenas tuvo éxito. Se podría objetar que Hemingway también cultivó la forma-diálogo, y que su obra ha tenido una trascendencia incuestionable. Pero, sin embargo, de este han perdurado obras como *El viejo y el mar* y *Adiós a la armas*, y además escribió solo cincuenta relatos, número mucho más manejable a la hora de editarlo y difundirlo. Asimismo, las antologías de los relatos de O'Hara no siempre han hecho justicia a su talento, y a veces se han compilado con criterios algo arbitrarios o que obligaban a incluir cuentos a nuestro entender menores: este es el caso de las antologías de sus relatos de Hollywood, o las de Nueva York y Gibbstville.

También influyó su reacción a las críticas y la recepción de su obra: O'Hara no dudaba en arremeter contra sus críticos más duros. Su actitud, a veces soberbia y afectada, producto de una sensibilidad enfermiza, le llevó a enemistarse con gran parte del *establishment* literario. Sin ir más lejos, una de sus biografías se titula *El arte de quemar puentes*. Tampoco ayudaron sus declaraciones grandilocuentes, fruto de una confianza desmesurada en su trabajo, como cuando afirmó que, de los escritores de relatos, «yo soy el mejor». Y recordemos cómo reaccionaba con unas copas encima... Algunos incluso afirman que él mismo compuso

el epitafio que se puede leer sobre su tumba, lo que sería un acto de soberbia posmórtem inaudito: «Él, mejor que nadie, contó la verdad acerca de su época, la primera mitad del siglo xx. Fue un profesional. Escribió bien y con sinceridad».

Finalmente también está la ambigüedad de sus relatos, sobre todo de sus finales, que dejaban perplejos a muchos de sus lectores, y también a sus editores, que quizá hubieran preferido una conclusión más acomodaticia, más confortable. Sin embargo, ahí reside en parte la grandeza del autor, en la posibilidad de que el lector recomponga la verdadera historia en su cabeza, de que permita que los personajes cobren vida —y lo hacen—. Porque ¿cuál es al fin y al cabo el tema que subyace en, por ejemplo, un relato de trama en apariencia intrascendente —la visita de la hija de un antiguo amante de una actriz a la residencia de esta— como «¿Puedo quedarme aquí?»? ¿No oímos al final cómo tiembla el suelo? ¿No es en última instancia la estremecedora revelación de que quizá ya sea demasiado tarde para volver atrás —para recomponer la vida de uno, o rehacer el camino, enmendar errores, volver a enamorarse— el tema nodal que atraviesa todos estos relatos? Lo dejamos en manos del lector. ¿Hemos dicho ya que John O'Hara crea adicción?



En esta antología se presenta por primera vez en lengua castellana una muestra de la narrativa breve de O'Hara. Es inevitable la sensación de que muchos —muchísimos— relatos han quedado fuera. Los aquí reunidos abarcan un espacio temporal de cuarenta años: desde el primero, cronológicamente, «El niño del hotel» (1934), al más tardío, publicado póstumamente, «El martes es tan buen día como cualquiera» (1974). De las colecciones de relatos que O'Hara publicó en vida, este volumen incluye al menos uno de cada compendio (excepto de uno), así como de los dos que aparecieron póstumamente. La selección responde a criterios subjetivos, pero atendiendo sobre todo a la intención de ofrecer una

panorámica completa de sus temas principales y de la evolución de su estilo a lo largo de las décadas. Se ha partido de las principales antologías de relatos de O'Hara, esto es, *Collected Stories of John O'Hara* (ed. Frank MacShane, Vintage, 1986), *Gibbsville, PA. The Classic Stories* (ed. Matthew J. Brucoli, Carroll & Graf, 1992), *John O'Hara's Hollywood* (ed. Matthew J. Brucoli, Carroll & Graf, 2007), *Selected Stories* (Vintage, 2011) y *The New York Stories* (ed. Steven Goldleaf, Penguin, 2013); así como de la lectura del alucinante archivo del *New Yorker*, donde recordemos que O'Hara publicó más que ningún otro autor.

Con respecto a la secuenciación de los cuentos, hemos querido agruparlos por afinidades temáticas o geográficas (por ejemplo los cuentos «de actores», que abren este volumen, o los cuentos de Gibbsville, que lo cierran, con los dos últimos en primera persona), confiando quizá en que la sucesión entre relatos explique otra historia no escrita, y en que los temas que resuenan en relatos contiguos den cuenta de cómo O'Hara podía trabajar un mismo motivo con sutiles variaciones y tonos. El tema de «la despedida» o «el regreso», por ejemplo, está tanto en «Adiós, Herman» como en «Las amigas de la señorita Julia»; el tema del amor está tratado de manera muy diferente en tres relatos que presentamos consecutivamente: «Your fah neefah neeface», «Ahora ya lo sabemos» o «El hombre ideal». Lo mismo ocurre con el tema de «la juventud», que está en «El niño del hotel», «Demasiado joven» y «Día de verano». En cualquier caso, el lector puede fácilmente restituir la ordenación cronológica, si atendemos a la secuencia de la lista que sigue:

«El niño del hotel» [«Hotel Kid»] (*Vanity Fair*, septiembre de 1933; recogido posteriormente en *The Doctor's Son and Other Stories*, Harcourt, Brace, 1935)

«La carrera pública del señor Seymour Harrisburg» [«The Public Career of Mr. Seymour Harrisburg»] (*Brooklyn Daily Eagle*, 5 de noviembre de 1933; recogido posteriormente en *The Doctor's Son and Other Stories*, Harcourt, Brace, 1935)

«Deportividad» [«Sportsmanship»] (*The New Yorker*, 12 de mayo de 1934; recogido posteriormente en *The Doctor's Son and Other Stories*, Harcourt, Brace, 1935)

«Adiós, Herman» [«Good-Bye, Herman»] (*The New Yorker*, 4 de septiembre de 1937; recogido posteriormente en *Files on Parade*, Harcourt, Brace, 1939)

«¿Nos vamos mañana?» [«Are We Leaving Tomorrow?»] (*The New Yorker*, 19 de marzo de 1938; recogido posteriormente en *Files on Parade*, Harcourt, Brace, 1939)

«El hombre ideal» [«The Ideal Man»] (*The New Yorker*, 29 de abril de 1939; recogido posteriormente en *Files on Parade*, Harcourt, Brace, 1939)

«Demasiado joven» [«Too Young»] (*The New Yorker*, 9 de septiembre de 1939; recogido posteriormente en *Pipe Night*, Duell, Sloan and Pearce, 1945)

«Día de verano» [«Summer's Day»] (*The New Yorker*, 29 de agosto de 1942; recogido posteriormente en *Pipe Night*, Duell, Sloan and Pearce, 1945)

«Ahora ya lo sabemos» [«Now We Know»] (*The New Yorker*, 5 de junio de 1943; recogido posteriormente en *Pipe Night*, Duell, Sloan and Pearce, 1945)

«¿Dónde hay partida?» [«Where's the Game?»] (recogido en *Pipe Night*, Duell, Sloan and Pearce, 1945)

«Una etapa de la vida» [«A Phase of Life»] (recogido en *Hellbox*, Random House, 1947)

«Exactamente ocho mil dólares exactos» [«Exactly Eight Thousand Dollars Exactly»] (*The New Yorker*, 31 de diciembre de 1960; recogido posteriormente en *Assembly*, Random House, 1961)

«La chica de California» [«The Girl from California»] (*The New Yorker*, 27 de mayo de 1961; recogido posteriormente en *Assembly*, Random House, 1961)

«Lláname, lláname» [«Call Me, Call Me»] (*The New Yorker*, 7 de octubre de 1961; recogido posteriormente en *Assembly*, Random House, 1961)

«Your fah neefah neeface» [«Your Fah Neefah Neeface»] (recogido en *The Cape Cod Lighter*, Random House, 1962)

«Las amigas de la señorita Julia» [«The Friends of Miss Julia»] (recogido en *The Hat on the Bed*, Random House, 1963)

«El hombre de la ferretería» [«The Hardware Man»] (*The Saturday Evening Post*, 29 de febrero de 1964; recogido posteriormente en *The Horse Knows the Way*, Random House, 1964)

«¿Puedo quedarme aquí?» [«Can I Stay Here?»] (*The Saturday Evening Post*, 16 de mayo de 1964; recogido posteriormente en *The Horse Knows the Way*, Random House, 1964)

«Atado de pies y manos» [«All Tied Up»] (*The New Yorker*, 3 de octubre de 1964; recogido posteriormente en *The Horse Knows the Way*, Random House, 1964)

«Fatimas y besos» [«Fatimas and Kisses»] (*The New Yorker*, 21 de mayo de 1966; recogido posteriormente en *Waiting for Winter*, Random House, 1966)

«El caballero orondo» [«The Portly Gentleman»] (recogido en *Waiting for Winter*, Random House, 1966)

«El pelele» [«The Weakling»] (recogido en *Waiting for Winter*, Random House, 1966)

«En el Cothurnos Club» [«At the Cothurnos Club»] (publicado póstumamente en *Esquire*, julio de 1972; recogido posteriormente en *The Time Element and Other Stories*, ed. Albert Erskine, Random House, 1972)

«Un hombre de confianza» [«A Man to Be Trusted»] (recogido póstumamente en *Good Samaritan and Other Stories*, ed. Albert Erskine, Random House, 1974)

«El martes es tan buen día como cualquiera» [«Tuesday's as Good as Any»] (recogido póstumamente en *Good Samaritan and Other Stories*, ed. Albert Erskine, Random House, 1974)

Finalmente, se puede optar también por la ordenación alfabética, la que el propio O'Hara prefirió para sus colecciones de relatos de los sesenta, desde *The Cape Cod Lighter* (1962) hasta su última colección publicada en vida, *And Other Stories* (1968), en cuyo caso el orden sería este: «All Tied Up»; «Are We Leaving Tomorrow?»; «At the Cothurnos Club»; «Call Me, Call Me»; «Can I Stay Here?»; «Exactly Eight Thousand Dollars Exactly»; «Fatimas and Kisses»; «The Friends of Miss Julia»; «The Girl from California»; «Good-Bye, Herman»; «The Hardware Man»; «Hotel Kid»; «The Ideal Man»; «A Man to Be Trusted»; «Now We Know»; «A Phase of Life»; «The Portly Gentleman»; «The Public Career of Mr. Seymour Harrisburg»; «Sportsmanship»; «Summer's Day»; «Too Young»; «Tuesday's as Good as Any»; «The Weakling»; «Where's the Game»; «Your Fah Neefah Neeface».

No queda más que agradecer a David Paradela, el traductor de estos relatos, su talento y paciencia a la hora de verter con esmero a nuestro idioma todas las voces que estos contienen y que a veces se resistían a cobrar otra forma que la que su autor les otorgó.

Didac Aparicio
Barcelona, febrero de 2016