



Laura Barba Muñoz

**Traducción de poesía e intertextualidad
en el poemario *Apocrypha*
de Catherynne M. Valente**

Tutor: Jorge Braga Riera

**Máster Universitario en Traducción Literaria
Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Complutense**

Índice

Resumen.....	1
Prólogo.....	2
Traducción.....	4
Comentario crítico.....	31
1. Autora, obra y contexto poético e intertextual.....	31
1.1. Catherynne M. Valente.....	31
1.2. <i>Apocrypha</i>	32
1.3. Contexto poético e intertextual.....	33
1.3.1. La traducción de poesía.....	33
1.3.2. La intertextualidad.....	40
2. Análisis de los problemas de traducción.....	45
2.1. Traducción y dificultades.....	45
2.1.1. Dificultades traductológicas de carácter general.....	46
a) Dificultades semántico-léxicas.....	46
b) Dificultades gramaticales.....	47
c) Dificultades ortográficas.....	47
2.1.2. Dificultades de carácter específico.....	48
a) <i>Apocrypha</i> : Primera parte.....	48
b) <i>Apocrypha</i> : Segunda parte.....	61
Conclusiones.....	65
Bibliografía.....	66
Anexos.....	69

«Todos los poemas están ya escritos
y todas las palabras fueron ya cantadas»¹.

¹ Sevillano, 1999, 34 [en Martínez 2001]

Agradecimientos

Deseo mostrar mi gratitud a mis padres y hermanas, por el apoyo incondicional ofrecido en todos los ámbitos de mi vida —de los cuales este trabajo de fin de máster compone una ínfima parte—; a mis amigos, por reforzar los cimientos del entorno familiar; y a mis compañeros y profesores del máster, por su implicación personal y profesional durante este curso académico. En particular, mi agradecimiento a Antonio López Fonseca, por la amplia competencia que ha demostrado impartiendo clase, por los conocimientos que me ha transmitido y por inculcarme su gusto por el saber; y a Jorge Braga Riera, tutor de este TFM, por su compromiso conmigo, pues sus ánimos y consejos me han ayudado a formarme como traductora.

Resumen

Catherynne M. Valente es una autora contemporánea de origen estadounidense cuya escritura, repleta de simbolismo y referencias intertextuales, alcanza su máximo esplendor en *Apocrypha* [2005]. Este poemario, compuesto por dos partes, contiene poemas y relatos en prosa poética de corte bíblico y mitológico que, condimentados con extranjerismos y culturemas, son de gran interés para los estudios de traducción de poesía e intertextualidad.

Palabras clave: *Poesía, traducción, intertextualidad, Catherynne M. Valente, Apocrypha*

Abstract

Catherynne M. Valente is a contemporary American author whose writing, which is full of symbolism and intertextual references, may be fully appreciated in *Apocrypha* [2005]. This two-part poetry book contains both biblical and mythological poems and prose poetry stories that, seasoned with foreign words and culture-related items, are of great interest for the studies of poetic translation and intertextuality.

Key words: *Poetry, translation, intertextuality, Catherynne M. Valente, Apocrypha*

Prólogo

Bethany L. Thomas, más conocida por su pseudónimo, Catherynne M. Valente (1979-), es una escritora y crítica literaria estadounidense nacida el cinco de mayo de 1979 en Seattle (EE. UU.). Se graduó en Filología Clásica y, tras ello, abandonó los estudios de máster para dedicarse a la escritura. En 2004 publicó su primer poemario, *Music of a Proto-Suicide*. Sin embargo, la poesía no es el único género que cultiva, pues también escribe prosa, orientada principalmente al público juvenil. Su producción literaria, de carácter esencialmente intimista, invita al lector a sentirse identificado con las historias que relata la voz poética y, por ende, la autora. Y ¿acaso no es esa una de las facultades del mito? ¿Su validez universal? La literatura de Catherynne M. Valente posee esa característica, reforzada al tiempo por sus metáforas esencialmente mitológicas y bíblicas. Su formación clásica queda patente en composiciones como «Canción para tres voces y una lira» y en el uso de un vocabulario muy amplio y elevado, aderezado con numerosos extranjerismos que permiten deducir su gusto por las lenguas y la filología.

El objetivo del presente trabajo es reivindicar el valor de la poesía y su traducción, tradicionalmente menospreciado y limitado, y tratar uno de las tantas cuestiones que aún no se recogen en profundidad en los Estudios de Traducción: la intertextualidad literaria. Por este motivo y con el fin de estudiar los ámbitos de la traducción de poesía y la intertextualidad, se ha elegido a una autora cuya producción literaria contiene un amplio simbolismo y numerosas referencias interlingüísticas: *Apocrypha* [2005], segundo poemario de Catherynne M. Valente. Su elección radica en el fin de mostrar la faceta poética de la autora más allá de la única obra traducida con la que cuenta el mercado español, la novela fantástica juvenil en prosa *La niña que recorrió Tierra Fantástica en un barco hecho por ella misma* [*The Girl Who Circumnavigated Fairyland in a Ship of Her Own Making*, 2011], así como en el reto de verter su poesía y sus referencias intertextuales al castellano.

La estructura construida en este trabajo es de carácter deductivo; es decir, tanto el armazón teórico como el práctico abarcan desde conceptos más generales a más específicos. En primer lugar, se mostrarán las traducciones de los poemas y relatos en prosa poética elegidos, cuyos textos originales se encuentran en el apartado de «anexos»; tras ello, la parte teórica recorrerá, en orden, el contexto de la autora y su trayectoria literaria hasta llegar a *Apocrypha* [2005], el libro seleccionado para este estudio; la traducción de poesía, sus características y rasgos fundamentales; y la intertextualidad, junto con sus particularidades y las estrategias de trasvase en una traducción. Por último, se completará la parte práctica respaldando los conceptos

aportados con la justificación de las traducciones elegidas para este trabajo, que se finalizará con el esbozo de unas conclusiones.

Para llevar a cabo esta investigación han sido de gran utilidad los siguientes estudios: *La intertextualidad literaria* de José Enrique Martínez Fernández [2001], *La traducción de la poesía* de Yves Bonnefoy [2002], *Decir casi lo mismo* de Umberto Eco [2008] o *Traducción y traductología: introducción a la traductología* de Amparo Hurtado Albir [2016]. Durante la traducción del inglés al castellano de los poemas y relatos en prosa poética de *Apocrypha* [2005] se ha tratado de mantener el lenguaje elevado y el carácter extranjerizante que transmite la autora; aunque, ante todo, se han pretendido trasvasar las imágenes y el simbolismo de sus poemas, como parte fundamental y característica de una obra. Esta parte práctica se analizará teniendo en cuenta los elementos de *Apocrypha* relacionados con la traducción de poesía y la intertextualidad, los dos ejes teóricos que conforman la parte teórica, y sus mayores dificultades.

Traducción

Mito del origen

Hubo un tiempo en que yo éramos dos.

El otro era un pez, de branquias tostadas y lengua argentada. Crecía fuera de mí, fuera de mi garganta, como una voz, una burbuja en mi carne que crecía, día tras marea. Desarrolló ojos inquietantes, bordeados con pestañas verdes y erizadas como patas de araña, una boca en cuya curva crecía un diente inquietante, anidado en todo aquel rosa como una perla hambrienta. Sobresalían los dedos palmeados—la fina membrana tendida entre sus huesos eran cortinas que filtraba un sol glabro. Día tras marea crecía mientras nadaba a su manera, otro yo brotando del primero.

No por ello me asustaba, pero es importante que sepas que, desde el principio, mi piel nunca fue mía. En el brillo gélido del útero sin nombre, mi cuerpo era ambicioso y trataba de dividirse, creyéndose la célula primordial, de ribosoma diamantino e infinita.

Apenas pudo lograr tal proeza.

En su lugar, la hermana de esta garganta creció, colgándose de su latido como si de un collar se tratase, y la vi luchando por respirar el agua con tanta facilidad como yo: la vi abrir y cerrar su boca de pez.

Hubo una marea en la que dejó de crecer. Se había hinchado bastante, no podía formar un miembro que lo separara de mí.

Oscilé en la corriente, confusa.

Y la miré a los ojos, a estos otros ojos que eran míos, a estas lunas arácnidas que menguaban al parpadear. La miré a los ojos y la toqué con mis propias palmas a medio formar, no más que abanicos de huesos de cristal, para atraerla hacia mí y darle un beso fraternal.

Y con una boca que aún no había aprendido a articular, devoré a mi gemela en la oscuridad más absoluta, y cerré mis labios como nubes tras ella.

Ahora, años más tarde, en el sistema radicular de mi vientre, ella se sienta y practica sus glotales y marca el ritmo en el tambor de mi ombligo.

Suzuri

El Tanabata o Fiesta de las Estrellas se celebra la tarde del siete de julio. Los orígenes del festival se remontan a una leyenda en la que Altair, la estrella del pastor (Hikoboshi) y Vega, la estrella de la doncella tejedora (Orihime), eran unos amantes separados por la Vía Láctea que solo podían verse una vez al año, durante el séptimo día del séptimo mes. Se dice que, si llueve ese día, los amantes no podrán reunirse. Es tradición celebrar esta fiesta colgando pequeños trozos de papel de colores con deseos escritos.

—Un calendario japonés

I.

Estación Kanazawa. Hakkei. Conexión con la línea de la playa de Kanazawa.

Me senté junto a Orihime y Hikoboshi en el tren,
el expreso nocturno acelerando hacia el sur, atravesando la calurosa bruma
[de los insectos de julio,
cigarras y grillos y escarabajos de acero.
Fuera del vagón, una mujer golpea un dique
con una escoba de bambú seco, su figura curva retrocediendo
en la espesa oscuridad.

Dejando Yokohama, llena de curry y bourbon,
una mujer blanca de labios vulgares,
pantorrillas silbando una fuga industrial,
brazos ignorantes colmados de té, mejillones picados y pasteles de abrótano
del puerto de donde proviene el comodoro.
Dirijo mis ojos de *gajin* a los raídos cojines de vinilo,
el blanco suelo arañado del vagón renqueante,
incapaz de evitar estar sola en este tren medio vacío,
incapaz de tener piel de papel de arroz
o lisas trenzas negras.

II.

Estación de Uragi Miurakaigan. Cambien de tren para Miurakaigan.

Me senté junto a Orihime y Hikoboshi en el tren,

soñando en una visión doble, silenciosa como los gatos.
Ella apoyó su cabeza sobre el hombro de él,
y su pelo era un haz de trigo quemado
carbonizando su camiseta azul a cuadros.
Sus pieles eran suaves como el cielo—
Su barba incipiente rozaba el cuello de su vestido caqui
cuando apoyaba su cabeza bajo la de ella,
su cuero cabelludo aparentemente limpio y lustroso
como una caracola.

Esa mañana, yo había garabateado *kanji*
en cartulinas elegidas cuidadosamente,
mi caligrafía mediocre e insegura. Como si mis
manos obscenas fueran paráliticas— las líneas no conectaban,
el grosor del trazo era incorrecto, demasiada tinta
derramada en la página. Pero yo las até de igual forma
a la rama de caqui con una cinta verde:
«Paz». «Felicidad». «Sabiduría». «Salud».

III.

Estación de Yokosuka-cho. Haga transbordo a la línea JR para viajar a Tokio.

Me senté junto a Orihime y Hikoboshi en el tren,
su luz mezclada perfumada con sudor y pescado,
bicicletas oxidadas ahogadas bajo los muelles.
El séptimo día del séptimo mes,
durmieron, soñando con el ganado pisoteando la hierba mojada;
el clic, clic, clic de un telar de ceniza.

Fuera: Yokosuka, atestada de fragatas y sucia,
el olor del pulpo hirviendo intensamente en las rosas
de los jardines frente al mar. Mariposas negras crepitan
en las luces de las adictivas máquinas *pachinko*—
sopa esencial de luz y tórax fundido. Aquí,
billete arrugado, vuelvo a mis caquis magullados—
y todo lo que puedo tocar de este sitio
son sus frutas muertas.

Su cabello rozó mi cadera cuando me levanté para marcharme,
huyendo por debajo de la puerta de plata.
En los tablones sueltos del andén de la estación,
me puse la mano en la cintura— una hebra larga y lisa
se había enredado en mi falda,
negra como una *suzuri*² desnivelada.

² *suzuri*: piedra utilizada en la caligrafía japonesa para moler con suavidad la tinta en una pasta.

Canción para tres voces y una lira

I.

En las sombras, tejida con polen de olivo y destellos de luna
cálidos como un abrazo, está sentada. Los pretendientes han desfallecido,
apilados en las escaleras cual ropa vieja. Sus perros regurgitan quedamente
sumidos en un profundo sueño estival. Tiene la espalda recta,
bien aprendidos postura y equilibrio,
mientras pellizca las pequeñas y tensas puntadas. Tironea de los hilos
marrones de la pata de un ciervo, verdes del follaje suspendido.

Ha olvidado con qué fin lo hacía: el edredón para una boda,
una manta para la cuna de su hijo, ¿quizás algo
para mantener el calor cuando llegara el invierno? O un sudario— ¿Acaso
era un sudario? Tiene miedo de que lo sea, de que
pronto cubra un cuerpo ahogado de labios reventados y azules
estrangulado por las algas, de boca anegada de arena.

Si es sincera, solo es un hábito, vacío como una vasija de arcilla.
Teje todo el día, de forma mecánica,
dedos tímidos sumergidos en la tela. Sonríe
cuando debe, ríe como crujen las puertas antiguas—
y hace veinte años de Áulide.

Por la noche se aferra a las escenas bucólicas, sus uñas
desgarran el grueso entramado, su cabello cae débil
sobre sus ojos y ella no llora, no hace ningún ruido,
pero su aliento está herido por el filo de las plumas de los búhos
y su vientre se digiere, clamando:

*¿Dónde está mi Odiseo? ¿Está a salvo, ha muerto? ¿Yace
cálido en los brazos blancos de alguna diosa
y me ha olvidado?*

*¿Debo tomar a uno de estos jóvenes
de hombros como martillos de bronce
y envolver mis piernas alrededor de su cintura?*

Y si regresa y me encuentra fea, la piel de lima picada,

*estéril, ¿se reirá de mi vientre carnosos,
mis brazos flácidos, mis pechos arruinados por la lactancia?*

¿Ya se ha desparramado su cerebro por una escalera de Troya?

En las sombras, tejidas con el aliento de ovejas y cerdos,
está sentada. Su famosa boca está fruncida en una fina línea,
y ha dejado de creer que su marido de ojos grises
pueda volver a tragar el aliento de su cuerpo.

Aun así,
ella pinza, pellizca, puntea
el esquelético sudario.

II.

Reúne retamas en la sombra—
atando rígidas ramitas de madera de limón con cuero roído;
sus hijas amasan queso agrio en casa.

No es ninguna Penélope, no espera
y siempre ha sentido el desaliento en el telar—
pero a él no le importaba. La bautizó como su ruiseñor,
y ella trató de no sentirse ofendida por que la comparara
con un pájaro común y marrón.

Ahora él ha enlazado un segundo pecho al suyo,
uno de bronce y cuero sin roer, y un escudo
cuya amplia cavidad podría haber contenido todo su cuerpo,
enroscado sobre sí mismo como la carne de un caracol
escondido en su concha. Ha viajado a Persia,
hacia la arena y los jardines colgantes
y las mujeres de piel cara.

Ha oído que Alejandro tomó a una bactriana por esposa
y es trasladado en un sillón de oro al campo de batalla. Ha oído
que el ejército siempre gana, y que todas las llamas de Persia
se levantaron contra el cielo invernal en una hecatombe.
No le importa demasiado; la vaca aún protesta

cuando necesita que la ordeñen, las chicas aún producen queso grumoso, húmedo.

Espera que su marido no regrese a casa
para reemplazarla por una esposa de pelo negro.
Añora su olor
a cortezas de pan y caballo limpio.
Paga a una anciana
para que sacrifique cuatro cerditos huidizos
para que él esté a salvo,
para que su segundo pecho no se rompa.

Cuando llega el invierno,
trae la vaca a casa para calentar
a sus hijas con su flanco fibroso.
Contra la piel moteada,
sueña con la India, con ríos turbios de ceniza,
con recién nacidos de ojos azules
y elefantes barritando.

III.

Frente a una clase de estudiantes de máster
deconstruye la sofistería del Bulero
de *Los cuentos de Canterbury*. Su boca modela
frases en inglés medio, ásperas sílabas germanas
que describen falsas reliquias,
las dieciséis cabezas reducidas de San Juan—
pero ella está pensando en su carta,

en cómo él dijo que el Golfo Pérsico estaba vivo y emanaba luz turquesa,
en la bioluminiscencia y en las viejas manchas de petróleo
brillando bajo el agua como una ciudad perdida.

Los greco-estadounidenses, tres generaciones lejos de Argos;
él zarpó en una embarcación sin remos de regreso a Persia,
con el ejemplar de la *Ilíada* de Lattimore anotado por su esposa
embutido en su mochila militar. En su clase
inundada por luz fluorescente, sonrío

cuando debe, ríe
como crujen las puertas antiguas.

En la televisión, los misiles trazan un arco en el cielo opaco;
verdes cometas enfilan hacia Babilonia, Persépolis,
la corte invernal de Ecbatana. Ella no puede evitarlo:
desconoce los nuevos nombres de las ciudades,
excepto Bagdad,
excepto Faluya.

Él escribe que los delfines nadan junto a su embarcación
como frescos minoicos,
y que es cierto que el amanecer tiene los dedos rosados—
Escribe que ella no debe preocuparse:
no estaba en el helicóptero
que estalló como una vasija de fuego griego catapultado
contra un muro de adobe. Mas

ella supervisa un examen de filosofía socrática
y pellizca las pequeñas y tensas puntadas de su
falda italiana: *¿Está a salvo? ¿Ha muerto?*
¿Vendrá a casa y me encontrará fea,
delgada de miedo, amarga como el café del día anterior?

¿Ya se ha ido, vaporizado sobre ese mar resplandeciente,
otro casco griego
rodando por la orilla persa?

Geografía del *Unheimlich*

Esta casa oprime mis sienes
como tazas electroconvulsivas—el zumbido eléctrico
de la nevera fustiga mi cerebro descamado de eccema.
El goteo de torazina de los grifos de plata
enfatisa mi lento desfile de una a otra sala—
paciente pazpuerca con pezones a prueba de eccema
que se marcan en una bata de algodón.

No ha cambiado en años, este pequeño manicomio de madera,
una monstruosa casa de azúcar que expulsa humo de regaliz hacia mis ojos,
y soy una bruja, una niña, horno de carbón—
me inclino y me impulso hacia dentro,
quemo mi carne en ampollas intrincadas, araña
las rejas con dientes fundidos. Aquí solo estoy yo
repetida en planos infinitos, refractada
en ventanas de haloperidol, vidrieras de catedral llorosas.

Mis pies están tumefactos por las inyecciones, un mapa topográfico
de punciones de agujas—aquí la ruina de mi mente de Jerónimo
se alza en nódulos de esquisto y cuarzo, allí
los placeres terrenales colman mi boca de fango negro.
Once paredes, combadas y anguladas para conectar
una muda de piel líquida de mujer
a su cama de clavos.

Los días se escapan en rugidos furtivos—
nebulosas enfermizas se filtran bajo mis uñas,
que se clavaban en las correas de piel de becerro
solo para encontrarme perdida en los mismos
azulejos verdes de baño, las mismas salas paneladas,
la misma casa a dos aguas, enferma como un corazón.

Shantih

En respuesta a La tierra baldía de T.S. Eliot

Soy la Tierra Baldía, soy la Sibila de Cumas,
ruego morir, morir, morir.

Soy el *Irisch Kind*, soy la Ciudad Irreal.

Soy la roca sin agua,
la palma abierta sin secretos—
soy el *Shakespeherian Rag*
aleteando y salpicando sangre en la brisa marina.

Soy *shantih, shantih, shantih*
gritando en callejones arsenicales,
llorando en los canalones y chimeneas humeantes,
saltando en las gargantas y los conductos biliares y las paredes uterinas,
shantih rugiendo con la boca azul bien abierta y los labios azules
funestos y mudos, la lengua azul
y corneada por columnas jónicas,
shantih resplandeciente como piel de caballo,
atormentada por un gemido gesticulado
que toca un tambor con huesos desollados,
de guadaña y doloridos—

colmada por el *yag yag yag yag* de un destartalado ruiseñor,
su pequeño vientre extendido, desgarrándose por las costuras como un viejo
paraguas
para sepultar árbol—noche—estrellas—

y el mío también, abierto, estrangulado, húmedo
oro dilatado y escarlata como un gramófono
succionando tragando aullando
shantih shantih shantih

en los salones consagrados de los negros muslos del cielo
en el ojo cerrado, sellado con ribetes de lengua blanca,
shantih en un cúmulo de rótulas como huellas de pulgares en cera,
shantih golpeando y traqueteando vientres de caminos marcados,
shantih ululando en pieles de manzana sobre tejados de hojalata,

shantih sonriendo miedo en la luna callosa,
shantih en mí, girando como una rueda de juncos del río,
el pulso del corazón de nafta y el acetileno, piel mate, reluciendo,
reluciendo como un embrión diamantino,

shantih hueca,
hueca como una pipa de hueso,

hueca como un cráneo de cobre.

Aquiles y Pentesilea

Pentesilea, reina de las amazonas, luchó contra los griegos en la guerra de Troya. Cuenta la leyenda que Aquiles, el gran héroe del ejército griego, se enamoró de ella en el instante en que su lanza atravesaba el corazón de la reina y acababa con su vida.

los castaños florecen sobre mí como bombas fosforescentes de hidrógeno en las horas inclinadas como un recuerdo de piel golpeando martillos blancos desgarrando las vértebras del cielo la presión de tus muslos aceitosos contra los míos el aroma de tu sudor como un estampido sónico las yemas vacías de tus dedos por mi garganta

y su rostro es el sol rotando y llameando como oro hirviendo la catapulta de su pelo cuajando el viento y sus ojos me muerden los labios y su sangre como pintura la cubre de luz me cubre en ella y quiero parar quiero besarla quiero sus manos en mí quiero mi cinto contorneando su cuello

el cabello grasiento azota mi clavícula con fiereza gruñes y aprietas y desnudas tus dientes y el peso sordo y mudo del cráneo decapa mi casco hasta convertirlo en serrín bajo las ramas temblando y golpeando el redoble celeste el blanco guerrero las flores chillan hojas afiladas caen como lluvia agria músculos y cuerpos pentagonales y yo provenía de los devoradores de caballos y los limonares y el bosque primigenio y una cama que nunca me perteneció y esto acaba acaba acaba aquí entre el barro y los árboles en flor

y hay una gota de sudor como una bala en la oquedad de su garganta su boca de cañón abierta y lo siento por ella porque no puedo perder pero es hermosa y quiero detener su belleza como un reloj y rechinar los engranajes entre mis dientes quiero salvarla de mí pero soy el adalid y al fin y al cabo ella no es más que un cuerpo

la lanza lenta y el corazón aferrándose a esta como una mano sangre arterial succionando y jadeando tratando de hablar y abrirse y decirte en una mancha carmesí que no me quieres solo mi muerte el negro incandescente y el parpadeo del obturador acto de desaparición que yo no soy yo no soy son solo mis ruinas de ligamentos y articulaciones como joyeros que quieres abrir y derramar en la oscuridad como la leche aliméntate de mi muerte como del pan porque evita la tuya eres mi llama embalsamadora quieres ver mi pupila dilatarse hasta la exposición infinita hasta asir el

bajorrelieve de ti sobre mí embistiendo con tu lanza de ceniza dentro y dentro y dentro y
con tu bayoneta en mi bello ojo azul y tu mano en mi pelo

*lo siento lo siento porque la amé allí al final ataviada con la muerte como si fuera un
vestido pero así son las cosas al fin y al cabo y ella no es la ingénue nunca podría
llevarla a casa presentársela a madre ella no es ella no es nada al fin y al cabo y lo
siento sus huesos eran tan blancos y su sangre tan cálida lo siento*

me hundo en el barro y los sonidos se desvanecen y las flores siguen cayendo como
metralla y respiración ronca apoyas un pie con sandalia contra mi pecho destrozado
recuperas tu lanza y la limpias

Requiescat

Sueño que me perdonas
y mi cuerpo se torna agua.
Opalescente y pura,
lava los pies de la luna—
tus manos cubren mis oídos
como la caperuza de una luna,
y cumplo penitencia, penitencia, penitencia.

Me arrodillo. Es complicado.
Lágrimas de parafina inundan el suelo
de una mezquita que no conozco,
huellas turquesa incrustadas entre el ágata
y la madreperla. Levanto la mirada hacia ti,
dorada como un incensario,
y mi garganta de papel maché
se corta—mis labios se agrietan
bajo tus dientes seráficos
y tú tragas la sangre
como si fuéramos
una copa sacramental—
tu lengua se adentra en mi boca como una lanza.

Necesito un lugar donde enterrarte.
Un círculo de tierra con las mejillas negras
donde poder embalsamarte
bajo sudarios de pantallas de películas maltrechas
con su titileo de yoes en plata moteada—
y creer que veo la absolución
proyectada allí,
tu rostro lleno de luz refractada.

Pero la *camera obscura* nos muestra
en la posición correcta—
para ti y para mí solo hay
este cuarto sin puertas
donde se abre la carne apagada

y cuervos de alas finas
disecados a lo largo de los meridianos pancreáticos
para intuir
el nivel de la capa freática:
con qué profundidad cortan nuestros intersticios de piel picada.

Desprendiéndose de los jeroglíficos de órganos,

 sus plumas naufragan hacia el suelo como páginas
 desde alminares de ensueño,

para descansar a mis pies,
mudas y negras.

Vitia Capitalis

I.

Pereza avanza pesadamente con pies acolchados de oro,
gran oso de pan y bilis,
derribando lámparas y baratijas,
recorriendo la nueva alfombra de Calcuta con garras restallantes.

Mis venas ya no poseen más reservas de gasolina
ni otros combustibles inflamables, no tengo lagos de aceite
girando y ardiendo en mi diafragma.

Los poros se colman de glicerina, la boca se ahoga en un exceso
de cieno amargo y corteza de goma.

Me siento, deambulo, me baño en estanques de sal,
alcalina como la luna—
tanto blanco repetido como código morse, una y otra vez
en el horizonte denso.

En el mercado, los peces me guiñan el ojo desde cajas de plástico selladas,
lentejuelas cutres bajo luces fluorescentes,
almejas que, estremeciéndose, huyen de la yema de un dedo.

Trago erizo de mar y pulpos infantiles,
mejillones crudos y diminutos calamares naranjas—la tinta
se desborda negra como un manto
sobre mis dientes frágiles.

No confieren fuerza alguna, solo resbalan por
mi garganta como si estuvieran hambrientos de carne de estómago.

La indolencia de la nieve está en mis muslos—
derruidos como columnas viejas
e igual de muertos.

II.

Todavía están dentro de mí,
todos,
centrifugando como una secadora industrial,
empujando los ovarios incandescentes,

ojos azules parpadeando con cada espasmo ventricular.
El vientre risueño atrapa a cada
postulante de bata pálida
y lo pliega dentro de sí misma —el tres de trébol
desaparece en la manga de un mago.

Lujuria deja el corazón como un granero destripado
repleto de carne muerta de caballo.

 Pero el cuerpo se aferra al recuerdo
 tenso como riendas.

El cuerpo se arquea y articula los mismos gestos
una y otra vez,
devorando su altar de sangre y hueso.

He pintado en el techo de mi cérvix
 el origen del mundo—

Los santos y las sibilas unidos en silencio
con manzanas en sus vértebras consagradas.
En los muros de frescos sostengo a cada amante evangelista
 león, águila, buey,
llorando lágrimas entablilladas
en mis huesos de tabernáculo.

Lujuria, como una *satori* jadeante de piel y boca—
 convierte al hombre en una página en blanco.

La diferencia es que, una vez en blanco,
Lujuria comenzará a escribir de nuevo
y sus estrofas son negras
como mis ojos.

III.

 Gula cabalga un caballo rojo.

Bajo la cáscara cetrina de las pezuñas,
granadas y corazones de gallo se desuellan
en flores de carne, naranjas redondas y perfectas
como cabezas de soldados de trinchera
que detonan en una ráfaga de oro.

Quiero todo,
todo lo que rompa mis mandíbulas como una bota.

Los dientes y la resonancia uvular
abiertos para abarcar grandes
fuegos petrolíferos de lo numinoso y lo profano;
la saliva lubrica un pasadizo para que los continentes
se deslicen hacia la digestión,
desechos de barcos fluviales y puentes colgantes
y lámparas de gas flotando
en el gran estómago del mar.

Su rechinar de tijeras atrapa el bazo,
el riñón, el corazón. Montón de órganos intentando aferrarse

a los jirones empapados de la cornucopia—
no hay más acto sagrado que tragar
el mundo, que dejar que parpadee como un semáforo bajo la piel,
que dar a luz la llanura digerida.

Shuniata solo se toca
cuando las estrellas han sido devoradas

en lo más rojizo de todas las bocas posibles.
Cuando palpitan en el interior como cigotos tectónicos,
satisfechos y llenos, branquias de diamante abriéndose y cerrándose de placer.

La mente no puede respirar su vapor blanco hasta
que el cuerpo esté saciado,
pero el cuerpo desconoce el fin del deseo.

IV.

Envidia sabe a virutas de cobre.

Se asienta en las paredes del estómago y ejerce
su oficio sinuoso, acechando niñas de ojos verdes
en el mercadillo del vientre—niños vagabundos
débilmente protegidos, con costillas marcadas por jeringas.

Bajo los toldos de Falopio
vuelven sus ojos clorados hacia adentro;
las pestañas rebanan la carne mientras parpadean lentamente:
una, dos veces.

Envidia se desliza en la sangre con un tintineo de metales y plásticos,
sus anhelantes dedos hinchados anillados con ágatas y amatistas—
tan gordos que los nudillos sobresalen, túmidos, entre las alianzas doradas.

Cabeza de anguila, se estira y resuella, su respiración llena
de diamantes podridos.

Araña y adora y besa el filo
sin imaginar el centro, pavimentando un
camino hermético, amarillo y gris,
que desciende a la desvencijada puerta del sótano
del segundo corazón—

el corazón secreto, cerrado como un relicario,
que susurra *villaneles* sulfúricos en la oscuridad
mientras los postigos de la tormenta chirrían contra el cristal
amenazando con la expulsión de las habitaciones interiores
de la manzana sangrada.

Este otro corazón es una ciudad de bestias demacradas y desaliñadas,
hocicos pegados a las ventanas congeladas, huesos
aullando por pan caliente. Pero se está bien aquí, en la negra
aorta, sangre pura como alcohol en grano.

En estas paredes celosas, el yo instruye al yo—
el segundo corazón murmura
sus perversiones beatíficas
al primero.

V.

El estanque de bilis mercurial al pie de la garganta
mantiene su estampado de serpiente
en el momento erosionado por la arena antes
de la exhalación del yo, de la liberación del músculo,
de la dilatación de la pupila infinita.

Comienza incruenta en el hígado,
los venenos de polvo de cuarzo y las sanguijuelas biliosas
gritando silenciosamente en las paredes resbaladizas,
gelatinas viscosas temblando como pechos expectantes.

Con puño de jabalí, pisotea el suelo del pulmón,
el pulso rítmico del nítido mosaico de los cilios.

Su peso no está en la exhalación salvaje,
sino en el éter melódico de la respiración contenida.

Ira asciende, como dicta su naturaleza, a la garganta,
donde desentierra toda blasfemia
pronunciada por esa laringe antropomórfica
buscando mena pura.

Me he arrastrado
por sus canteras, lengua de pizarra,
oídos de ceniza atomizada.

Dentro de su yema de horno, un nirvana revestido de plomo
permanece tranquilo e inexpresivo. Como en un truco secundario,
el yo desaparece, dejando solo la pureza
de una voz desgarrada. Todo pecado comienza en el cuerpo,
y toda virtud. En la carne se origina la verdad:

divina,
incorruptible,
maldita.

VI.

Aquí está ese soplo de cristal
que es un espejo, espejito mágico,
Narciso pálido en el estanque límpido,
a través del espejo de helecho trenzado,
donde reflejo una y otra vez mi simetría radical
una rueda de fortunas coloridas.

Vanidad es el ojo que conquista al ojo,
la observadora paralizada en su propia mirada, iris frente a iris.
Es la cámara de hielo, una ráfaga de refracción

que muestra al yo repetido indefinidamente,
perfectamente, reproduciéndose desde un solo cuerpo.

En una catedral de agua y cristal, el rostro único
se adora, da a luz su propia imagen en las aperturas de succión.

Las extremidades se convierten en lanzas sagradas,
perforando su musculatura sanguínea—

Los labios abiertos en un grial, cercados por dientes
desnudos, ocultando la lengua eucarística. El yo sufre
su Pasión a orillas de su propio río seráfico.

Comienza con el ojo que no se arranca,
la escurridiza gracia de los círculos que giran,
bifronte, el gemelo del espejo
que es el Otro y también el Yo. Es el traslúcido
Jano, repetido y fielmente idéntico.

Vanidad es un instante atrapado,
el Yo perfecto, de caderas curvas, sujetando un espejo plateado
y deseando.

Incluso en mi propia piel, me anhelo.

VII.

Avaricia es el agarre de manos cubiertas de musgo,
uñas que se rompen en los bordes del cielo.

Es forúnculos metálicos de sangre seca desatendidos en el vientre.
Está coloreada como el miedo, naranja y negro,
pechuga de cuervo y puré amargo. Deseo es la base de todos los triángulos.
Sin este anhelo creciente y esbelto, no alcanzaría el pecado
la dosis mortal. Es la marga y la arcilla.

Avaricia llora.

La cascada de ópalos líquidos
resbala por su cara, picada y amarilla,
la cálida corriente de oro yema se estanca en una clavícula decrepita.

Deseo talla flautas con huesos.

Siembra carne con baobabs,

en la negrura y la profundidad de las paredes musculares,
creciendo como niños recalcitrantes,
rechinando sus dientes de ágata en los intestinos de marfil enlazado.

La quemadura hierve a fuego lento y delicado,
un gemido de deseo a través de tendones y trenzas.

Es una Roma oscura, esta vicecapital famélica,
cruzando el Tíber del vientre
con puentes de astas y cuero.

Entré en ella descalza, ramera peregrina con mis anillos de oro,
para aprenderme el epistolario de la herejía,
para cantar el salmo descarriado.

En las vasijas de agua y los frascos de aceite encontré mi único Deseo,
de boca indómita, sonriendo ampliamente como una luna envenenada.

Cuando dejé este Vaticano de tejado a dos sangres,
el vientre de Saṃsāra de raíces retorcidas,
sostenía mis pechos con las manos, manzanas pródigas,
riendo a carcajadas.

Z.

la ciénaga de pasos resbaladizos. Soy el agua sibilante. Soy las orillas corredizas, soy el sistema radicular que atrae la atención de anguilas y vainas de verdes y marrones. Soy el monarca de las ranas amnésicas, ofrecen su espalda aceitosa a mi lengua, pero solo cuando la luna es nueva. Soy el cielo gris y las aneas que traquetean, soy el vientre rosado de los pájaros pantanosos y las bocas de las culebras gruesas y las ramas más ancianas son mi pelo sorteando estuarios y bosques de tamarindos. Soy ratas lustrosas remando en el lago sombrío, soy cigüeña en su nido, huevos suaves cicatrizando su carne blanca, soy la serpiente granulada golpeando el agua verde y espesa con su carne verde y viscosa. Soy el destello de la garza, azul en la niebla, arrebatando comida al sistema fluvial con pico de cimitarra. Soy la hierba dulce y el vientre negro de la araña, glándulas hilanderas vibrando en el céfiro. Soy la palma arqueada, baja y silenciosa, y el sauce que grita encantamientos a la luna de ortiga.

Oh, soy quien se come a los gallos negros, retoño mío, soy la estranguladora de caballos. Soy la hija del pájaro brillante, soy las garras de la garceta y el pez gordo retorciéndose. Soy la huella en el barro y el contoneo del renacuajo, coronada de juncos anudados y cigarras, con abejas de pelo negro y libélulas. Tengo la piel peinada con aceite de dátil; las acacias golpean sus lenguas encarnadas contra los lóbulos de mis orejas. Mis pies señalan al sur, hacia el delta y el mar. Soy los grillos que te amenazan por la noche, prometiendo el hálito íntimo que rebana la piel. Encuerdo los arcos de ébano con mis trenzas, el color del agua mate, que baña la flecha mientras vuela.

Soy la *dentata*, soy todo de lo que se me acusa.

Soy el monstruo bajo la tarima del suelo, oh, vástago mío. Mi boca se desborda de cieno y sal y el barro de tu pasado de mil castillos de barro, mis dientes son de marfil de cocodrilo, preparados para marcar tu carne como una imprenta—y *escribiré* mi historia en ti, en mayúsculas. Marcaré tu ropa de algodón con mi tinta de salamandra, con caracteres como heridas. Mi alfabeto te escaldará, las letras que te voy a enseñar, la gramática con la que infectaré tu cuerpo de maíz, tus cálidos miembros de tierra. Mi sintaxis serán las huellas del caracol de cianuro en las yemas de los dedos, los participios gaseosos del pantano y las consonantes venenosas. Te romperé, seccionaré tu hígado de la garganta, caminarás por la tabla de mi cuerpo desollado y amarás las vetas de la madera. La marca de mis dientes permanecerá en ti por siempre, la marca de ganado de mis ideogramas de dientes ennegrecidos, las ampollas de mis jeroglíficos de arsénico. Te destruiré con cada sustantivo, te devoraré con todo ablativo absoluto. Te

comeré, como sabes que haría el monstruo. Mi idioma es la mandrágora que se introdujo bajo tu lengua, te atragantarás con ella y morarás en ella y sangrarás a través de ella. Cada verbo será un corte—y qué brillante el acero en tu piel mientras caes, mientras caes, mientras caes.

Te enseñaré a leer y escribir, te enseñaré mi alfabeto oracular con la mano cálida de una maestra, el aroma cálido del jersey de angora y las perlas de agua dulce, y en mi boca los múltiples cuchillos de tu tutela, aguardando los rosas inocentes y los blancos de tus labios ofrecidos. Te enseñaré a hablar mi idioma, el idioma del fuego y la sangre de los caballos, de la carne de sapo y las lunas en llamas.

Mis huellas en tu dormitorio son acuosas y la estrella del perro alumbrando todos los lugares que nunca deberías visitar, todos los agujeros negros donde las criaturas como yo vivimos en la abundancia. Mis ojos brillan pálidos y leprosos desde esos lugares, *de profundis*, el barro suave de una boca en mi hombro, en nuestro hombro. Estamos aquí, bajo el agua de mosaico, en la oscuridad, pequeña criatura, el punto de partida del pequeño minué que aprenderemos juntos.

Ahora, ¿te has lavado las manos hasta que han quedado rosas y te has arreglado para mí? ¿Has afilado tus lápices y alineado tus borradores mullidos como si de un coro de dedos amputados se tratara? ¿Has limpiado tus anteojos y tus zapatos?

¿Todo en orden, comenzamos?

Q.

¿Dije que te enseñaría?

¿Dije que podía regalarte este idioma oceánico con tiza y grafito?

Solo era una mentirijilla.

No es algo que aprendí, sino algo nacido, interiorizado y expulsado del cuerpo otra vez, grabado en la superficie infinita del interior, garabatos repetidos como el canto de los monjes con rodillas de líquen, susurrado de forma compulsiva. Es algo que se lleva en los fluidos del cuerpo, predicados de semen y subjuntivos de sangre, gerundios de saliva e infinitivos de leche. Algo creado de humores y plasma, de células que se pliegan sobre sus propios núcleos, una figura transparente de *origami*. Si yo abriera la boca, y un vocabulario de santos y *djinns* emanara de mí como el aliento del mundo, no podrías tragarlo. De cada unión nace un idioma, perdido en un callejón de lluvia serpenteante y lámparas titilantes, plañendo en el cemento, desdentado y desnudo. No puedes amarlo por inercia, no puedes amamantarlo con un pezón edulcorado, no puedes arrojárselo con tus miembros gimientes. Es huérfano, y sus ojos se cierran tan firmes como mandíbulas.

Mas cuando me deslice por la tierra, serás mi padre y mi madre, y recitarás todas estas preciosas letras como oraciones. Las repetirás y repetirás y repetirás, como buen niño y creyente. Las rayas negras de cien caligrafías nadarán en tu visión, y se desplegarán en formas monstruosas que aúllan boquiabiertas. Mantendrás unidos los pliegues de tu vientre mientras sangra libros, mientras tus órganos se transforman en bibliotecas, y mi piel recién nacida estará inundada de tinta, viscosa y blanca. Páginas ligeras como el aire saturarán nuestras bocas.

Y cuando en mi infancia me aleje de ti, cuando te encuentres con la soledad, cada letra que veas chillará como búhos asesinados, bailando a tus pies en un mar de plumas ensangrentadas—y, con reverencia, recitarás nuestro escrito secreto en susurros.

S.

Escucha.

Serafín.

Lustral. Garza.

Navidad.

Estalactita.

Garganta.

Balaustrada.

Libreto.

Luna. Chocolate. Sal.

Avellana. Tabernáculo.

Asado.

Liminal. Así. Pecho.

Cloaca. Jacinto.

Autómata.

Fontanela.

Criptografía.

Pazpuerca. Crisóstomo.

Verdigrís. Polilla.

Septo.

Katakana. Pelo.

Adobe.

Ulcerado.

Granero.

Vítreo.

Antediluviano.

Estrella.

Nafta. Felar.

Cartela.

Clarinete. Mujer. Albahaca.

Calcificar. Aceite.

Satori.

Cera. Longitud. Tarta. Acólito.

Hisopo. Sangre. Califato.

Krill. Gloriana.

Arquitectura.

Sepulcro.

Augur.

Pureza.

Milenrama. Trenza.

Acacia.

Esta es la *lingua ignota*. Este es el código cisterna. El significado solo radica en la delegación de frases, que son serviles y básicas, que cumplen nuestra voluntad como corderos. Cada una de ellas es la otra y ella misma, como yo soy tú y tú eres todo. Las ruinas se alzan por todas partes, y cada sonido una piedra que una vez fue un todo.

Tiendo la mano, mis brazos llenos de esquisto y basalto, los bíceps moldeados por los huesos de tantas iglesias derrumbadas.

Y.

Mastico mi camino, dientes de carbón y almirez, dientes de zafiro y estrella calcinada, que roen la piel crepitante, que muelen la sangre hasta el pigmento, el elemento y el aceite—vomito cobalto y bermellón y oro en el ideograma pulsante, el contorno de la salida, la abertura que clava su ojo en mí, parpadeando dos veces en señal de suerte. El último atracón, la última ingesta de carne de nicotina, tiembla la gran coraza de sol en ebullición mientras yo aparezco, tragando el sonido de venenos insustanciales que crepitan al ser liberados.

Rápido, ahora, el hálito de vida infla el gólem, oro/arcilla preciosos y todas sus partes requeridas. Presiona tus manos contra el enorme vientre de la luna, aplastándola hasta hacerla menguante, expúlsame como la tinta de un calamar de ojos lánguidos. No tengo miedo, pues eres tú quien me lleva.

Ahora eres grande conmigo, y silencioso—habla, llora, corea conmigo, haz que resuene el esternón contra el esternón, abre tu boca perfecta y deja que las vocales salgan, santas y claras—

O O O O! Cántame el *io*, *evohé*, regálame esos guturales casandrinos, las muertes de los gatos, la garganta cortándose, corroída por el óxido y ronca.

A la última vez va la vencida. Grita por mí, sé mi armonía, pronunciaré la Primera Palabra en todo el mundo, *dvar adonai*, el *logos* de acetileno cuya corriente arrastra las sales de las estrellas gaseosas en el vacío circular. Expulsa el aullido, prensándolo en un disco, un halo, deposítalo bajo mis nuevos muslos, las rodillas nudosas que creaste en ti, deposítalo en la parte baja de mi espalda, empújalo hacia la curvatura, arrópame con él y sostenme—tú das a luz al orador, yo doy a luz a la palabra, cada uno de nosotros disperso y esperando a que el verso homuncular salga deslizándose de nuestra piel húmeda, su nacimiento y alzamiento, hirviendo en calderos legendarios:

Soy—

Comentario crítico

1. Autora, obra y contexto poético e intertextual

En el marco teórico de este trabajo de fin de máster pueden apreciarse tres partes perfectamente diferenciadas: la primera concierne a la autora, y en ella se analizarán su trayectoria literaria, los rasgos de su estilo y la obra objeto de análisis: *Apocrypha* [2005]; la segunda corresponde a la primera de las características que requiere la traducción de los textos del libro elegido: la traducción de poesía, sus rasgos y sus dificultades; y la tercera estudiará la intertextualidad enfocada a los escritos de la autora.

Todo ello estará acompañado de ejemplos extraídos del poemario con el objetivo de facilitar la comprensión tanto de lo expuesto en esta parte teórica, como en las traducciones realizadas y sus respectivos comentarios. Estos consolidan la investigación realizada, conforman la parte práctica de este estudio y se expondrán para finalizar el comentario crítico.

1.1. Catherynne M. Valente

En la actualidad, Bethany L. Thomas «vive en una pequeña isla frente a la costa de Maine con su pareja, dos perros, dos enormes y amigables gatos y uno menos enorme y menos amigable, cinco gallinas, un acordeón rojo, un máster sin finalizar, un cuarto lleno de lana, una rueca con intenciones ocultas, un armario de mermelada y pepinillos en vinagre, una estantería llena de cuentos folclóricos, una linterna industrial, un diccionario Oxford y acceso a internet».³ Esta descripción de su vida, otorgada por la autora en su página web oficial, es prácticamente la única información biográfica de carácter personal que se tiene de ella pues, a pesar de visitar asiduamente sus redes sociales, no se deja conocer más que a través de sus escritos.

Su producción literaria, de carácter esencialmente intimista y con dejes confesionales y románticos, está usualmente acompañada de motivos mitológicos y folclóricos y se proyecta desde una perspectiva feminista que podría recordar a *La cámara sangrienta* [1979] de Angela Carter y su reescritura del cuento popular. Respecto a la forma, los elementos más destacados son el uso de un registro elevado y

³ “She lives on a small island off the coast of Maine with her partner, two dogs, two enormous friendly cats and one less enormous, less friendly one, five chickens, a red accordion, an uncompleted master’s degree, a roomful of yarn, a spinning wheel with ulterior motives, a cupboard of jam and pickles, a bookshelf full of folktales, an industrial torch, an Oxford English Dictionary, and a DSL connection.” Referencia obtenida del apartado con información sobre la autora en su página oficial: <http://www.catherynnemvalente.com/about/>

una técnica poética experimental propia, patentes en su máximo esplendor en *Apocrypha* [2005].

Entre las obras más reconocidas y premiadas de Catherynne M. Valente se encuentran *The Orphan's Tales* [2006-2007], *Palimpsest* [2009] o *The Girl Who Circumnavigated Fairyland in a Ship of Her Own Making* [2011] que, actualmente y como ya se ha dicho, es el único libro de la autora que puede encontrarse traducido al español. Estas novelas fueron galardonadas con un Mythopoeic Award [2008], un Lambda Literary Award [2010] y un Andre Norton Award [2009], respectivamente.

1.2. *Apocrypha*

Apocrypha [2005] es una compilación de poemas y escritos en prosa poética que conforma el segundo poemario de Catherynne M. Valente tras su libro *Music of a Proto-Suicide* publicado en 2004. El poema que dio nombre a esta última obra, con el mismo título, también forma parte de los escritos recogidos en *Apocrypha* que, de igual forma, corona la primera composición del libro. En él, la autora afirma que «Todas las Catherynnes están locas [...] Herimos nuestras frentes en los vientres de los sacerdotes y chillamos apócrifos en sus intestinos [...] hasta que no queda ninguna Catherynne» [Valente 2005: 3]⁴.

Este poemario está dividido en dos partes: en la primera, Catherynne M. Valente recopila una serie de poemas y relatos en prosa poética sin aparente hilo conductor; la segunda, sin embargo, sí tiene un tema en común: la enseñanza y el consiguiente aprendizaje del lector del idioma de la autora.

A través de las páginas de ambas secciones, la voz poética se desnuda y trata de comunicarse con el receptor del mensaje que transmite, hasta lograr que el lector se identifique con él sin que la autora deje de dirigirse a sí misma. Catherynne M. Valente, mimetizada con la voz poética ante el intimismo que desprenden sus escritos, realiza un ejercicio de introspección que culmina en un acto de aceptación registrado en la segunda sección del libro, donde es visible la necesidad de definir e identificar al yo sin temor a hablar de temas tabúes como la enfermedad mental («Geografía del *Unheimlich*») o la muerte, transmitida de forma explícita e implícita con dejes eróticos en toda su producción.

Su escritura, de temática perteneciente en su mayoría al movimiento romántico aunque con evidentes influencias confesionales, se adereza con terminología técnica,

⁴ *All the Catherines are mad [...] We bloody our foreheads on the bellies of priests / and shriek apocrypha into their bowels [...] until there is no Catherine left.*

extranjerismos, neologismos y un registro muy elevado e imágenes reproducidas con sumo esmero e intertextualidad principalmente clásica, aunque también pueden encontrarse escritos con referencias niponas y bíblicas (*Suzuri, Vitia Capitalis*).

En su uso de la intertextualidad, Catherynne M. Valente reelabora y reescribe el simbolismo patente en las obras que le sirven de base para escribir las propias. De esta forma, contará el viaje de Ulises retratado en la *Odisea*, no desde la perspectiva del héroe, sino desde el punto de vista de su esposa («Canción para tres voces y una lira»); o relatará la violación de Filomela en *La tierra baldía* de T.S. Eliot en primera persona («Shantih»).

1.3. Contexto poético e intertextual

En este apartado teórico se tratarán, en primer lugar, la traducción literaria y sus dificultades y, en segundo lugar, la intertextualidad, sus elementos y su complejidad.

1.3.1. La traducción de poesía

«La traducción de poesía es poesía en sí misma».

La traducción de la poesía, Yves Bonnefoy

¿Qué es la traducción? En palabras de Nida y Taber, «la traducción consiste en reproducir en la lengua meta el equivalente natural más aproximado del mensaje en lengua fuente, primero en lo que refiere al significado y luego en lo concierne al estilo» [en García 2011: 24].

En *Traducción: literatura y literalidad* [1971], Octavio Paz habla de las semejanzas entre la escritura y la traducción y afirma que, si el lenguaje en sí mismo se considera una traducción, ningún texto podría considerarse original por completo y solo existirían representaciones de la idea original; una idea que, a pesar de no reaparecer, siempre estaría presente. Según el lingüista francés Georges Mounin en *Problèmes théoriques de la traduction* de 1963, la idea más complicada de transmitir se encuentra en la poesía, ya que es posible traducir las denotaciones de cada símbolo pero no sus innumerables connotaciones [en Paz 1971]. Siguiendo este hilo de pensamiento, la esencia de la poesía son las connotaciones; por lo tanto, sería intraducible.

Esta afirmación, ampliamente extendida, de que la traducción de poesía es imposible, se opone a la teoría de la universalidad de la traducción, donde se afirma que es complicada pero puede realizarse. El alcance de la traducción perfecta e inmutable en

cualquier género es imposible; no lo es, sin embargo, ejercer el trasvase. Este hecho queda patente en el tiempo que lleva ejerciéndose el oficio de la traducción, no solo poética, desde hace siglos. Como apuntó Valentín García Yebra en una conferencia que realizó en 1977: «Desde hace más de mil años, la cultura latina, luego la europea o, con término más amplio, la occidental, viene practicando la traducción, y ha visto siempre en ella una de las fuentes principales de su propio enriquecimiento» [en Hernández 1999: 14].

a) La historia de la traducción de poesía

El camino recorrido por la traducción hasta nuestros días ha quedado registrado tanto en las propias traducciones como en las observaciones teóricas que los traductores realizaban sobre su trabajo en los prólogos. Durante siglos se ha debatido, desde el malentendido que sufrieron las palabras de San Jerónimo, la dicotomía existente entre valores como la fidelidad y la infidelidad, la libertad y la literalidad e, incluso, entre tipos de traducciones como la poética y la no poética.

Esta idea alcanza su punto álgido en el siglo XVII con las denominadas «bellas infieles» (*belles infidèles*), que fue un concepto extendido a partir de que Gilles Ménage calificara la traducción que realizó d'Ablancourt de las obras completas de Luciano de Samosata como tal [Lins 2010: 7]. En estas adaptaciones, tan elegantes como inexactas, el traductor intervenía directamente con la intención de mejorar el original y adaptarlo contextualmente a la época. Con esta tendencia se desarrolla el concepto de traición y se recupera el lugar común de *traduttore, traditore* ('traductor, traidor').

Hoy en día, la idea de fidelidad ha quedado prácticamente relegada en todos los ámbitos de la traducción a excepción del poético. El primero en plantearse esta disyuntiva fue Luis Vives en 1532; a partir de entonces, la traducción de poesía se separa de la traducción del resto de trabajos literarios. Autores como Sébillet, Dryden, du Bellay u Octavio Paz defienden que los únicos que pueden traducir poesía son los propios poetas, y otros como Velanovich sostienen que esa tarea solo deberían ejercerla los filólogos. Sin embargo, como afirma Jaime Rest [en Torre 1994: 160], la traducción de poesía no es más que una forma de creación literaria que consiste en recrear en otra lengua una obra ya existente en una lengua dada satisfaciendo, en palabras de Gideon Toury, las necesidades de la cultura de llegada [Silvestre 2008: 136].

Como afirma Lefevere [1992: 55], estas necesidades influyen en la entrada de recursos de una cultura a otra. Este es el caso de la introducción de la alternancia entre las rimas masculinas y femeninas en la poesía francesa, debida a las traducciones de Ovidio realizadas por Octavien de St. Gelais; o del hexámetro en la poesía alemana,

derivada de las traducciones de Homero realizadas por Johann Heinrich Voss. Sin embargo, también puede encontrarse cierta incompatibilidad de poéticas entre una cultura y otra, lo que obligaría al traductor a neutralizar el texto meta; el ejemplo más extendido al respecto es el del haiku japonés.

La distancia entre unos textos y otros puede ser de diversa índole: cultural, temporal, espacial... La distancia más problemática quizá sea la lingüística. Para salvar esta dificultad, el traductor tiene, a grandes rasgos, dos opciones: bien extranjerizar el texto y mantener el exotismo del original, bien neutralizarlo.

b) Facultades necesarias para la traducción de poesía

La poesía, como el resto de géneros literarios, se redacta con palabras: la única diferencia entre ellos es el lenguaje utilizado. La poesía no implica una violación de ese lenguaje —pues, como afirmaba Lorca, la comunicación sería inviable: «poesía desligada del control lógico pero ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética» [en Shimizu 2006: 20]— ni un uso independiente del cotidiano, sino una revalorización del mismo. Su traducción debe hacerse trasvasando el valor de los símbolos y sus cláusulas rítmicas; estos elementos están tan presentes en poesía como en prosa, y pueden resistirse de igual manera a ser traducidos [Torre 1994: 161]. A este respecto, «es preciso que tu oído [traductor] posea un juicio riguroso a fin de que no desordenes ni confundas lo que se ha expresado pulida y rítmicamente», como aconsejó Leonardo Bruni en *De interpretatione recta* [1420].

El orientalista y sinologista inglés Arthur Waley escribió: «Salvo en el caso, bastante raro, de afirmaciones sencillas y concretas como “El gato persigue al ratón”, pocas frases tienen un equivalente exacto, literal, en otra lengua. El asunto se convierte en una elección entre varias aproximaciones... A mí siempre me ocurrió que era yo, y no los textos, quien tenía que hablar» [Paz 1971]. Los textos no son sólidos, pues de ser así no darían lugar a interpretaciones [en Shimizu 2006: 20]. En poesía, los términos utilizados están cargados de simbolismo; en esa pluralidad de significados contenida en una palabra, denominada «reversibilidad» por Umberto Eco [2008: 72], siempre hay un sentido predominante que, aunque incompleto, puede recogerse y transmitirse a elección del traductor.

De igual modo que al traductor se le exige ser competente en su lengua materna o, al menos, poseer la competencia de un hablante nativo en la lengua a la que traduce, Octavio Paz, secundando las palabras de otros autores como Sébillet y Dryden, afirma que un traductor de poesía no debe ser sino un poeta. Ahora bien, ¿es realmente

necesario? ¿Acaso traducen teatro solo los cómicos o dramaturgos, o prosa solo los novelistas? Alfonso Berardinelli [en Anadón 2010] señaló:

Ningún traductor puede traducir a cualquier autor de las lenguas que mejor conoce, así como ningún escritor ni ningún crítico pueden escribir sobre cualquier tema o libro o cuestión literaria: si esto sucede, el resultado será una literatura y una crítica mediocre, una traducción mediocre.

Lo mismo sucede en la traducción de poesía, donde un traductor que no posea las competencias de las que necesita el texto al que se enfrenta en ese momento puede fracasar en sus intentos de trasladarlo. Meschonnic afirmó que la «poesía» no tiene por qué ser más difícil que la «prosa»; su idea implicaba cierta confusión entre «poesía» y «verso» y la noción de la poesía como una violación de las normas del lenguaje, pero la poesía no es más que un género literario cuyo trasvase a otra lengua, al igual que el del resto de géneros, necesita unos conocimientos específicos y cierta competencia poética [en Torre 1994: 161]. Los problemas que supone no son de mayor gravedad, sino que simplemente son de otra naturaleza.

c) Los conceptos de «fidelidad» y «equivalencia» en la traducción de poesía

En poesía, no solo aportan significado las palabras, sino los recursos fonostilísticos del texto. El vínculo entre forma y contenido es inseparable, y el traductor debe respetarlo y no romperlo, trasvasándolo al texto meta de tal forma que quede patente aun transformado. Como afirma Octavio Paz [1971], «la traducción poética es una operación análoga a la creación poética, solo que se desdobra en sentido inverso». En este proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción, el traductor tiene que recrear la idea original y plasmar, de forma subjetiva pero fiel, su interpretación del mensaje.

En *Decir casi lo mismo* [2008], Umberto Eco dedica las siguientes palabras al concepto de fidelidad:

Entiendo que este término puede parecer obsoleto ante las propuestas críticas según las cuales, en una traducción, cuenta sólo el resultado que se realiza en el texto y en la lengua de llegada y, por añadidura, en un momento histórico determinado, allá donde se intente actualizar un texto concebido en otras épocas. Pero el concepto de fidelidad tiene que ver con la convicción de que la traducción es una de las formas de la interpretación y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la *intención del texto*, con lo que el texto dice o sugiere con relación a la lengua en que se expresa y al contexto cultural en que ha nacido. [p. 22]

Eco también ve necesario apuntar que, en ocasiones, la fidelidad a un texto puede manifestarse como un acto de infidelidad y, para el autor, tanto ese concepto como el de equivalencia deberían inscribirse en el apartado de lo que él denomina negociación, «siendo la negociación [...] un proceso según el cual para obtener una cosa se renuncia a otra» [Eco 2008: 23].

Por su parte, Hurtado Albir [2016: 203] realiza un estudio sobre el concepto de equivalencia, la dificultad que supone y las innumerables definiciones que aportan tanto teóricos de la traducción como traductores (entre los que se encuentran Nida y Taber, Jakobson o Catford), deteniéndose especialmente en las palabras que le dedica Christiane Nord:

El concepto de equivalencia es uno de los conceptos más ambiguos en los estudios sobre traducción y, por consiguiente, se ha interpretado de muchas formas distintas [...] El concepto de equivalencia está relacionado con el de fidelidad, remite a la clásica discusión entre traducción literal y traducción libre, y sería el causante de que las discusiones sobre fidelidad y libertad en traducción no hayan llevado a ninguna parte. [p. 205]

Según Nord, en el concepto de equivalencia influirían el contexto lingüístico y textual, el tipo y el género textual, las convenciones del género en cuestión, el contexto socio-histórico, la finalidad traductora y la modalidad de la traducción [Albir 2016: 210-211].

Es necesario recordar que la traducción como trasvase de un sistema semiótico a otro «no se produce entre sistemas sino entre textos», es decir, entre «enunciados que aparecen en algún contexto lingüístico o son proferidos en alguna situación específica» [Eco 2008: 47, 56]. Cada lengua, en palabras de Humboldt, tiene su propio genio y, como dice la hipótesis Sapir-Worf, expresa una percepción del mundo distinta. Esta idea justifica la traducción como proceso de recreación y, en concreto, de reescritura de un nuevo poema —a la cual, de hecho, el alemán se refiere como *Umdichtung* ('transpoetización', 'trasplante poético')— [Torrent-Lenzen 2016: 3]. Esa traición que comete el traductor de poesía merece la pena, según García Gual, si el texto meta no impide el entendimiento del texto origen.

d) Las dificultades de la traducción de poesía

«Un poema es un organismo vivo, un sistema total de relaciones, y cualquier cambio verificado en una de sus partes lo puede modificar en su totalidad».

Luis Rosales⁵

⁵ En Shimizu [2006: 20].

En *Decir casi lo mismo* [2008], Umberto Eco expone la dificultad de la traducción de poesía reivindicando la existencia de un doble contenido textual (connotado y denotado) y distintos niveles de sentido o sustancia (lingüística y extralingüística o estética), y afirma que la elección sobre cuál favorecer únicamente recae en manos del traductor:

La dificultad de trabajar sobre las sustancias hace que [...] la poesía resulte más difícil de traducir que cualquier otro género textual porque en ella [...] tenemos una serie de construcciones en el nivel de manifestación lineal que determinan el contenido, y no viceversa, como sucede en los discursos con función referencial. [p. 381]

De este modo, el autor apoya la dificultad estética de la traducción de poesía, afirmando que la forma dificulta la transmisión del sentido más que en otro tipo de textos no poéticos.

Según Esteban Torre [1994], mediante el lenguaje poético se transmiten principalmente dos tipos de información: semántica y estética. Según también este autor, y tal y como dice Carlos Bousoño [en Torre 1994: 160], la principal dificultad a la hora de traducir un poema no radica en el primer tipo, sino en el segundo, y en los problemas que se encuentran en el traslado de sus elementos, tales como el ritmo, la rima, y otros recursos de expresividad fónica.

Para Lefevere, el problema que plantea la traducción de poesía comienza en la creación del poema original donde, debido a las constricciones formales, la elección de palabras queda limitada [en Torre 1994: 169]; este hecho obligaría al traductor a realizar omisiones y adiciones que no se encuentran en el texto original, y a traicionar su sentido. Por esta razón, la actitud más adoptada es la de prescindir de la rima en el texto meta; al menos, en Europa Occidental pues, según György Radó [en Torre 1994: 166], en Europa del Este la métrica tradicional constituye un «logema» (unidad de traducción) que sí debe reproducirse en el texto meta.

Asimismo, la reproducción del mismo número de sílabas y acentos del texto origen supondría la necesidad de «comprimir» o «dilatarse» los versos del texto meta; por esta razón, muchos especialistas como Lefevere, alegando la dificultad e incluso imposibilidad de trasladar todos los elementos rítmicos y de separar contenido y forma, rechazan la traducción del verso e incluso sugieren su traducción en prosa [en Torre 1994: 168].

La carencia de rima del texto original versificado facilita su traducción; asimismo, si la lengua origen y la lengua meta son próximas apenas se precisarán reajustes para conservar el ritmo y la medida del verso.

En contraste con el verso regular o medido, supone una menor dificultad la traducción del verso irregular o amétrico —comúnmente llamado «libre»—, que no registra ninguna constricción silábica o acentual. En este caso, los entresijos que pueda presentar la traducción del texto origen serían los mismos que pudiera presentar, por ejemplo, la prosa poética [Torre 1994: 172].

e) Estrategias para la traducción de poesía

Con el fin de trasladar con la mayor fidelidad posible el mensaje del texto origen, el traductor debe elegir primar bien la forma, bien el contenido. Según Jakobson hay varios niveles de sentido, y cuál favorecer y convertir en dominante es una decisión subjetiva del traductor, quien debe desplegarlos y replegarlos en concordancia con el original de la manera más fiel posible [Eco 2008: 68]. Este hecho está afectado en igual medida por la ideología del traductor que por el contexto receptor de la traducción, el cual suele obligarle a elegir unas estrategias sobre otras.

En la traducción de poesía, la información que destaca el traductor en el texto meta define la estrategia comunicativa. Según este esquema, presente en el artículo *El aspecto comunicativo de la traducción poética* de Serguei Goncharenko [1995: 67-68], se pueden distinguir tres tipos de traducciones:

a) La traducción poética, mediante la cual se crea un nuevo poema que, sirviéndose de los recursos de la lengua meta, reproduce la información conceptual y estética del original.

b) La traducción versificada, que no reproduce la información conceptual y estética del original y se realiza mediante el uso del lenguaje versificado, pero no el poético.

c) Y la traducción filológica, que conserva el sentido del original. Es un tipo de traducción que generalmente se publica de forma paralela al texto original, acompañado de comentarios analíticos.

Estas estrategias deben valorarse por la función comunicativa que decida destacar el traductor en cada caso concreto, siempre teniendo en cuenta la lectura que espera hacer el lector de la traducción.

En este trabajo en concreto se ha optado por llevar a cabo una traducción filológica que, mediante la primacía del sentido sobre la forma y acompañada de comentarios críticos, guíe al lector castellano a adentrarse en el mundo poético de Catherynne M. Valente.

1.3.2. La intertextualidad

«Ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas».

El libro de arena, «Utopía de un hombre que está cansado», J.L. Borges

El término «intertextualidad» fue introducido en 1967 por Julia Kristeva, mediante la publicación de su artículo «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» en el número 239 de la revista francesa *Critique*. El concepto, derivado del dialogismo y la teoría de la polifonía textual de Mijail Bajtin [1963], no solo inspiraría la *Semiótica* [1969] de Kristeva, sino también los *Palimpsestos* [1982] de Gérard Genette. Este autor, de forma novedosa, abarca, además del concepto de intertextualidad, el de plagio, haciendo reflexionar al lector sobre la distancia que separa a ambos [Barrada 2007].

Antes de ser presentada bajo ese término, la intertextualidad se conocía bajo nombres como «plagio», «influencia», «fuente»; Kristeva no solo logró homogeneizar la denominación de este elemento (aunque algunos autores se hayan revelado en su contra hasta la actualidad), sino que realizó un estudio sobre el contexto de recepción de este elemento y determinó la existencia de dos ejes discursivos: el vertical, que establece una conexión entre el texto y el contexto; y el horizontal, que favorece la relación entre el sujeto de la escritura y el lector [Barrada 2007].

A continuación, se analizará en profundidad el concepto de intertextualidad y cuantos derivan de él, así como el papel del autor, el traductor y el lector en el proceso de comprensión de este factor.

a) El concepto de intertextualidad: textualidad y textura

Hurtado Albir [2016: 434] define este concepto, a raíz de la teoría desarrollada por Hatim y Mason, como una condición esencial de todos los textos, que supone su dependencia hacia otros e implica su inteligibilidad. Esta relación, condicionada por la distancia del vínculo, puede resultar más pasiva o más activa dependiendo del conocimiento previo que requiera por parte del lector.

Para que se produzca el fenómeno de la intertextualidad, afirma Hurtado Albir, es necesario que los textos posean dos características: textualidad, que define como el «conjunto de los rasgos que debe presentar un texto para que se le considere como tal», y textura, «propiedad por la cual un texto tiene consistencia lingüística y conceptual, es decir, tiene una continuidad en cuanto al sentido (es coherente) y a los elementos de la

superficie (está cohesionado), y tiene una articulación de la evolución de la información (progresión temática)», que son sus elementos principales [2016: 415].

b) Tipos de intertextualidad

Según Hatim y Mason, hay varios tipos de intertextualidad o «pretextos» (fuentes): referencias, clichés, alusiones literarias, autocitas, convencionalismos, proverbios y meditación. A estas habría que sumar las que propone Lenke, basadas en las relaciones establecidas entre los textos, que son: las relaciones de género textual, las relaciones temáticas, las relaciones estructurales y, por último, las relaciones de función [en Albir 2016: 437].

Sin embargo, no son los únicos autores que estudian este campo. En *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions* [1997], Ritva Leppihalme divide las fuentes que dan lugar a la intertextualidad en tres: las alusiones a los nombres propios, a las frases hechas y las alusiones estereotipadas, entre las que se encontrarían los clichés, los proverbios y la intertextualidad temática que también recogen Hatim y Mason.

Asimismo, Gerard Genette [en Muñoz 2011] desestima el término «intertextualidad» y propone el uso de «transtextualidad», la cual divide en cinco subtipos de mayor a menor grado de abstracción: la «intertextualidad», que conformaría una relación directa entre textos explicitada mediante las citas, las alusiones o el plagio; la «paratextualidad», que constaría en la relación existente entre el texto y los elementos que lo acompañan, y la influencia ejercida sobre el lector, como los prólogos o las notas al pie; la «metatextualidad», que representaría el aparato crítico presente de forma evidente en una obra; la «hipertextualidad», que alude a la relación de un texto nuevo («hipertexto») con uno anterior («hipotexto») en que se habría inspirado el primero de manera implícita o explícita; y la «architextualidad», que sería la referencia genérica directa o indirecta de un texto.

Merece una mención especial un tipo de intertextualidad que no remite a obras impropias del autor, sino a otras composiciones del mismo o «paratextos». Es cuanto se llama «intratextualidad», y se define como «un fenómeno de cohesión interna» que «otorga unidad y coherencia a la obra de un poeta» y «puede, además, ser guía u orientación de la lectura; reafirmando, matizando o negando fórmulas previas, el poeta puede encaminar al lector en una dirección determinada y proporcionar un camino para la interpretación coherente» [Martínez 2001: 166].

c) Intertextualidad en poesía: simbolismo

Según Ruqaiya Hasan [en Muro 2001], el texto y su contenido forman un conjunto semiótico inseparable que haría que, de cambiar uno de los dos elementos, perdiera su esencia. Según su teoría, el arte verbal estaría constituido por distintos niveles de verbalización, es decir, de codificación de palabras; por la articulación simbólica, que sería el lazo que une la forma y el contenido del texto y conforma el sentido de cada texto en particular; y por el tema. Por este motivo, presenta el símbolo como un factor que no es estático, sino que varía en función del contexto.

d) Dificultades de la intertextualidad: intertexto lector y señales intertextuales

El principal problema de la intertextualidad radica en la imposibilidad de que un sujeto abarque toda la historia de la literatura mundial [Muñoz 2011].

El lector de una obra desempeña un papel fundamental en la aportación de sentido a la obra, pues es el encargado de establecer relaciones con otros textos a partir de sus conocimientos enciclopédicos. «Lo fundamental es extraer lo implícito de la idea explícita» [Barrada 2007]; sin embargo, «la disciplina de la identificación por medio de referencias, de la cita, de una sintaxis y de un código compartido de signos, que caracterizaron a la cultura literaria tradicional son, cada día más, la prerrogativa y el fardo de una minoría» [Eco 2008: 476].

La comprensión del texto por parte del receptor depende de la distancia entre dos factores: el intertexto lector [Barrada 2007] y las señales intertextuales [Albir 2016].

Intertexto lector

El intertexto lector es el conocimiento que precisa el receptor de una obra para comprenderla en su totalidad. Cuanto más amplio sea, más referencias entenderá el lector, y más se aproximará al sentido de la obra.

Barrada [2007] distingue cinco niveles de intertexto lector:

1. Competencia lingüístico-comunicativa.
2. Habilidades y estrategias lectoras.
3. Experiencia lectora.
4. Competencia literaria.
5. Competencia enciclopédica.

En este sentido, Eco diferencia dos formas de proceder ante las alusiones que, dependiendo del receptor y su capacidad de comprensión, divide en «(i) el lector ingenuo, que no identifica la cita, sigue igualmente el desarrollo del discurso y de la trama como si lo que se le cuenta fuera nuevo e inesperado» y «(ii) el lector culto y competente identifica la remisión» [2008: 278]. «Cuando un texto desencadena el mecanismo de la remisión intertextual, debe esperarse que las posibilidades de que se produzca la doble lectura dependa de la amplitud de la enciclopedia del lector», afirma el autor en *Decir casi lo mismo* [2008: 288]. Ante una referencia intertextual, «el texto se puede leer y disfrutar de forma ingenua, sin captar las remisiones textuales, o puede leerse con la plena conciencia de —y el gusto por la caza de— estas remisiones» [2008: 281]. De conseguirlo, el receptor realizará una lectura reflexiva en lugar de lineal.

El desconocimiento del receptor no le impide leer el texto, pero sí le obstaculiza la absorción de todo su significado. De igual forma, el lector puede establecer relaciones más allá de la intencionalidad del autor, puesto que en una composición puede haber ecos de otras obras de las que el autor no sea consciente, bien por no haber leído las mismas, bien porque han pasado a formar parte de su imaginario debido a su acervo cultural.

Espacio intertextual

El segundo factor que dificulta la comprensión de la intertextualidad es el espacio intertextual, que es la distancia existente entre la señal intertextual y su pretexto. Para transferir correctamente lo que Hurtado Albir [2016: 438] denomina «señales intertextuales» y define como «los elementos del texto que ponen en marcha el proceso de búsqueda intertextual», el traductor debe deducir el vínculo existente con su «pretexto», es decir, el origen de la señal intertextual, y valorar su estatus informativo, intencional y semiótico.

El orden de procedimientos a seguir para transferir las referencias textuales que recomienda Hurtado Albir [2016: 439] es el siguiente:

1. Retener el estatus semiótico.
2. Retener la intencionalidad.
3. Retener los mecanismos lingüísticos que garantizan la coherencia; es decir, la relación entre ambas referencias.
4. Preservar, si es posible, el estatus informativo.
5. Preservar, si es posible, el estatus extralingüístico.

Trasladar estos elementos forma parte intrínseca de la labor del traductor.

e) Traducir la intertextualidad

En palabras de Gary Palmer, «cuanto más parecidas a las de los hablantes nativos sean nuestras experiencias, más probabilidad habrá de desarrollar la imaginación y las bases conceptuales necesarias para usar y comprender las lenguas de forma apropiada» [Barrada 2007].

Sin embargo, no siempre existen similitudes entre la cultura origen y la cultura meta cuando se traduce, y ello supone una dificultad añadida al proceso de transmisión de una referencia intertextual. Por este motivo, el conocimiento que posea el traductor, ya no solo de las lenguas, sino de las culturas con las que trabaja, es esencial: «cuanto mayor sea [el conocimiento del traductor], mejor y más acertada será la traducción» [Barrada 2007]. En su toma de decisiones y su trato de la intertextualidad, según Barrada, «sería incorrecto transmitir el fundamento de la información de la intertextualidad, sino que lo ideal sería transmitir la intencionalidad que supera el contenido informativo». El traductor debe descifrar la intertextualidad interlingüística basándose en su competencia cultural, pues solo de esta forma podrá favorecer la comprensión de la intertextualidad presente en el texto origen y la lectura reflexiva y no lineal del receptor.

Eco [2008: 279] diferencia dos tipos de remisiones: las remisiones textualmente transparentes (como pudieran ser *To be or not to be* de Shakespeare o *J'est un autre* de Rimbaud) que, dada su fama, no suponen una referencia intertextual difícil de trasladar; y las remisiones no transparentes o no transparentes para la cultura del traductor, en cuyo caso la competencia del profesional influiría en la comprensión del receptor meta.

Esta labor, acompañada de un proceso de negociación por parte del traductor en el que, en ocasiones, debe tomar la decisión de sacrificar bien la remisión, bien la comprensibilidad del texto, puede conducir a la pérdida o el enriquecimiento consciente o inconsciente de la intertextualidad [Eco 2008: 290-291].

A continuación, y una vez concluido el apartado teórico que contextualiza las particularidades de *Apocrypha* [2005], se dará paso al análisis de ciertos aspectos relacionados con el proceso de traducción filológica realizada para este trabajo.

2. Análisis de los problemas de traducción

Catherynne M. Valente es una escritora con un imaginario poético de amplia riqueza. Contraria al uso de lugares comunes, la autora juega con el lenguaje haciendo caso omiso a las constricciones formales y destacando de esta forma la belleza verbal, el ritmo (en ocasiones apoyándose en las rimas internas y las aliteraciones) y las imágenes de los poemas y los relatos de prosa poética que recoge en *Apocrypha* [2005]. Clara muestra de ello es el uso de léxico elevado, en ocasiones condimentado con extranjerismos de distintos idiomas —de los cuales los más frecuentes son el latín y el japonés, aunque también pueden encontrarse términos en español, en francés o en alemán—, lo que no hace sino elevar aún más el registro de los textos. Estos cultismos, alternados con términos más coloquiales, alejan su poesía romántica de la figura de la *ingénue*, hacia la que Catherynne M. Valente demuestra un claro rechazo en su poema «Aquiles y Penteseilea» (*Achilles and Penthesilea*) en favor de la mujer fuerte que representa la amazona. De este modo, se acerca a la poesía de tintes más confesionales, donde no duda en describirse como una «bruja», una «ramera» e incluso una enferma mental («Geografía del *Unheimlich*», *Geography of the Unheimlich*) con un lenguaje crudo que en ocasiones roza lo macabro y, ante todo, resulta muy visceral.

La poesía de Catherynne M. Valente tiene un carácter marcadamente intimista e individualista. La intertextualidad presente en sus textos contribuye a reforzar sus imágenes, haciendo ver, por el contrario, que la autora no se encuentra emocionalmente sola, sino que, como ella misma afirma en su poema sobre la vanidad en «Vitia Capitalis» (*Vitia Capitalis*), es «el Otro y también el Yo [...], el traslúcido / Jano, repetido y fielmente idéntico» (*the Other and also the Self [...] the translucent / Janus, repeated and blissfully identical*), y la humanidad que desprende su producción también está representada en las palabras de otros autores que conforman la historia de la literatura.

2.1. Traducción y dificultades

Para facilitar la comprensión de las dificultades traductológicas que ha supuesto el trasvase de los textos originales al español, se harán dos análisis: en el primero se detallarán las propiedades más características de los textos ingleses y los posibles problemas que pueden desencadenar al ser trasvasadas al castellano desde una perspectiva lingüística general, dividiendo los ejemplos según sus peculiaridades semánticas, léxicas, gramaticales y ortográficas; en el segundo y último se presentará

una deconstrucción y un estudio individual de cada escrito, a través del cual se presentarán los problemas encontrados durante el proceso de traducción.

2.1.1. Dificultades traductológicas de carácter general

Este apartado se presentará en orden de relevancia, desde los aspectos más intrínsecos del texto hasta los más vinculados a rasgos formales. En consecuencia, el orden de análisis seguirá el siguiente esquema: análisis semántico-léxico, donde se explorará el simbolismo de Catherynne M. Valente y se estudiará el motivo por el que se transmiten las imágenes de la autora de una u otra forma; gramatical, donde se analizará el traslado de recursos del texto meta al texto origen; y ortográfico, donde se razonará el trasvase de ciertos elementos patentes en el texto inglés.

a) Dificultades semántico-léxicas

«Las imágenes provienen del inconsciente. La imaginación y el inconsciente son uno y el mismo. Uno no puede ser poeta sin imágenes... Cuando soy traducida solo quiero las imágenes, no me importan ni las sílabas ni las rimas. De lo que estoy orgullosa es de mis imágenes» [Sexton 2009: 43]. Como afirmara la poeta Anne Sexton, cuanto caracteriza una obra poética son las imágenes creadas por el autor, pues representan su unicidad; y ese aspecto de su obra, que prima sobre el resto, es cuanto hay que tratar de trasvasar en una traducción.

El simbolismo patente en los escritos de Catherynne M. Valente es único pese a la intertextualidad presente en ellos. En su producción literaria destaca la creación de símbolos alejados del lugar común, con dejes principalmente bíblicos y mitológicos. Prueba de ello son sus icónicos poemas «Vitia Capitalis» o «Aquiles y Penthesilea», donde podemos encontrar imágenes tan poderosas que, por ejemplo, nos hacen visualizar el origen del mundo pintado en el techo de la cervix de la voz poética o nos permiten palpar la devoción que siente Aquiles por Penthesilea en el momento en que le da muerte, respectivamente.

A modo de intratextualidad, algunas de las imágenes de la autora se repiten en más de un escrito, por lo que el traductor debe procurar ser consistente en su trabajo y trasladar las fórmulas en que se reproducen toda vez que aparezcan de igual manera (*cuts itself* [se corta], *pocked-skin* [piel picada]...).

Las imágenes que representa Catherynne M. Valente son muy elaboradas. Es por este motivo que, en ocasiones, encuentra vacíos lingüísticos que, de no poder salvar con extranjerismos, suple mediante neologismos. Siguiendo el mismo proceso de creación

en sus traducciones, se ha intentado buscar palabras que se ajusten al sentido y la imagen que la autora intenta transmitir en todo momento y, al no lograrse, se ha optado por recurrir a un neologismo que resultara idiomático en español. Este ha sido el caso, por ejemplo, de los términos que pueden encontrarse en las versiones de la traductora como «numinoso» (*numinous*), «vicecapital» (*vice-capital*) u «homuncular» (*homunculus*).

Respecto a los extranjerismos utilizados, tan solo uno de ellos, *suzuri*, viene explicado por la propia autora. El método elegido en este caso por Catherynne M. Valente es el uso de una nota al pie, donde explica el término japonés del cuerpo del poema que también da título a la composición. Sin embargo, el resto de extranjerismos, provengan de la lengua que provengan, quedan sin facilitarse al lector. Por este motivo, en la traducción se ha optado por trasladarlos en su lengua original sin ningún tipo de explicitación, para no entorpecer la lectura y, a la par, respetar el deseo de la autora.

b) Dificultades gramaticales

El aspecto gramatical más destacado de la escritura de Catherynne M. Valente es el uso del gerundio, más habitual en inglés que en español para dotar de dinamismo a una lengua en la que prima el estatismo. Por esta razón, y para reforzar el dinamismo ya presente en nuestra lengua, también se ha tratado de mantener en la traducción. Este hecho, sin embargo, ha resultado más difícil, pues aunque el gerundio aporta ritmo a los escritos, el español posee sus propias formas de dinamizar el lenguaje y tiene estrictas reglas sobre su uso, lo que implica que en ocasiones se tuviera que trasladar como una oración subordinada. Este es el caso de *I string ebony bows with my braids, the color of the unlit water, wetting the arrow as it flies* del poema «Z.», que se tradujo como: «Encuerdo los arcos de ébano con mis trenzas, el color del agua mate, que baña la flecha mientras vuela».

c) Dificultades ortográficas

Una de las decisiones más relevantes para trasladar los aspectos formales más característicos de la autora tiene que ver con el uso de las rayas (*dash, -es*), que se ha intentado trasladar siempre que fuera posible. Las únicas excepciones se encuentran en el relato de «Aquiles y Penteseilea», pues los rasgos parnasianos del texto invitan a la ausencia total de signos de puntuación, y en el «Mito del origen» (*Origin Myth*), donde la frase «es importante que sepas que, desde el principio, mi piel nunca fue mía» (*it is*

important that you know—from the beginning my skin was never my own) resultaba más idiomática como oración subordinada.

2.1.2. Dificultades de carácter específico

Apocrypha [2005] de Catherynne M. Valente es un poemario dividido en dos partes perfectamente diferenciadas: la primera de ellas es un compendio de poemas y relatos en prosa poética sin hilo conductor; la segunda, por el contrario, sí tiene una trama en común y es la enseñanza, sin éxito, de la lengua que domina la autora.

Para el desarrollo de este estudio, se han diferenciado ambas partes. En ellas se analizará cada poema de forma individual, poniendo especial atención en su intertextualidad y las dificultades específicas que ha supuesto la traducción.

El orden que se ha seguido para su enumeración es el mismo en que se han dispuesto las traducciones en el apartado anterior, y corresponde al empleado por la autora en el libro.

a) *Apocrypha*: Primera parte

«Mito del origen»

Una particularidad interesante de este relato en prosa poética es la alusión directa al lector: «[...] es importante que sepas que, desde el principio, mi piel nunca fue mía» (*[...] it is important that you know—from the beginning my skin was never my own*). En este texto, al igual que en el poema sobre la envidia de «*Vitia Capitalis*», se apela a la dualidad de conciencias. También, al igual que en el heptápico, se alude al origen, a la creación: «En el brillo gélido del útero sin nombre, mi cuerpo era ambicioso y trataba de dividirse, creyéndose la célula primordial, de ribosoma diamantino e infinita» (*In the icelight of the nameless womb, my body was ambitious, and tried to split, thinking itself the primordial cell, diamond-ribosomed and infinite*).

En este relato es interesante el trato que recibe su otro yo, que se retrata como alguien no acostumbrado al medio en que habita el yo principal y se representa como un pez: «[...] y la vi luchando por respirar el agua con tanta facilidad como yo: la vi abrir y cerrar su boca de pez» (*[...] and I watched it struggle to breath the water easily as I did; I watched it open and close its piscine mouth*). A pesar de ello, la voz poética se alimenta de él y lo acoge: «Y la miré a los ojos, a estos otros ojos que eran míos, a estas lunas arácnidas que menguaban al parpadear. La miré a los ojos y la toqué con mis propias palmas a medio formar, no más que abanicos de huesos de cristal, para atraerla

hacia mí y darle un beso fraternal» (*And I looked into its eyes, these other eyes which were my own, these arachnid moons that blinked in their wane. I looked into its eyes and touched it with my own half-formed palms, no more than fans of glassy bones, pulling it in for a sisterly kiss*). La doblez del yo es un tema recurrente en Catherynne M. Valente, y suele manifestarse como la dicotomía entre el yo que soy y el yo que debería ser: dos figuras que, habitualmente, acaban conciliándose.

Entre las dificultades de traducción pueden encontrarse el traslado de la raya en prosa, de las cuales pudieron mantenerse todas a excepción de [...] *it is important that you know—from the beginning my skin was never my own* («[...] es importante que sepas que, desde el principio, mi piel nunca fue mía»), que tuvo que convertirse en una oración subordinada debido a la falta de idiomatismo en español; la polisemia del término *alarming*, traducido finalmente como «inquietante»; y la expresión *day after tide*, que es una reformulación de *day after day* y se trasladó como «día tras marea».

«Suzuri»

Este texto, igual que «Aquiles y Pentesilea», está contextualizado por Catherynne M. Valente mediante una breve introducción en la que explica qué significa la fiesta de las estrellas para la cultura japonesa y cómo se desarrolla. Tras ello, el poema se divide en tres partes, convirtiéndose de este modo en un tríptico. Cada uno de los fragmentos relata un viaje, también especificado antes de comenzar cada poema. Algo curioso, no obstante, es que la historia de las estrellas que relata la autora se desarrolla en un interior y no en un exterior, pues la acción de todos ellos se desarrolla en el vagón de un tren. Desde la ventana, la voz poética analiza tanto al resto de pasajeros que le acompañan como el paisaje que puede observarse desde ella y algunos aspectos de la cultura nipona. Esto justifica la introducción de algunos elementos mediante extranjerismos, como *suzuri* (traducido en una nota al pie por la propia autora), *kanji* (tipo de caligrafía japonesa), *gajin* («extranjero») o *pachinko*.

Dos de los cuatro términos japoneses sufrieron inevitables variaciones al ser trasvasados al español. El primero de ellos, *suzuri*, necesitaba tener género para traducir correctamente el verso: «una hebra larga y lisa / se había enredado en mi falda, / negra como una *suzuri* desnivelada» (*a long, slick strand / had caught in my skirt, / black as a scarped suzuri*). El uso del femenino para este sustantivo viene determinado por el género utilizado en la nota al pie para su descripción, en la que se define como una «piedra». El segundo y último término que podría resultar alterado es *pachinko*. En este caso, se consideró necesario el uso de la estrategia de ampliación con el objetivo de utilizar la designación más extendida de este tipo de máquinas de origen asiático:

«Mariposas negras crepitan / en las luces de las adictivas máquinas *pachinko*—» (*Black butterflies sizzle / on the lights of manic pachinko parlors—*).

«Canción para tres voces y una lira»

Basado en la obra homérica y el viaje que aleja a Odiseo de Ítaca y su esposa Penélope, este tríptico relata la inquietud que causa la ausencia de un ser querido a la voz poética y la incertidumbre que siente ante su *nostos*.

Los poemas se desarrollan desde el punto de vista de Penélope, aunque la autora niega verse representada en esta mujer: «No es ninguna Penélope, no espera / y siempre ha sentido el desaliento en el telar... / pero a él no le importaba» (*She is no Penelope, she does not wait / and she has always been hopeless at the loom— / but he did not mind*); quizá por este motivo, y contrariamente a la mayoría de la obra poética de Catherynne M. Valente, se encuentran escritos en tercera persona, y no en primera. A través de su figura, la autora habla del distanciamiento de una pareja provocado por el deber de cumplir con la guerra, creando una analogía entre un guerrero como Odiseo en los dos primeros poemas y un soldado actual en el último: «[...] él zarpó en una embarcación sin remos de regreso a Persia, / con el ejemplar de la *Iliada* de Lattimore anotado por su esposa / embutido en su mochila militar» (*[...] he sailed an oarless ship back into Persia, / with his wife's annotated copy of the Lattimore Iliad / stuffed into a seabag*); asimismo, el desconocimiento debido a la falta de noticias, los celos y el temor a la pérdida o a la infidelidad están representados en estos versos: «¿Dónde está mi Odiseo? ¿Está a salvo, ha muerto? ¿Yace / cálido en los brazos blancos de alguna diosa / y me ha olvidado?» (*Where is my Odysseus? Is he safe, is he dead? Is he / warm in the arms of some white-armed goddess, / and am I forgotten?*).

Cada poema del tríptico relata una parte de la historia bien diferenciada. El primer fragmento contextualiza la «Canción para tres voces y una lira» y presenta el viaje de Odiseo, la espera de los pretendientes de Penélope y la confección del sudario para el rey Laertes, tal y como describe la obra homérica. En esta primera parte también se describe la añoranza que siente Penélope ante la ausencia de Odiseo; en el segundo poema, sin embargo, se alude directamente al temor que le provoca esa ausencia y su disgusto ante el papel que tiene que adoptar: «No es ninguna Penélope, no espera / y siempre ha sentido el desaliento en el telar... / pero a él no le importaba. La bautizó como su ruisenior, / y ella trató de no sentirse ofendida por que la comparara / con un pájaro común y marrón» (*She is no Penelope, she does not wait / and she has always been hopeless at the loom— / but he did not mind. He called her his nightingale, / and she tried not to be hurt at the comparison / to a plain, brown bird*).

En el tercer fragmento del tríptico, la autora traslada la acción del poema al presente y relata cómo las noticias que recibe de su amado calman la angustia reflejada en las dos primeras partes. En este apartado, la intertextualidad es incluso más fuerte, pues no solo referencia directa e indirectamente a las obras en las que se basa el poema (como puede verse en la alusión a la aurora de dedos rosados), sino que se mencionan otros textos que también reflejan atributos de las narraciones homéricas, como la *Ilíada* de Lattimore o la *Odisea* cretense de Nikos Kazantzakis en relación con los frescos minoicos citados en la quinta estrofa. Sin embargo, no son estas las únicas obras que nombra la autora, pues también sugiere una de las principales características de Odiseo cuando «deconstruye la sofistería del Bulero / de *Los cuentos de Canterbury*» ([...] *deconstructing the sophistry of The Pardoner / in The Canterbury Tales*), creando un paralelismo con otro personaje que se lucra de la mentira.

Intertextualidad aparte, otras dificultades que se pueden encontrar durante el proceso de traducción de este poema son las siguientes:

En primer lugar, el antropónimo del protagonista de la *Odisea*. En español existen dos posibles nombres para referirse a él: Ulises, de procedencia romana, u Odiseo, de procedencia griega. Al ser tanto Homero como su obra de origen helénico, se decidió utilizar la última designación.

En segundo lugar, la aliteración *pick, pick, picks* recogida en el texto inglés, que en español se decidió traducir como una gradación trimembre («pinza, pellizca, puntea») ante la imposibilidad de repetir el verbo y realizar algún cambio consistente en la última conjugación.

Y en último lugar, la neutralización de *class full of M.A. candidates* —que, literalmente, podría haberse traducido por «clase repleta de alumnos de un máster de letras»— a «clase de máster», puesto que posteriormente se especifica que la asignatura impartida corresponde al área de filología y, de otra forma, se alargaría el verso innecesariamente.

«Geografía del *Unheimlich*»

En el título del poema se esconde la pista definitiva para comprender lo que infunde a la autora el espacio que va a describir: un lugar siniestro y misterioso, connotaciones que contiene el término alemán *Unheimlich*. Siguiendo las alusiones a la cultura germánica, en la segunda estrofa se referencia el famoso cuento de *Hansel y Gretel*, donde la voz poética se describe como «una bruja». Este hecho no hace sino reforzar la imagen que muestra en sus escritos de sí misma, como se ha dicho anteriormente, opuesta a la figura

de la *ingénue*: «No ha cambiado en años, este pequeño manicomio de madera, / una monstruosa casa de azúcar que expulsa humo de regaliz hacia mis ojos, / y soy una bruja, una niña, horno de carbón—» (*It's stood for years, this little wooden asylum, / a grotesque sugar-house chuffing licorice smoke into my eyes, / and I am a witch, a child, coal-fed oven—*).

La acción está contextualizada en un psiquiátrico a modo de «palacio mental»; este hecho es visible en los primeros versos: «Esta casa oprime mis sienas / como tazas electroconvulsivas—» (*This house squeezes on my temples / like electro-convulsive cups—*). En él, Catherynne M. Valente habla de la enfermedad mental aludiendo a la enajenación de Jerónimo (*my Hieronymus-mind*: «mi mente de Jerónimo»), cuyo origen se encuentra en *La tierra baldía* de Eliot: *Hieronymo's mad againe* [Jerónimo recupera su locura]. La descripción transcurre con dejes confesionales y narra el sufrimiento del yo que es y no debería ser (como bien se explicaba en el comentario del poema «Mito del origen»), sus restricciones y el eco que produce la soledad aludiendo, de nuevo, a imágenes religiosas: «Aquí solo estoy yo / repetida en planos infinitos, refractada / en ventanas de haloperidol, vidrieras de catedral llorosas» (*Here there is only I / repeating into infinite planes, refracted / into haloperidol windows, cathedral-stained and weeping*).

La alusión a simbología bíblica también está presente en la penúltima estrofa, donde la voz poética se identifica con una serpiente: *a liquid slough of woman* («una muda de piel líquida de mujer»). En la traducción se registra una ampliación de *slough* como «muda de piel» debido a la polisemia de «muda». Sin embargo, la mayor dificultad de este poema no radica en la tercera estrofa, sino en el segundo verso, donde el verbo *hum* («zumar»), al ser intransitivo, tuvo que traducirse como «el zumbido eléctrico / de la nevera fustiga mi cerebro descamado de eccema» (*the refrigerator hums a / brief current into my eczema-peeled brain*).

«Shantih»

Este poema es, con diferencia, el que más marcas de intertextualidad recoge de los presentes en este trabajo, pues, como bien indica la autora en la cita que lo encabeza, es una carta directamente dirigida a T.S. Eliot en respuesta a su *Tierra baldía*.

La influencia de este autor y su obra es tal que Catherynne M. Valente incluso recoge términos y fórmulas presentes en la misma, como *Irisch Kind* o *Shakespeherian Rag*, términos alemanes e ingleses respectivamente que en la traducción se han mantenido inalterables. También alude directamente a los protagonistas y los paisajes recogidos en *La tierra baldía*, como a la Sibila, profetisa griega a quien Apolo concedió

la inmortalidad (*I am the Sibyl at Cumae / I beg to die, to die, to die*) y Filomela, ya transformada en ruiseñor y cantando ([...] *full of the jug jug jug jug of a ramshackle nightingale*), la Ciudad Irreal (*I am the Unreal City*) y la roca sin agua (*I am the rock without water*) perteneciente al desierto de la misma. Esta última imagen pertenece, sin duda, a la Biblia, lo que indica la clara influencia intertextual de cada uno de los autores y sus textos por separado.

Al igual que en la obra a la que hace referencia, Catherynne M. Valente entremezcla distintos contextos espacio-temporales y viaja desde la Ciudad Irreal de las dos primeras estrofas al Londres de «callejones arsenicales» de la tercera. A partir de entonces, la autora describe la violación de Filomela: «Soy *shantih, shantih, shantih* / gritando en callejones arsenicales, / llorando en los canalones y chimeneas humeantes, [...] *shantih* rugiendo con la boca azul bien abierta y los labios azules / funestos y mudos, la lengua azul / y corneada por columnas jónicas [...] colmada por el *yag yag yag yag* de un destartalado ruiseñor, / su pequeño vientre extendido, desgarrándose por las costuras como un viejo / paraguas» (*I am shantih, shantih, shantih / screaming in arsenic alleys, / crying in rain gutters and smoking chimneys, [...] shantih bellowing wide blue-mouthed and wretched / blue-lipped and mute, blue-tongued / and gored through by Ionian columns [...] full of the jug jug jug jug of a ramshackle nightingale, / her little womb stretched, ripping along the seams like an old / umbrella*), y se identifica con ella: «y el mío también, abierto, estrangulado, húmedo / oro dilatado y escarlata como un gramófono / succionando tragando aullando / *shantih shantih shantih*» (*and mine, too, open, strangled, wet / flared gold and scarlet as a gramophone sucking gulping howling / shantih shantih shantih*) para acabar exteriorizando las consecuencias de la agresión: «*shantih* hueca, / hueca como una pipa de hueso, / hueca como un cráneo de cobre» (*shantih hollow, / hollow as a bone-pipe, / hollow as a copper skull*).

El término *shantih*, que pertenece tanto al poema de Eliot como al hinduismo y consta traducido en femenino debido al género de la voz poética, hace referencia a la paz interior de la protagonista, rota por el entorno en que se encuentra y sus experiencias. Y en ese sentido radica una de las principales diferencias con el poema de Eliot: en su respuesta a *La tierra baldía*, Catherynne M. Valente no deja entrever ningún interés por el ciclo circular conformado por la vida, la muerte y la resurrección presente en la obra de Eliot; no quiere la salvación, sino que centra su interés en la angustia que le producen las experiencias vividas y en la muerte; en el invierno y no en la primavera, haciendo énfasis en la crueldad del mes de abril originaria de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer que también abre la composición de Eliot. Esto queda patente en la identificación de la voz poética con ciertos elementos como la tierra baldía

(*I am the Wasteland*), los deseos de morir de la Sibila y la roca sin agua, un elemento que suele presentarse como símbolo de la vida y que, en la obra de Eliot, representa la posibilidad del renacimiento.

Al igual que en el poema de Eliot, en este poema convergen la religión cristiana y la budista. La voz poética no quiere la reencarnación, solo quiere «morir, morir, morir» (*I beg to die, to die, to die*), como la profetisa condenada a la inmortalidad y, por ende, a la vida.

La mayor dificultad de traducción de este caso radica en su inmensa intertextualidad. Fiel a la traducción del resto de escritos, se ha optado por dejar los extranjerismos en su lengua original (*Irish Kind*) y se ha llevado a cabo la toma de decisiones respecto a los términos directamente sacados del texto de T.S. Eliot con base en la traducción de Agustí Bartra [1977].

A continuación, se muestran las traducciones de estos autores para la *La tierra baldía* y la opción elegida por la traductora que nos ocupa:

Término original T.S. Eliot	Agustí Bartra [1977]	Laura Barba Muñoz [2017]
<i>Irish Kind</i>	<i>Irish Kind</i>	<i>Irish Kind</i>
Unreal City	Ciudad Irreal	Ciudad Irreal
<i>Shakespeherian Rag</i>	Aire shakesperiano	<i>Shakespeherian Rag</i>
<i>Shantih</i>	<i>Shantih</i>	<i>Shantih</i>
Jug jug	Yag yag	Yag yag

En la traducción de Catherynne M. Valente, la onomatopeya *jug jug* de la «inviolable voz» (*inviolable voice*, según T.S. Eliot en *The Waste Land*) de Filomela se ha transcrito fonéticamente, al igual que en la versión de la *La tierra baldía* de Agustí Bartra. También coinciden en la denominación de *Shantih* e *Irish Kind*, trasladados desde el texto de T.S. Eliot. En lo único que muestran desacuerdo es en la traducción de *Shakespeherian Rag*, que Agustín Bartra trasvasó como «aire shakesperiano» y la traductora del poema de Catherynne M. Valente dejó en inglés a modo de alusión a la canción original publicada por Joseph W. Stern & Company en 1912 y compuesta por Gene Buck, Herman Ruby y David Stamper.

Tanto Catherynne M. Valente como T.S. Eliot tienen en común un rasgo patente en *La tierra baldía*: la búsqueda de un nuevo lenguaje poético, que el escritor

identificaba con la realización artístico-religiosa del poeta italiano Dante. Tales eran sus referencias que, en ocasiones, se veía obligado a recogerlas en notas. Esta estrategia alusiva con tan alta concentración de sentido también es visible en la poesía de Catherynne M. Valente.

«Aquiles y Penteseilea»

En este relato en prosa poética, la autora introduce la historia que va referir mediante una nota en la que alude al origen de la intertextualidad patente en el texto: el mito griego también reflejado en la *Ilíada* sobre el efímero romance entre Aquiles y Penteseilea, que tuvo lugar durante la guerra de Troya durante el preciso momento en que él atravesaba con su lanza el corazón de la reina de las amazonas: «Lo siento lo siento porque la amé allí al final ataviada con la muerte como si fuera un vestido» (*I am sorry I am sorry because I loved her there at the end wearing her death like a dress*).

Una de las características más visuales e interesantes de este texto es su carencia absoluta de puntuación. Esta influencia parnasiana también queda recogida en la búsqueda de la belleza mediante factores como la despersonalización del poeta, que en este caso se manifiesta mediante las voces alternadas de Aquiles, representado en cursiva, y Penteseilea, caracterizada en redonda; el uso del simbolismo esencialmente clásico y de recursos como la aliteración, las repeticiones, etc., que otorgan ritmo al texto.

El texto también presenta extranjerismos como *ingénue* («ingenua»), que en la literatura representa la idea romantizada de una mujer dulce y virginal, y cuyo uso supondría un término antagónico para referirse a la reina de las amazonas; una mezcla de elementos actuales y arcaicos, como el presente en el «parpadeo del obturador acto de desaparición» (*the shutterblink vanishing act*); y una fuerte carga erótica: «quiero parar quiero besarla quiero sus manos en mí» (*I want to stop I want to kiss her and I want her hands on me*), «la presión de tus muslos aceitosos contra los míos el aroma de tu sudor como un estampido sónico» (*the press of your oily thighs crushing against mine smell of your sweat like a sonic boom*), «quiero mi cinto contorneando su cuello» (*I want to hang her face from my belt*).

Esta última frase supuso una de las mayores dificultades del escrito, pues el texto original recrea una imagen con una carga tan erótica como bélica, y para transmitirla y que resultara asimismo idiomática fue necesario cambiar *face* («rostro») por «cuello».

«Requiescat»

En este poema, el uso de la rima es muy exclusivo. De hecho, solo se encuentra un patrón formal en la primera estrofa, acompañado por aliteraciones que, al tiempo, refuerzan el ritmo. En la traducción, fiel al sentido, se mantiene solo la rima de los versos tres, cuatro y seis, y la aliteración de las consonantes oclusivas representada, principalmente, por la letra «c», y, al igual que en poemas anteriores, también se respetan los términos extranjeros que contiene: en este caso, el latinismo *camera obscura*.

En cuanto a la traducción se refiere, su mayor dificultad se encuentra en el verbo *drift down*, que por contexto obligaba a la búsqueda en español de un término que inspirara tanto un hundimiento como el mecimiento que guía a las plumas y a las páginas hacia el suelo. La solución a la que se recurrió fue el uso del verbo «naufregar»: *their feathers drift down like pages / from dream-minarets* («[...] sus plumas naufragan hacia el suelo como páginas / desde alminares de ensueño»).

Respecto al contenido del poema, puede destacarse, de nuevo, una clara influencia religiosa, aunque, tal y como sucede en «Vitia Capitalis», la autora mezcla construcciones cristianas como «incensario» (*swinging censer*), «dientes seráficos» (*seraphic teeth*), «copa sacramental» (*sacramental cup*) o «absolución» (*absolution*) con terminología, en este caso no budista, sino egipcia (*organ-hieroglyphs*: «jeroglíficos de órganos») y musulmana: «Lágrimas de parafina inundan el suelo / de una mezcquita que no conozco» (*Paraffin tears pool on the floor / of a mosque I've never seen*). Esta última imagen, asimismo, podría hacer referencia a la obra carrolliana y al viaje que realiza Alicia hacia el País de las Maravillas donde, tras caer por la madriguera, cambia de tamaño repetidas veces con el objetivo de traspasar su puerta y, ante la imposibilidad de lograrlo, llora hasta inundar la antesala al paraíso en que se encuentra.

«Vitia Capitalis»

Este políptico conforma un heptáptico con intertextualidad bíblica y refleja en su traducción el título inalterable en latín: «Vitia Capitalis». En él, la voz poética se desdobra y se convierte en pecado y pecador, manifestándose en tercera y en primera persona respectivamente.

Cada poema que lo compone corresponde a un pecado capital: pereza, lujuria, gula, envidia, ira, vanidad y avaricia. En la traducción, aludiendo a su representación como seres conscientes, están personificados.

I. Pereza

«Pereza avanza pesadamente con pies acolchados de oro» (*Sloth lumbers on gold-furred feet*).

Esta intervención contiene elementos relacionados con el agua «La indolencia de la nieve está en mis muslos—» (*The indolence of snow is on my thighs—*) y contrarios al fuego («Mis venas ya no poseen más reservas de gasolina»: *My veins own no more stocks in gasoline*) en una declaración de sosiego.

La mayor complicación de este poema reside en la repetición de *I* en la cuarta estrofa: *I sit, I wander, I bathe in pools of salt*. En la traducción («me siento, deambulo, me baño en estanques de sal») se barajó el uso de verbos que empezaran con la partícula «me-», como «merodear», pero ante su evidente carga negativa y la dificultad de traducir *wander* por un verbo reflexivo se optó por mantener únicamente la «m» en «deambular».

II. Lujuria

«[...] una vez en blanco, / Lujuria comenzará a escribir de nuevo / y sus estrofas son negras / como mis ojos» (*[...] once blank, / lust will begin to write again, / and their stanzas are black / as my eyes*).

El contraste en este poema entre el blanco y el negro, entre la pureza y el pecado, es evidente. En los primeros versos, la voz poética afirma percibir a todos sus amantes en su interior, «centrifugando como una secadora industrial, / empujando los ovarios incandescentes, / ojos azules parpadeando con cada espasmo ventricular» (*tumbling like an industrial dryer, / pushing at incandescent ovaries, / blue eyes blinking in each ventricular spasm*), pues «el cuerpo se aferra al recuerdo / tenso como riendas» (*the body grips memory / tight as reins*). En referencia a las posibles consecuencias de la lujuria, la voz poética construye una analogía entre su cérvix y la bóveda de la Capilla Sixtina, donde se encuentra representado el Génesis de Miguel Ángel: «He pintado en el techo de mi cérvix / el origen del mundo—» (*I have painted on the ceiling of my cervix / the creation of the world—*).

Respecto a la traducción, la polisemia de palabras como «espina» o «columna» obligó a recurrir al término «vértebras» para traducir *spine*. En cuanto al texto original, contiene una palabra en japonés, *satori* («iluminación», «comprensión») trasladada sin cambios aunque acompañada de un determinante indefinido femenino al texto meta.

III. Gula

«Gula cabalga un caballo rojo» (*Gluttony rides a red horse*).

En este poema priman los elementos relacionados con la comida, la ingesta y la digestión, así como vocabulario que podría calificarse de visceral: «Su rechinar de tijeras atrapa el bazo, / el riñón, el corazón. Montón de órganos intentando aferrarse / a los jirones empapados de la cornucopia—» (*The scissor-gnash of it clamps spleen / kidney, heart. Huddle of organs clutching / at flood-shreds of the cornucopia—*). También es visible un claro componente erótico, registrado en las «branquias de diamante abriéndose y cerrándose de placer» en un intento de que «el cuerpo esté saciado, / pero el cuerpo desconoce el fin del deseo».

Una de las mayores dificultades de traducción de este poema radica en el término inglés *spray*, traducido como «ráfaga» ante la carencia de un equivalente directo en español. El extranjerismo Shuniata, que da nombre a la inexistencia y al vacío en el budismo, se ha mantenido sin alteraciones en el texto meta.

IV. Envidia

«Envidia se desliza en la sangre con un tintineo de metales y plásticos, / sus anhelantes dedos hinchados anillados con ágatas y amatistas— / tan gordos que los nudillos sobresalen, tímidos, entre las alianzas doradas» (*Envy sidles into the blood, jangling metals and plastics, / its yearn-swollen fingers all ringed in agates and amethyst— / so fat that knuckles bulge tumescent out of the gold bands*).

Este pecado se retrata mediante el «segundo corazón» (*second heart*) — mencionado en «Tres voces y una lira» como «segundo pecho» (*second chest*)—, que representa la doblez entre el bien y el mal y la perversión del segundo sobre el primero: «En estas paredes celosas, el yo instruye al yo— / el segundo corazón murmura / sus perversiones beatíficas / al primero» (*In these jealous walls the self instructs the self— / the second heart murmurs / its beatific perversions / to the first*).

La descripción de la envidia, en contraste con la del resto de pecados, resulta más desagradable debido, entre otros factores, a la alusión de la pedofilia y la drogadicción: «Se asienta en las paredes del estómago y ejerce / su oficio sinuoso, acechando niñas de ojos verdes / en el mercadillo del vientre—niños vagabundos / débilmente protegidos, con costillas marcadas por jeringas» (*It settles into the stomach walls and plies / its sinuous trade, hawking green-eyed girls / at the tented market of the womb—thin-mattressed / waifs with syringe-scored ribs*). En él también se habla del

pecado original y la expulsión del Edén («la expulsión de las habitaciones interiores / de la manzana sangrada»: *expulsion from the apple-bled / rooms of the interior*), lo que incita a pensar que, a ojos de la autora, sea el peor pecado que se pueda cometer.

En cuanto a la traducción, cabe destacar el cambio gramatical producido en la cuarta estrofa, donde se traduce *Envy sidles into the blood, jangling metals and plastics* por «Envidia se desliza en la sangre con un tintineo de metales y plásticos», ante la imposibilidad de traducir *jangling* («tintinear») como un verbo transitivo; y el uso del término plural *villaneles* en francés, pues el nombre de esta composición poética no tiene equivalente en castellano.

V. Ira

«Ira asciende, como dicta su naturaleza, a la garganta» (*Wrath rises, as is its nature, to the throat*).

En este poema se alude a la teoría de los cuatro humores, donde se relaciona el exceso de bilis amarilla, que no negra, con la cólera. Al ser la bilis propia del hígado, se asume que la ira también nace allí: de ahí el hecho de que la ira «comienza incruenta en el hígado» (*begins bloodless in the liver*). También se visualizan, al igual que en otras composiciones, dejes tanto eróticos como bíblicos: «Todo pecado comienza en el cuerpo, / y toda virtud. En la carne se origina la verdad: / divina, / incorruptible, / maldita» (*All sin begins in the body, / and all virtue. Truth originates in the flesh, / which is divine, / and incorruptible, / and damned*).

Una de las mayores dificultades de traducción de este poema reside, de hecho, en esos últimos versos, donde el verbo tuvo que omitirse debido a la imposibilidad de desdoblar el verbo *to be* tanto para «ser» como para «estar».

VI. Vanidad

«Vanidad es el ojo que conquista al ojo, / la observadora paralizada en su propia mirada, iris frente a iris» (*Vanity is the eye seizing the eye, / the watcher frozen in her own gaze, iris to iris*).

El gusto de Catherynne M. Valente por el cuento popular puede percibirse en la frase atribuida a la antagonista de Blancanieves: *mirror, mirror on the wall* («espejo, espejito mágico»), así como en el cuarto verso, donde la alusión al *looking glass to the other side* (traducido como «a través de espejo») lleva a pensar en *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (A través del espejo y lo que Alicia encontró allí) de Lewis Carroll.

Asimismo, el poema consta de una fuerte presencia del mito de Narciso. En él, Vanidad se revela como «el Yo perfecto, de caderas curvas, sujetando un espejo plateado / y deseando. / Incluso en mi propia piel, me anhelo» (*The perfected I, curve-hipped, gripping a silver mirror, / And desiring. / Even in my own skin, I long for myself*). En la tercera estrofa de este poema, las referencias a la iglesia son explícitas: «En una catedral de agua y cristal, el rostro único / se adora [...] / Los labios abiertos en un grail, cercados por dientes / desnudos, ocultando la lengua eucarística. El yo sufre / su Pasión a orillas de su propio río seráfico» (*In a cathedral of water and glass, the singular face / adores itself [...] Lips open into a grail, rimmed in revelatory / teeth, concealing the eucharist-tongue. The self suffers its / Passion on the banks of its own seraphic stream*); también a la cultura romana, y en concreto al dios bifronte que dio nombre al mes de enero y que es «el Otro y también el Yo [...], el traslúcido / Jano, repetido y fielmente idéntico» (*the Other and also the Self. It is the translucent / Janus, repeated and blissfully identical*).

VII. Avaricia

«Avaricia llora» (*Avarice weeps*).

En este último poema del heptáptico también son explícitas las referencias tanto bíblicas como a la cultura romana: «Es una Roma oscura, esta vicecapital famélica» (*It is a dark Rome, this starving vice-capital*). En él, la autora se identifica con una «ramera peregrina» (*harlot-pilgrim*) que memoriza el «epistolario de la herejía» (*catalogue of transgression*) y canta el «salmo descarriado» (*deviate psalm*), en un alarde sacrílego que, además, posee más rasgos en común con la figura de «bruja» representada en «Geografía del *Unheimlich*» que con la *ingénue* de «Aquiles y Pentesilea», pues, evidentemente, gusta de pecar: «Deseo es la base de todos los triángulos. / Sin este anhelo creciente y esbelto, no alcanzaría el pecado / la dosis mortal» (*Want is the base of all triangles. / Without this svelte upward yearn, sin would not / the deadly measure make*).

En cuanto a la traducción, mantiene el término *Samsāra*, adaptado gráficamente, que hace referencia al ciclo de la vida, la muerte y el renacimiento en el budismo; son interesantes también las creaciones de la autora como o *vicecapital* («vice-capital») o *blood-gabled Vatican* («Vaticano de tejado a dos sangres»).

En contraste con la intertextualidad bíblica patente en estos siete poemas, destaca el uso de términos como *satori*, *Shuniata* o *Samsāra*, relacionados con el budismo.

b) *Apocrypha*: Segunda parte

«Z.»

Con este escrito, Catherynne M. Valente inaugura la segunda parte de *Apocrypha*, donde al contrario que en la primera sí existe un hilo conductor común a todas las historias: la enseñanza y el aprendizaje de lo que la autora denomina «su inglés» (traducido mediante una neutralización como «mi idioma, el idioma del fuego y la sangre de los caballos, de la carne de sapo y las lunas en llamas»: *my English, the English of fire and the blood of horses, of toad-flesh and burning moons*) y su imposibilidad de trasmitirlo debido a su esencia innata, como afirma en «Q.»: «¿Dije que te enseñaría? ¿Dije que podía regalarte este idioma oceánico con tiza y grafito? Solo era una mentirijilla. No es algo que aprendí, sino algo nacido [...], algo que se lleva en los fluidos del cuerpo» (*Did I say I would teach you? Did I say I could give you this oceanic English with chalk and graphite? It was only a little lie. This is not a thing I learned, it is a thing born [...] a thing carried in the fluids of the body*).

Este relato es al mismo tiempo la introducción y el desenlace de esta parte del libro, pues el «Soy—» (*I am—*) del último poema en prosa encabalga con «la ciénaga de pasos resbaladizos» al comienzo de este. De ahí también el título, «Z.», que, a modo de alfa y omega y en lugar de estar situado al final en correspondencia con el abecedario, encabeza de esta sección. En ella, la voz poética se describe, como en la primera parte del libro, de forma descarnada; también recurre a la mezcla de registros coloquial y elevado y tiende al uso de términos extranjeros y a la intertextualidad.

Es el caso de este primer relato, sin título evidente, donde se utiliza el latinismo *dentata* y se alude a *De profundis*, novela autobiográfica de Oscar Wilde, para reforzar la imagen de la cárcel o agujero negro en que habitan, como la voz poética, «criaturas» indeseables: «Mis ojos brillan pálidos y leprosos desde esos lugares, *de profundis*, el barro suave de una boca en mi hombro, en nuestro hombro. Estamos aquí, bajo el agua de mosaico, en la oscuridad, pequeña criatura, el punto de partida del pequeño minué que aprenderemos juntos» (*My eyes shine up pale and leprous from those places, de profundis, the soft mud of a mouth on my shoulder, our shoulder. We are here beneath the mosaic-water, in the dark, little one, the beginning place of the little minuet we shall learn together*).

Como puede apreciarse, la alusión al lector se repite a lo largo de este texto y también en el resto de escritos compilados en esta segunda parte. La voz poética se refiere a él como un alumno, un aprendiz a quien ella enseñará su idioma: «Te enseñaré a leer y escribir, te enseñaré mi alfabeto oracular con la mano cálida de una maestra» (*I*

will teach you my oracular alphabet with the warm hand of a schoolmistress). La mayor dificultad que registra la traducción de este trato es evitar las marcas de género del receptor, por lo que en la mayoría de los casos se han neutralizado. Ejemplos de ello son *my child* («retoño mío»), *infant mine* («vástago mío»), *little one* («pequeña criatura»), *Are you ready, shall we begin?* («¿Todo en orden, comenzamos?»). En algunas de estas referencias, como en la segunda, también se usan onomatopeyas, necesariamente trasladadas para dotar al texto del carácter oral y discursivo que tiene. También se mantiene el uso de la cursiva: «—y escribiré mi historia en ti, en mayúsculas» (*and I will write my story on you, in block capitals*), aunque no se logra trasvasar, por ejemplo, el recurso retórico patente en *a-silver tongue*.

«Q.»

En este texto y mediante el habitual uso de la intertextualidad religiosa («[...] recitarás todas estas preciosas letras como oraciones. Las repetirás y repetirás y repetirás, como buen niño y creyente»: [...] *you will utter all these precious letters like prayers. You will repeat and repeat and repeat, like a good child and a true*) y del lenguaje poético aderezado con extranjerismos, Catherynne M. Valente reivindica su idioma como algo intransferible e imposible de enseñar, y la escritura como terapia que sirve tanto para calmar como para hostigar a sus monstruos: «Las rayas negras de cien caligrafías nadarán en tu visión, y se desplegarán en formas monstruosas que aúllan boquiabiertas. [...] Y cuando en mi infancia me aleje de ti, cuando te encuentres con la soledad, cada letra que veas chillará como búhos asesinados, bailando a tus pies en un mar de plumas ensangrentadas—y, con reverencia, recitarás nuestro escrito secreto en susurros» (*The black bars of a hundred calligraphies will swim in your vision, and coil into monstrous forms which gape and howl [...] And when in my infancy I go from you, when you are alone, every letter you see will shriek like slaughtered owls, dancing under you in a sea of bloody feathers—and reverently, you will recite our secret text beneath your breath*).

Semánticamente, es controvertida la palabra *optative*, que a falta de correspondencia con el español aparece traducida como «subjuntivo». Además, se han mantenido los extranjerismos como *djinn* («genio») y *origami*, aunque en este último caso se especifica que cuanto alude la autora son las figuras derivadas de esa corriente artística y no el movimiento en sí.

«S.»

Este texto reúne, con diferencia, el mayor número de extranjerismos de este libro. El relato comienza con una alusión directa al receptor en la que le incita a escuchar, no a leer, lo que refuerza calidad de discurso nombrada con anterioridad. Tras ello, la autora reparte por la página varios términos en una amalgama de distintas lenguas y religiones, y en un alarde de escritura automática cuyo valor ensalza en el tercer párrafo: «Esta es la *lingua ignota*. [...] El significado solo radica en la delegación de frases, que son serviles y básicas, que cumplen nuestra voluntad como corderos» (*This is the lingua ignota [...] Meaning lies only in the delegation of phrases, which are servile and base, which go beneath our will like lambs*). De este modo, Catherynne M. Valente reivindica el poder del hablante sobre las palabras, tal y como hizo Lewis Carroll mediante su personaje Humpty Dumpty en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*: «Cuando yo empleo una palabra, significa lo que yo quiero que signifique..., ¡ni más ni menos! [...] La cuestión está en saber quién manda aquí... ¡si ellas o yo!» [Carroll 2005:302].

Todas las palabras que conforman el fragmento de escritura automática poseen un equivalente en castellano, a excepción de las originarias de lenguas asiáticas, que se han trasvasado inalterables, y el latinismo presente tras ellas, en el cuerpo del relato en prosa poética: *lingua ignota*, que conforma la esencia intertextual de este escrito y referencia a Santa Hildegarda y a su creación de la primera lengua occidental en el siglo XIII.

«Y.»

Como se anunció anteriormente, este último relato realiza el encabalgamiento mediante la frase final «Soy—» con la primera frase de «Z.», el primer escrito que compone la segunda parte de *Apocrypha*.

En este poema en prosa, las alusiones a la religión —no solo cristiana, sino también, por ejemplo, hebrea, mediante la fórmula *dvar adonai*— y a la mitología —de nuevo, no solo clásica, sino también hebrea, como en el caso del «gólem»— son frecuentes; también a la creación: *waiting for the homunculus-verse to slither out from our wet skin, the rise and lift of it, bubbling up through fabled cauldrons* («[...] esperando a que el verso homuncular salga deslizándose de nuestra piel húmeda, su nacimiento y alzamiento, hirviendo en calderos legendarios»). En esta frase, el adjetivo «homuncular» es un neologismo creado por la traductora como equivalente al

humunculous del texto origen que hace referencia a «homúnculo», término definido en la RAE como «Del lat. *homuncŭlus*. 1. m. cult. Hombre pequeño».

Asimismo, y al igual que en escritos anteriores se aludiera a *De profundis* de Oscar Wilde o a *La tierra Baldía* de T.S. Eliot —a la que también se acude en este escrito, mediante el *O O O O!* referente al *Shakespeherian Rag*—, en esta ocasión la autora referencia una obra de Julio Cortázar: *Rayuela*, en cuyo capítulo 68 el autor describe un encuentro sexual en gílgico donde se exclama «¡evohé!», al igual que en este escrito de Catherynne M. Valente. El origen de esta expresión, acompañada de *io*, se remonta al canto con que las bacantes invocaban a su deidad, denominada Euios (Evios) en griego antiguo.

Esta no es la única referencia a la mitología clásica que puede encontrarse en el texto. Es también desatada la figura de Casandra en relación con el mito de Apolo: «regálame esos guturales casandrinos» (*give me those Cassandran gutturals*), demanda la voz poética en este escrito. Esta petición haría referencia a la incapacidad de comunicarse de Casandra, derivada del regalo de Apolo que le otorga el don de la clarividencia y es castigado, tras incumplir su parte del trato y rehusar a convertirse en amante del dios, con la incredulidad ante sus vaticinios.

Por último, también cabe destacar la mención del *logos*, término griego que alude tanto a la palabra como al razonamiento y, en este caso, a un aprendizaje que no termina de consumarse, pues la voz poética, a pesar de presentarse como maestra, no educa al lector: «el *logos* de acetileno cuya corriente arrastra las sales de las estrellas gaseosas en el vacío circular» (*the acetylene logos streaming gaseous star-salts into the circular void*).

Conclusiones

En este trabajo de fin de máster se reivindican dos ámbitos escasamente investigados en los Estudios de Traducción: la intertextualidad y la traducción de poesía.

La intertextualidad es una cualidad que poseen los textos y se refiere a la red de sentido conjunto creada entre dos o más de ellos. Numerosos autores crean relaciones textuales explícitas o implícitas, conscientes o inconscientes, gracias a su acervo cultural. Trasladar correctamente esas referencias para que el lector de un texto meta comprenda la conexión que hila el autor de la obra original requiere que el traductor conozca en profundidad tanto la cultura origen como la cultura meta; de no ser así, la referencia podría perderse, empobreciendo el texto.

La poesía es el género en donde más patente queda la intertextualidad. Se rescata a través del simbolismo, y trasladarlo requiere facultades que no necesitan otros géneros como la prosa, pues a la dificultad que supone trasladar una referencia habría que añadirle los obstáculos formales y estéticos que la acompañan.

Con el fin de demostrar la viabilidad de la traducción de poesía y el traslado de las referencias intertextuales, este trabajo de fin de máster comprende un aparato crítico referido a la traducción de *Apocrypha* [2005], poemario inédito en español de la autora contemporánea Catherynne M. Valente, con las estrategias utilizadas para resolver sus dificultades y ejemplificar la investigación llevada a cabo en el fundamento teórico. En él, se justifican las decisiones tomadas en el proceso de traducción, donde por regla general se sacrifican las constricciones formales en favor del traslado de sentido y el efecto en el lector para su disfrute de la obra.

Bibliografía

Primaria

VALENTE, CATHERYNNNE M. (2005): *Apocrypha*. Maryland, Prime Books.

Secundaria

ÁLVAREZ MURO, ALEJANDRA (2001): «Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana», *Estudios de lingüística del español*, 15. [En línea] <<http://elies.rediris.es/elies15/index.html#ind>> [consulta: 30 de abril 2017]

ANADÓN, PABLO (2010): «Diario del traductor. Venturas y desventuras de la traducción poética». *Fénix*, 25-26. [En línea] <<http://revistafenix.blogspot.com.es/2010/10/revista-fenix-nro-2526.html#diario>> [consulta: 30 de abril 2017]

BARRADA, ADIL (2007): «Intertextualidad y traducción: la alusión como elemento primordial en la traducción de los textos literarios del árabe al español», *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos de la Universidad Autónoma de Madrid* [En línea], 13 <https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_C_barrada.htm> [consulta: 30 de abril 2017]

BONNEFOY, YVES (2002): *La traducción de la poesía*, trad. Arturo Carrera. Valencia, Pre-Textos.

CARROL, LEWIS (2005): *Alicia en el País de las Maravillas / A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, edición comentada y traducida por Ramón Buckley. Madrid, Cátedra.

ECO, UMBERTO (2009): *Decir casi lo mismo*, trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona, Debolsillo.

ELIOT, T.S. (1977): *La tierra baldía y otros poemas*, trad. Agustí Bartra. Barcelona, Picazo.

GARCÍA, ADOLFO (2011): «Proceso traductor y equivalencia: Cotejo de dos modelos trifásicos e implicaciones para la didáctica de la traductología», *Revista Electrónica de Didáctica de la Interpretación y la Traducción*, 7, pp. 17-41.

GONCHARENKO, SERGUEI (1995): «El aspecto comunicativo de la traducción poética», *Hieronimus Complutensis*, 1, pp. 63-68.

HURTADO ALBIR, AMPARO (2016): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.

- LEFEVERE, ANDRÉ (1992): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. M.^a Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca, Colegio de España.
- LEPPIHALME, RITVA (1997): *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon y Filadelfia, Multilingual Matters.
- LINS, JACYNTHO (2010): «Las bellas infieles. Luciano en el salón de M. D'Ablancourt». *Argos*, 33, pp. 7-24. [En línea] <<http://www.scielo.org.ar/pdf/argos/v33n1/v33n1a01.pdf>> [consulta: 30 de abril 2017]
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- PAZ, OCTAVIO (1971): *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets.
- SEXTON, ANNE (2009): *Vive o muere*, trad. Julio Mas Alcaraz. Madrid, Ediciones Vitruvio.
- SHIMIZU, NORIO (2006): «El arte poético de traducir: reflexiones de un traductor japonés», *Vasos comunicantes*, 35, pp. 17-24.
- SILVESTRE, ALICIA (2008): «La traducción poética, un reto posible», *Actas del simposio internacional de poesía española e hispanoamericana en el Instituto Cervantes de Brasilia*, pp. 130-140.
- TORRE, ESTEBAN (1994): *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Síntesis.
- TORRENT-LENZEN, AINA (2006): *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética*. Zaragoza, Cuadernos del Ateneo.

Otros recursos en línea

- Catherynne M. Valente (s.f.): *Catherynne M. Valente* [En línea] <<http://www.catherynnemvalente.com/>> [consulta: 30 de abril 2017]
- Goodreads (2011): *Catherynne M. Valente*. [En línea] <https://www.goodreads.com/author/show/338705.Catherynne_M_Valente> [consulta: 30 de abril 2017]
- HERNÚÑEZ, POLLUX (1999): «Entrevista a Valentín García Yebra». *Unir Nueva Revista de política, cultura y arte*. [En línea] <<http://repositorio.fundacionunir.net/items/show/1354>> [consulta: 30 de abril 2017]
- La *ignota lingua e ignotae litterae*, el alfabeto y el idioma desconocidos de Santa Hildegarda (s.f.): <<http://www.hildegardiana.es/367lengua/03p01.html>> [consulta: 30 de abril 2017]

CALDEIRO, GRACIELA (s.f.): «Casandra: El mito de Casandra y el don de la profecía», *Mitología griega y romana: dioses y mitos de la tradición grecorromana* [En línea] <<http://mitologiagrecorromana.idoneos.com/casandra/>> [consulta: 30 de abril 2017]

MUÑOZ, JONATHAN (2011): «Las relaciones literarias: intertextualidad y traducción», Proyecto Demian [En línea] <<https://proyectodemian.wordpress.com/2011/01/23/las-relaciones-literarias-intertextualidad-y-traduccion/>> [consulta: 30 de abril 2017]

PARKER, RICKARD A. (2002): *Exploring The Waste Land*. [En línea] <<http://world.std.com/~raparker/exploring/thewasteland/explore.html>> [consulta: 30 de abril 2017]

PoemHunter.com (s.f.): *Biography of Catherynne M. Valente*. [En línea] <<https://www.poemhunter.com/catherynne-m-valente/biography/>> [consulta: 30 de abril 2017]

<http://www.wiccantgether.com/forum/topics/origins-of-io-evohe>

Anexos

Origin Myth

Once there were two of me.

The other was a fish, halo-gilled and tongue a-silver. It grew out of me, out of my throat like a voice, a bubble in my flesh that grew, day after tide. It developed alarming eyes, fringed in lashes green and bristled as spider-legs, a mouth which in its turn grew an alarming tooth, nestled in all that pink like a hungry pearl. Webbed fingers protruded—the thin membrane hanging between its bones were curtains filtering a glabrous sun. Day after tide it bulged in its way, another me springing from the first.

I was not frightened of it, but it is important that you know—from the beginning my skin was never my own. In the icelight of the nameless womb, my body was ambitious, and tried to split, thinking itself the primordial cell, diamond-ribosomed and infinite.

It could not quite manage the feat.

Instead this throat-sibling grew, hanging in its throb like a necklace, and I watched it struggle to breath the water easily as I did; I watched it open and close its piscine mouth.

There came a tide when it did not grow any longer. It had warbled enough, it could not fashion a limb which would separate it from me.

I wavered in the current, confused.

And I looked into its eyes, these other eyes which were my own, these arachnid moons that blinked in their wane. I looked into its eyes and touched it with my own half-formed palms, no more than fans of glassy bones, pulling it in for a sisterly kiss.

And with a mouth that had not yet learned to hinge, I ate my twin in the deeps of the dark, and closed my lips like clouds behind her.

Now, all these years later, in the root-system of my belly, she sits and practices her glottals, and taps out rhythms on the drum of my navel.

Suzuri

The Tanabata, or the Star Festival, is held on the evening of July 7. The festival traces its origins to a legend that Altair, the Cowherd Star (Hikoboshi) and Vega, the Maiden-Weaver Star (Orihime), were lovers separated by the Milky Way, and were allowed to meet just once a year—on the seventh day of the seventh month. It is said that if it rains on this day, the lovers will be unable to meet. Traditionally, small pieces of colored paper inscribed with wishes are hung up in celebration of the festival.

—A Japanese Calendar

I.

Kanazawa. Hakkei Station. Change here for Kanazawa Seaside Line.

I sat next to Orihime and Hikoboshi on the night train,
late express speeding south, through the heat-haze of July insects,
cicadas and crickets and steel-backed beetles.

Outside the car a woman beat a seawall
with a broom of dried bamboo, her bent shape receding
into the thick blackness.

Leaving Yokohama, full of curry and bourbon,
a white woman with vulgar lips,
calves chuffing an industrial fugue,
ignorant arms full of tea, chopped mussels, and mugwort cakes
from the harbour where the commodore came.

I cast my *gajin* gaze to the shabby vinyl cushions,
the scuffed white floor of the rocking carriage,
unable to avoid being alone in this half-empty train,
unable to have skin like rice-paper
or slick black braids.

II.

Uragi Miurakaigan Station. Disembark for Miurakaigan.

I sat next to Orihime and Hikoboshi on the night train,
dreaming in doubled vision, quiet as cats.
She laid her head against his shoulder,

and her hair was a sheaf of burned wheat
scorching his blue gingham shirt.
Their skin was sky-smooth—
his day-stubble brushed the collar of her khaki dress
as he rested his head beneath hers,
scalp showing clean and bright
as a snail's spiral shell.

That morning, I had scrawled *kanji*
onto pick construction paper,
my calligraphy poor and unsure. As though my
obscene hands were palsied— the lines did not connect,
the thickness of the stroke was wrong, too much ink
bled through the page. But I tied them all the same
to a persimmon-branch with green ribbon:
Peace. Happiness. Wisdom. Health.

III.

Yokosuka-cho Station. Change here for JR Line to Tokio.

I sat next to Orihime and Hikoboshi on the night train,
their mingled light scented with sweat and fish,
rusted bicycles drowned under the docks.
On the seventh day of the seventh month,
they slept, dreamed of cattle stamping wet grass;
the *click-click-click* of an ash loom.

Outside: Yokosuka, frigate-choked and filthy,
the smell of boiling octopus heavy on the roses
of waterfront gardens. Black butterflies sizzle
on the lights of manic pachinko parlors—
primordial soup of light and melted thorax. Here,
ticket wrinkled, I return to my bruised persimmons—
and all I can touch of this place
are its dead fruits.

Her hair brushed up my hip as I stood to leave,
ducking under the silver door.

On the hollow planks of the station platform,
I put my hand to my waist— a long, slick strand
had caught in my skirt,
black as a scarped *suzuri*.⁶

⁶ *suzuri*: the inkstone used in Japanese calligraphy to gently grind the ink into a paste.

Song for Three Voices and a Lyre

I.

In the shadows, strung with olive-pollen and moonlight
warm as arms, she sits. The suitors have passed out,
pilled on the stairs like old laundry. Their dogs belch quietly
in summer-heavy sleep. Her back is straight,
well-trained to posture and poise,
as she picks at the tight little stitches. She pulls at the brown
threads of a deer's haunch, the green of over-hanging foliage.

She has forgotten what it was for; a wedding quilt,
a blanket for her son's cradle, perhaps just something
to keep her warm when winter comes? Or a shroud—was it
meant to be a shroud? She is afraid that it will be, that
soon she will drape it over a drowned body, lips burst and blue,
seaweed-strangled, mouth clogged with sand.

If she is honest, it is just a habit, empty as a clay jar.
She sews all day, mechanically,
swollen fingers dipping through the fabric. She smiles
when she ought to, laughs like old doors creaking—
and it is twenty years since Aulis.

At night she claws at the pastoral scenes, her nails
tear off on the thick cross-hatching, her hair hangs limp
in her eyes and she does not cry, she makes no sound,
but her breath is scored with the edges of owl-feathers,
and her belly chews at itself, screaming:

*Where is my Odysseus? Is he safe, is he dead? Is he
warm in the arms of some white-armed goddess,
and am I forgotten?*

*Should I take one of these young men
with shoulders like bronze hammers
and wrap my legs around his waist?*

If he returns and finds me ugly, limeskin-pocked,

*barren, will he laugh at my pouch-belly,
my flabby arms, my breasts ruined with suckling?*

Are his brains already dashed out on a Trojan stair?

In the shadows, strung with the breath of sheep and pigs,
she sits. Her famous mouth is set in a thin line,
and she has stopped believing that her grey-eyed
husband will swallow the breath of her body again.

Yet still,
she pick, pick, picks
at the skeletal shroud.

II.

She is bundling brooms in the shade—
lashing stiff lemonwood twigs with chewed leather;
her daughters strain tart cheese in the house.

She is no Penelope, she does not wait
and she has always been hopeless at the loom—
but he did not mind. He called her his nightingale,
and she tried not to be hurt at the comparison
to a plain, brown bird.

Now he has strapped a second chest onto his own,
one of bronze and unchewed leather, and a shield
whose wide bowl could have held her whole body,
curled into itself like the meat of a snail
hidden in its shell. He has gone to Persia,
to the sand and the hanging gardens
and the women with expensive skin.

She has heard that Alexander took a Bactrian wife
and is carried into battle on a golden chair. She has heard
that the army always wins, and that all of Persia flames
like a hecatomb raised up against the winter sky.
It does not matter much to her; the cow still complains

when she needs to be milked, the girls still produce
lumpy, over-wet cheese.

She hopes her husband does not come home
with a black-haired wife to replace her.

She misses his smell,
like bread-crusts and washed horse.

She pays an old woman
to sacrifice four squirming piglets
so that he will be safe,
so that his second chest will not break.

When the winter comes,
she brings the cow inside to warm
her daughters with its grassy flank.
Against the spotted hide,
she dreams of India, of rivers muddy with ashes,
of babies born with blue eyes,
and elephants screaming.

III.

She lectures to a class full of M.A. candidates,
deconstructing the sophistry of The Pardoner
in *The Canterbury Tales*. Her mouth forms around
Middle English phrases, coarse Germanic syllables
describing false relics,
sixteen shrunken heads of St. John—
but she is thinking of his letter,

how he said the Persian Gulf was alive and with turquoise light,
the bio-luminescence and patches of old oil spills
shinning underwater like a lost city.

Greek-American, three generations out of Argos,
he sailed an oarless ship back into Persia,
with his wife's annotated copy of the Lattimore *Iliad*
stuffed into a seabag. In her fluorescent-flooded
classroom, she smiles

when she ought to, laughs
like old doors creaking.

On television, missiles arc across the lightless sky,
green comets streaking into Babylon, Persepolis,
the winter court at Ecbatana. She cannot help it,
she does not know the new names of the cities,
except Baghdad,
except Fallujah.

He writes that dolphins swim alongside his ship
like Minoan frescoes,
and that the dawn really is rose-fingered—
he writes that she should not worry:
he was not on the helicopter
that burst like a jar of Greek Fire catapulted
against a mud-brick wall. Yet

she proctors an exam on Socratic philosophy
and picks at the tight little stitches of her
Italian skirt: *Is he safe? Is he dead?*
Will he come home and find me ugly,
thin with fear, bitter as coffee left out overnight?

Is he already gone, vaporized over that glowing sea,
another Greek helmet
rolling up on the Persian shore?

Geography of the *Unheimlich*

This house squeezes on my temples
like electro-convulsive cups—the refrigerator hums a
brief current into my eczema-peeled brain.
The thorazine-drip of silver faucets
punctuates my shuffling procession from hall to hall—
slattern-patient with eczema-flacked nipples
showing through a cotton robe.

It's stood for years, this little wooden asylum,
a grotesque sugar-house chuffing licorice smoke into my eyes,
and I am a witch, a child, coal-fed oven—
I lean in and shove myself inside,
I burn my flesh to intricate blisters, I scrape the
grille with molten teeth. Here there is only *I*
repeating into infinite planes, refracted
into haloperidol windows, cathedral-stained and weeping.

My feet are injection-swollen, a topographic map
of needle-punctures—here the ruin of my Hieronymus-mind
rises in lumps of schist and quartz, there
earthly delights fill my mouth with bog-black sludge.
Eleven walls, bent and angled to channel
a liquid slough of woman
into her bed of nails.

Days slide out in slinking bellows—
diseased nebulae seep under my fingernails,
that clawed through calfskin restraints
only to find myself lost in the same
green bathroom tiles, the same paneled rooms
the same gabled house, sick as a heart.

Shantih

A response to T.S. Eliot's The Waste Land

I am the Wasteland, I am the Sibyl at Cumae
I beg to die, to die, to die.
I am the *Irish Kind*, I am the Unreal City.

I am the rock without water,
the open palm without revelation—
I am the Shakespeherian Rag,
flapping bloody in the sea air.

I am *shantih, shantih, shantih*
screaming in arsenic alleys,
crying in rain gutters and smoking chimneys,
leaping in throats and bile ducts and uterine walls,
shantih bellowing wide blue-mouthed and wretched
blue-lipped and mute, blue-tongued
and gored through by Ionian columns,
shantih gleaming like horse-hide,
harrowed by a gesticulatory groan
which beats a drum with scoured bones,
scythe-like and aching—

full of the jug jug jug jug of a ramshackle nightingale,
her little womb stretched, ripping along the seams like an old
umbrella
to engulf tree—night—stars—

and mine, too, open, strangled, wet
flared gold and scarlet as a gramophone
sucking gulping howling
shantih shantih shantih

in the hallowed halls of black sky-tights
in the closed eye, sealed with white-tongue welts,
shantih in cumulus kneecaps like thumbprints in wax,
shantih knocking and clattering on stretch-marked bellies,
shantih ululating in apple skins on tin rooftops,

shantih grinning horror in the hangnail moon,
shantih in me spinning like a wheel of river reeds,
pulse-heart of naphtha and acetylene, fur-matted, shining,
shining like a diamond embryo,

shantih hollow,
hollow as a bone-pipe,

hollow as a copper skull.

Achilles and Penthesilea

Penthesilea, the Queen of the Amazons, fought against the Greeks during the Trojan War. Legend has it that Achilles, the great hero of the Greek forces, fell in love with her at the moment his spear pierced her heart, killing her.

chestnut trees blossom above me like hydrogen bombs phosphorescing into the slanted hours like a memory of skin pounding white hammers bursting sky-vertebrae the press of your oily thighs crushing against mine smell of your sweat like a sonic boom your hollow-point fingers straining for my throat—

and her face is the sun spinning and flaming like boiling gold the catapult of her hair curdling the wind and her eyes are biting my lips and her blood like paint covers her in light covers me in her and I want to stop I want to kiss her and I want her hands on me I want to hang her face from my belt—

greasy hair whips hard against my collarbone you grunt and press and bare your teeth and the dull dumb weight of skull is scouring my helmet to sawdust under the branches shaking and beating the drum-sky white combatant flowers shrieking dropping razor-leaves like fallout on sour muscles and pentagonal bodies and I came from the horse-eaters and the lemon groves and the forest primeval and a bed I never owned and it is over over over here in the mud and blooming trees—

and there is a bead of sweat like a bullet at the hollow of her throat her barrel-mouth hanging open and I am sorry for her because I cannot lose but she is beautiful and I want to stop her beauty like a watch and gnash the gears between my teeth I want to rescue her from me but I am the leading man and in the end she is nothing but a body—

the slow spear and the heart gripping it like a hand arterial blood sucking and gasping trying to say and tear open and tell you in a red smear that you don't love me only my death the burning-black and the shutterblink vanishing act that I am not I am not it is only my wreck of ligaments and joints like jewel-boxes you want to open me and pour in darkness like milk eat my death like bread because I erase yours you are my embalming flame you want to see my pupil dilate to infinite exposure to clutch the bas-relief of you over me pushing your ash spear in and in and in and your bayonet in my pretty blue eye and your hand on my hair—

I am sorry I am sorry because I loved her there at the end wearing her death like a dress but that is the way things are in the end and she is not the ingénue I could never take her home to mother she is not she is not anything in the end and I am sorry her bones were so white and her blood was so warm I am sorry—

slough into the mud and sounds stop and the flowers keep falling like shrapnel and breath hoarse you brace a sandaled foot against my ruined breast tear back your spear and wipe it clean—

Requiescat

I dream that you forgive me
and my body turns to water.
Opalescent and pure,
it washes the feet of the moon—
your hands cover my hear
like a moon's hood,
and I am penitent, penitent, penitent.

I kneel. It is difficult.
Paraffin tears pool on the floor
of a mosque I've never seen,
turquoise tracks wedge between agate
and mother-of-pearl. I raise my eyes to you,
gold as a swinging censer,
and my papier-mâché throat
cuts itself—my lips crack
under your seraphic teeth
and you swallow the blood
as though we were
a sacramental cup—
your tongue enters my mouth like a spear.

I need a place to bury you.
A circle of black-jowled earth
where I can embalm you
under shrouds of battered movie screens
with their flicker of selves in mottled silver—
and believe I see absolution
projected there,
your face full of refracted light.

But the *camera obscura* shows us
right-side up—
for you and I there is only this
room without doors
where lightless flesh is opened

and slick-winged crows
dissected along pancreatic meridians
in order to divine
the level of the water table:
how deep our pockmarked interstices cut.

Out of descending organ-hieroglyphs

 their feathers drift down like pages
 from dream-minarets,

to rest at my feet,
mute and black.

Vitia Capitalis

I.

Sloth lumbers on gold-furred feet,
great bear of bread and bile,
knocking over lamps and bric-a-brac,
 running the new Calcutta rug with clicking claws.

My veins own no more stocks in gasoline
and other flammable fuels, I have no lake of oil
spinning and burning in my diaphragm.

Pores fill up with glycerine, mouth chokes on a glut
of sour river-silt and rubber bark.

I sit, I wander, I bathe in pools of salt,
alkaline as the moon—
so much white repeated like morse code, over and over
into the dense horizon.

In the market, fish blink at me from sealed plastic cases,
sequin-tawdry under fluorescent lights,
clams shudder away from a fingertip.

I swallow sea urchin and infant octopus,
raw mussels and tiny orange squid—the ink
floods black as a sleeve
over my limp teeth.

 They grant no strength, only slither down
 my throat as if hungry for stomach-flesh.

The indolence of snow is on my tights—
ruined as old columns,
 and as dead.

II.

I still have them inside me,
 all of them,
tumbling like an industrial dryer,
pushing at incandescent ovaries,

blue eyes blinking in each ventricular spasm.
The grinning womb seizes each
pale-robed postulant
and folds him into herself—the three of clubs
disappears up a magician's sleeve.

Lust leaves the heart a gutted barn
filled with the meat-corpses of horses.
 But the body grips memory
 tight as reins.
The body heaves and flails in the same gesticulations
over and over,
seizing on its altar of bone and blood.

I have painted on the ceiling of my cervix
 the creation of the world—
saints and sibyls coupling mute
with apples in their consecrated spines.
In frescoed walls I hold each evangelist-lover
 lion, eagle, ox
weeping wood-splinted tears
into my tabernacle-bones.

Lust, like a winded satori of skin and mouth—
 makes a man into a blank page.
The difference is, once blank,
lust will begin to write again,
and their stanzas are black
as my eyes.

III.

 Gluttony rides a red horse.

Under sallow rind-hooves
pomegranates and rooster-hearts are flayed
into meat-flowers, oranges round and perfect
as the heads of trench-soldiers
detonate in a spray of gold.

I want everything,
all that will split my jaws like a boot.

The teeth and uvular resonance
open to encompass great
oil-fires of the numinous and the profane,
saliva greases a passage for continents
to slither into digestion,
jetsam of riverboats and suspension bridges
and gas lamps buoyed
by the great stomach-sea.

The scissor-gnash of it clamps spleen
kidney, heart. Huddle of organs clutching

at flood-shreds of the cornucopia—
there is no more sacred act than to swallow
the world, to let it blink like a stoplight under the skin,
to mother the eaten plain.

Sunyata is only touched
when the stars have been devoured

in the reddest of all possible mouths.
When they flutter within like tectonic zygotes,
content and fat, diamond gills opening and closing in pleasure.

The mind cannot breathe its white vapor until
the body is filled,
but the body knows no end to desire.

IV.

Envy tastes like copper filings.

It settles into the stomach walls and plies
its sinuous trade, hawking green-eyed girls
at the tented market of the womb—thin-mattressed
waifs with syringe-scored ribs.

Under fallopian awnings
they turn their chlorinated eyes inward,
lashes slice into the flesh as they blink slowly,
once, twice.

Envy sidles into the blood, jangling metals and plastics,
its yearn-swollen fingers all ringed in agates and amethyst—
so fat that knuckles bulge tumescent out of the gold bands.

Eel-headed, it stretches and pants, breath filled
with rotted diamonds.

It claws and adores and kisses the edge
without guessing the center, cobbling a
hermetic path, yellow and grey,
down into the rickety basement door
of the second heart—

the secret heart, shut as a reliquary,
that whispers sulfuric villanelles into the dark
while storm shutters screech against glass
threatening expulsion from the apple-bled
rooms of the interior.

This other heart is a city of wan-faced slattern-beasts,
snouts pressed against frozen windows, bones
howling for hot bread. But it is beautiful here, in the black
aorta, blood pure as grain alcohol.

In these jealous walls the self instructs the self—
the second heart murmurs
its beatific perversions
to the first.

V.

The pool of mercurial bile at the base of the throat
holds its serpent-pattern
in the sand-scoured moment before
the exhalation of self, the release of muscle,
the widening of the infinite pupil.

It begins bloodless in the liver,
the quartz-dust poisons and bilious leeches
screaming noiselessly into the slick walls,
viscous jellies quivering like expectant breasts.

Boar-fisted, it stamps on the lung-floor,
Rhythm-throb of the clear cilia-mosaic.
The heft of it is not in the savage exhalation,
But the singing ether of the held breath.

Wrath rises, as is its nature, to the throat,
where it excavates all the profanities
uttered by that anthropomorphic larynx
searching for the pure ore.

I have grovelled
in its quarries, slate-tongued,
ears of atomized ash.

Within its oven-yolk, a lead lined nirvana
lies still and blank. Like a sideshow trick,
the self vanishes, leaving only the purity
of a torn voice. All sin begins in the body,
and all virtue. Truth originates in the flesh,
which is divine,
and incorruptible,
and damned.

VI.

Here is that breath of glass
which is a mirror, mirror on the wall,
pale Narcissus in the clear pool,
through the fern-braided looking glass to the other side,
where I reflect endlessly my own radical symmetry
a wheel of many-colored fortunes.

Vanity is the eye seizing the eye,
the watcher frozen in her own gaze, iris to iris.
It is the ice camera, a burst of refraction

that shows the self repeated endlessly,
perfectly, extending from a single body.

In a cathedral of water and glass, the singular face
adores itself, births its own image in suckling apertures.

The limbs become holy spears,
piercing their own sanguine musculature—

Lips open into a grail, rimmed in revelatory
teeth, concealing the eucharist-tongue. The self suffers its
Passion on the banks of its own seraphic stream.

It begins with the eye that is not plucked out,
the slick grace of flicking circles,
of the doubled face, the mirror-twin
which is the Other and also the Self. It is the translucent
Janus, repeated and blissfully identical.

Vanity is a locked instant,
The perfected I, curve-hipped, gripping a silver mirror,
And desiring.

Even in my own skin, I long for myself.

VII.

Avarice is the grasp of moss-ridden hands,
breaking fingernails on the edges of the sky.

It is blood-dry, needing, metallic boils in the belly.

It is colored like fear, orange and black,
crow-breast and sour mash. Want is the base of all triangles.

Without this svelte upward yearn, sin would not
the deadly measure make. It is the loam and the clay.

Avarice weeps.

The slick of liquid opals
runs down its face, pocked and yellow,
the warm run of yolk-gold pooling on a decrepit collarbone.

Want hollows bones to flutes.

It seeds the flesh with baobabs,

dark and deep in the muscle walls,
growing like recalcitrant children,
gnashing their agate teeth at intestines of twisted ivory.

The scald simmers low and sweet,
a whine of desire through sinew and braid.

It is a dark Rome, this starving vice-capital,
straddling the Tiber of the belly
with bridges of antler and leather.

I entered it barefoot, harlot-pilgrim with my rings of gold,
to learn the catalogue of transgression,
to sing the deviate psalm.

In the water-vessels and the oil-jars I found my only Want,
Feral-jawed, grinning like a poisoned moon.

When I left this blood-gabled Vatican,
samsara-womb of twisted roots,
I carried my breasts in my hands, apple-prodigy,
laughing.

Z.

the slick-footed marsh. I am the sibilant water. I am the sliding banks, I am the root system that reels in eels and scabbards of green and brown. I am the monarch of amnesiac frogs, they offer their oiled backs to my tongue, but only when the moon is new. I am the grey sky and the rattling cattails, I am the pink bellies of swamp birds and the mouths of thick serpents and the elder-branches are my hair clambering over the estuaries and tamarind groves. I am the sleek rats paddling in the murky lake, I am the stork on her nest, smooth eggs cicatrizing her white flesh, I am the granulate snake beating the thick green water with thick green flesh. I am the flash of the heron, blue in the fog, snatching her meals from the river-system with a scimitar-beak. I am the sweet grass and the spider's black belly, spinnerets vibrating in the westerly breeze. I am the bending palm, low and hushed, and the willow shrieking incantations at the nettle-moon.

Oh, I am the black rooster-eater, my child, I am the strangler of horses. I am the bright bird's daughter, I am the egret's claws and the fat fish wriggling. I am the mud-track and the tadpole's shimmy, crowned high in knotted reeds and cicadas, with hairy black bees and dragonflies. My skin is combed in date oil; the acacias flick their red, red tongues at my earlobes. My feet are pointed south, towards the delta and the sea. I am the crickets threatening you in the night, promising the intimate breath of skin-slicing. I string ebony bows with my braids, the color of the unlit water, wetting the arrow as it flies.

I am the *dentata*, I am everything they accuse.

I am the monster beneath the floorboards, oh infant mine. My mouth overflows with silt and salt and the mud of your thousand mud-pies past, my teeth are ivory-alligator, ready to mark your flesh like a printing press—and I *will* write my story on you, in block capitals. I will mark your cotton clothes with my salamander-ink, with characters like wounds. My alphabet will scald you, the letters I will teach, the grammar with which I infect your corn-body, your warm land-limbs. My syntax will be the snail-tracks of cyanide on your fingertips, the swamp-gas participles and venomous consonants. I will break you, I will divide your liver from throat, you will walk the plank of my scoured body and love the grain of the wood. My bite-mark will be on you forever, the cattle brand of my black-toothed ideographs, the blisters of my arsenic hieroglyphs. I will destroy you with each noun, I will devour you with every ablative absolute. I will eat you, as you knew the monster would. My language is mandrake slipped under your

tongue, you will choke on it and dwell within it and bleed through it. Each verb will be a cut—and how bright the blades on your skin, as you fall, as you fall, as you fall.

I will teach you to read and write, I will teach you my oracular alphabet with the warm hand of a schoolmistress, the warm smell of angora sweater and freshwater pearls, and in my mouth the many knives of your tutelage, waiting for the innocent pinks and whites of your offered lips. I will teach you to speak my English, the English of fire and the blood of horses, of toad-flesh and burning moons.

My footprints in your bedroom are watery and dog star bright leading all the places you should never go, all the dark holes where creatures like me dwell in gurgling sublimity. My eyes shine up pale and leprous from those places, *de profundis*, the soft mud of a mouth on my shoulder, our shoulder. We are here beneath the mosaic-water, in the dark, little one, the beginning place of the little minuet we shall learn together.

Now, have you scrubbed your hands pink and made yourself pretty for me? Have you sharpened your pencils and lined up your plump erasers like a chorus line of severed toes? Have you polished your spectacles and your shoes?

Are you ready, shall we begin?

Q.

Did I say I would teach you?

Did I say I could give you this oceanic English with chalk and graphite?

It was only a little lie.

This is not a thing I learned, it is a thing born, taken into the body and pushed out again, etched on the endless surface of the interior, scribbles repeated like the chanted of lichen-kneed monks, whispered compulsively. It is a thing carried in the fluids of the body, semen-predicates and blood-optatives, saliva-gerunds and milk-infinitives. A thing made of humours and plasma, of cells that fold into their own nuclei, a transparent origami. If I opened my mouth, and a vocabulary of saints and djinns issued forth like the breath of the world, you could not swallow it. Every fusion results in the birth of a language, lost in a back alley of slithering rain and flashing lamps, squalling on the concrete, toothless and nude. You cannot love it by rote, you cannot feed it with a candied nipple, you cannot swaddle it with your own mewling limbs. It is an orphan, and its eyes clamp down like jaws.

But when I slide onto the earth, you will be my father and my mother, and you will utter all these precious letters like prayers. You will repeat and repeat and repeat, like a good child and a true. The black bars of a hundred calligraphies will swim in your vision, and coil into monstrous forms which gape and howl. You will hold your belly together as it bleeds books, as your organs are turned to libraries, and my newborn skin will be awash with ink, viscous and white. Our mouths will be stuffed with pages, thin as air.

And when in my infancy I go from you, when you are alone, every letter you see will shriek like slaughtered owls, dancing under you in a sea of bloody feathers—and reverently, you will recite our secret text beneath your breath.

S.

Listen.

Seraphim. *Lustral. Heron.*
Christmas.
Stalagmite. Throat. Balustrade. Libretto.
Moon. Chocolate. Salt. Hazel. Tabernacle. Roast.
Liminal. Thus. Breast. Cloaca. Hyacinth.
Automata. Fontanel.

Cryptography. Slattern. Chrysostom.
Verdigris. Moth.
Septum. Katakana. Hair. Adobe.
Ulcerated.
Granary. Vitreous.
Antediluvian. Star. Naphtha. Fellate.
Cartouche.

Clarinet. Woman. Basil. Calcify. Oil.
Satori.
Wax. Longitude. Cake. Acolyte.
Hyssop. Blood. Caliphate.
Krill. Gloriana. Architecture. Sepulchre.
Augur. Purity. Yarrow. Braid.
Acacia.

This is the *lingua ignota*. This is the cistern-codex. Meaning lies only in the delegation of phrases, which are servile and base, which go beneath our will like lambs. Each of these is the other, and itself, as I am you, and you are all. The ruins rise all around, and each sound a stone which once was a whole.

I reach out, my arms full of schist and basalt, biceps scored with the bones of so many crumbled churches.

Y.

I chew my path, teeth of coal and mortar, teeth of sapphire and burnt star, gnawing through the crackling skin, grinding the blood to pigment, the element and the oil—I vomit cobalt and vermillion and gold into the pulseate ideogram, the shape of exit, the aperture flashing its eye at me, blinking twice for luck. The last devouring, the last ingestion of nicotine-flesh, hobbling the great boiling sun-shell as I come, swallowing the sound of insubstantial poisons sizzling in release.

Fast, now, the breath of life inflates the golem, the precious gold/clay and all its requisite parts. Press your hands to the great moon-belly, crush it into waning, expel me like ink from a langor-eyed squid. I do not fear, for it is thou who carries me.

You are big with me now, and silent—speak, cry, make this chord with me, resonate sternum to sternum, open your perfect mouth and let the vowels come, holy and high—

O O O O! Sing me the *io*, *evohe*, give me those Cassandran gutturals, the deaths of cats, the throat cutting into itself, rust-ridden and hoarse.

Last time pays for all. Scream for me, be my harmony, I will utter the First Word in all the world, *dvar adonai*, the acetylene *logos* streaming gaseous star-salts into the circular void. Draw out the howl, flatten it to a disc, a halo, lay it beneath my new thighs, the knobbled knees you made within you, lay it under the small of my back, push it up into the curve, cover me in it and hold me—you birth the speaker, I birth the word, each of us splayed out and waiting for the homunculus-verse to slither out from our wet skin, the rise and lift of it, bubbling up through fabled cauldrons:

I am—