



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

TANGO Y MIMESIS: *THE BEAUTY OF THE HUSBAND*

DE ANNE CARSON

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESAS),

PRESENTA

SOFÍA MARIMAR HERNÁNDEZ GÁLVEZ

ASESORA:

IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Charis

Por las primeras personas que inspiraron este sentimiento: mis padres que me regalaron tanto que no me queda más que intentar regresar un poco de lo que me habían dado. Mam, por escuchar el primer poema que escribí. Pap, por enseñarme a apreciar los cuentos, el valor de las ideas y la valentía que cuesta luchar por lo que queremos. A mis hermanos: Dani por las risas y chistes compartidos, Ger por ayudarme a fortalecer mi carácter, además de ser una inspiración diario, ¡Annita! Por ser la mejor hermana de la vida y mi munchkin. Dina, Paty y Marco, sin ustedes no habría llegado hasta aquí, *gracias*. Tito y Tita por acompañarme, a pesar de la distancia, siempre. Abuelo, por sembrar la semilla de la sed del conocimiento en mi padre y tu cuidado.

A mis maestros. Gracias por enseñarme los pasos, el ritmo y la música con los que ahora sigo bailando. A Irene Artigas gracias por los comentarios, la guía y sobre todo el espacio para explorar estas ideas. A Julia Constantino por la paciencia y acompañamiento desde los seminarios de traducción y en el seminario de tesis, lecciones que llevo conmigo diario. Muchas gracias. A Rocío Saucedo por introducirme a Carson y por enseñarme a leer poesía. A Claudia Lucotti y Antonieta Rosas por sus atentos comentarios y consejos, además de las clases que se reflejaron de manera indirecta en este trabajo.

A mis amigos, sin ustedes no podría haber llegado a donde estoy. Claudia, Tania y Vania por acompañarme en las primeras experiencias. A Lore Rivera, compañera y cómplice por las incontables veces que nos apoyamos a lo largo de esta travesía. Juan y Grimis por los bailes juntos que llenaron de luz. A Lore, Carlos y Jimena porque con ustedes encuentro nuevas interpretaciones, gracias por bailar/dialogar conmigo. A la Comunidad IIPCS cuyo apoyo en este año ha sido invaluable. Gracias. A las almas que inspiraron este trabajo desde el principio, que no están y sí, hasta el final.

Y a ti, si estás leyendo esto, gracias.

Índice

Parte I

1. Introducción	5
1.1. Anne Carson y la transgresión de los géneros literarios	6
1.2. El tango y las especificidades del baile	13
1.3. El baile del tango y la traducción	14
2. Análisis textual: el tango y <i>TBoH</i>	18
2.1. Introducción: ¿cuáles son las parejas?	18
2.2. Mecanismos de coherencia y cohesión	18
2.3. Las parejas	27
2.3.1. Referencias y epígrafes	27
2.3.2. Variación lingüística	31
2.3.3. Perspectiva	36
2.3.4. El lector y el texto	41
3. Comentario: el tango y la traducción	43
3.1. Objetivo	43
3.2. Traductor- TM	46
3.2.1. ¿Cómo se relaciona el método de traducción de Carson con el mío?	46
3.2.2. Diferentes niveles de interpretación	49
3.3. Estrategia general: la relación entre TB y TM	50
3.4. Estrategias particulares: la relación entre el TM y el lector	53
4. Conclusiones	61

Parte II

1. Traducción bilingüe	66
2. Bibliografía	116

PARTE I

1. Introducción

Leer *The Beauty of the Husband: a fictional essay in 29 tangos*¹ de la poeta canadiense Anne Carson nos obliga a bailar. La autora toma dos ideas fragmentadas y las junta. En una primera lectura, estas ideas son incomprensibles porque están incompletas. Pero, al juntarlas, Carson deja el espacio justo para que podamos bailar y establecer una conexión entre ellas, es decir, darles cohesión (orden) y coherencia (sentido).² La incertidumbre que provocó la primera lectura me llevó al deseo de comprender *TBoH*, específicamente quería saber ¿por qué está escrita en “Tangos”? La respuesta a esta pregunta se convirtió en la propuesta de una metodología para analizar y traducir este libro. Al traducir siete secciones de las veintinueve del texto base, busqué mantener la cohesión y la coherencia² para crear una unidad (mi traducción) a partir de fragmentos (por la manera en la que Carson expone sus ideas y porque al disminuir el tamaño del texto también lo fragmenté).

El presente trabajo está dividido en dos partes: en la primera parte analizaré el texto meta y comentaré el proceso de traducción; en la segunda parte presentaré una traducción bilingüe y la bibliografía. La introducción contextualiza la autora, *TBoH*, los géneros literarios y el tango para establecer los puntos de contacto entre cada uno de ellos. En el segundo capítulo, titulado “Análisis textual: el tango y *TBoH*” partiré de una analogía entre el baile del tango (un diálogo entre la pareja) y las parejas en el texto (por ejemplo, los epígrafes y los Tangos) para explicar la

¹ De ahora en adelante me referiré a la obra *The Beauty of the Husband* por sus siglas *TBoH*.

² Hablaré de estos términos en la sección 2.2. en la pg. 18. Utilizo la abreviación pg. para referirme a páginas dentro de este documento.

relación entre la traductora y el texto base.³ Cabe agregar que en este segundo capítulo de análisis textual, también haré referencia a mi traducción para poder explicar algunas de las relaciones, sobre todo estructurales, entre el texto de Carson y el mío. En el tercer capítulo me enfocaré en describir y explorar las relaciones entre traductora y TM, así como entre TM y lector meta.⁴ Para ello también utilicé la analogía del baile del tango y las parejas. En el cuarto capítulo, presentaré mis conclusiones y regresaré al deseo como razón para realizar el trabajo. Por último, los invito a bailar con Carson y conmigo en la lectura de la traducción bilingüe de *TBoH*.

1.1. Anne Carson y la transgresión de géneros literarios

Carson es una poeta, traductora, ensayista y profesora de letras clásicas canadiense. Desde la secundaria comenzó sus estudios de literatura clásica. En la universidad, optó por la carrera de letras clásicas, sin embargo la interrumpió a la mitad para dedicarse a las artes visuales aunque finalmente regresó a terminar su primera carrera. Podemos ver cómo Carson emplea ambas carreras a lo largo de su producción literaria e incluso estética. En cuanto a su producción literaria, *The Glass Essay* juega con las expectativas del lector: en el título de la obra indica que es un ensayo pero al ver el texto identificamos un formato de verso libre. La producción estética y el uso de artes visuales quedan plasmadas en *Nox* (2010) y *Antigonick* (2012). En estas obras

³ Para distinguir entre el tango como género artístico y los poemas denominados como Tangos por la autora utilizo minúsculas y mayúsculas respectivamente.

⁴ A partir de ahora usaré las siglas TM para referirme al texto meta, esto es mi traducción, y TB para el texto base, *TBoH*.

Carson agrega elementos visuales y físicos como ilustraciones, recortes y tipografías específicas con los que busca crear un objeto, una acción que va más allá de las palabras en la página.

Al leer el subtítulo de *TBoH* “a fictional essay in 29 tangos”. Sin tener en cuenta el contexto de Carson podríamos esperar un ensayo o una historia. Sin embargo, no es tan sorprendente encontrar una forma poética cuando abrimos el libro al ver cómo la autora juega con las expectativas del lector, los géneros literarios, el peso que le da al aspecto visual y que los paratextos⁵ clasifican la obra como poesía.

¿Por qué tangos? El tango como expresión artística permite la presentación simultánea de música, danza y canto. Incluso al fijarnos en uno solo de sus aspectos, como sus letras, podemos ver una mezcla entre temas y estructuras: se hace una crítica social a la vez que se narra una historia, ésta se presenta con ritmos y métricas de la poesía; y así se juntan convenciones de los géneros ensayístico, narrativo y poético.

Pasemos a hablar sobre cuestiones de género literario. Martin Paul Eve en el capítulo “Genre and Class” de su libro *Literature Against Criticism: University English and Contemporary Fiction in Conflict* establece que el género literario es un proceso de sistematización no un sistema. En este caso se entiende sistema como una colección de objetos como el sistema solar. Al partir de la idea de que el género es un proceso de sistematización, reconocemos que la creación de dichos sistemas es un proceso dinámico: una exclusión/inclusión

⁵ El término paratexto designa al conjunto de los enunciados que acompañan el texto principal de una obra, como pueden ser el título, subtítulos, prefacio, índice de materias.

y categorización activa. Al enfatizar el aspecto dinámico del género sabemos que nuestra terminología sólo durará cierto tiempo y nos sometemos a una labor constante de redefinición.

Eve resalta que esta visión también nos permite reconocer cómo el texto crea marcadores de género literario y los desestabiliza dentro del mismo. Al hablar sobre el ensayo, la narrativa y la poesía dentro de *TBoH* debemos partir de esta visión de proceso en la que Carson irá entretejiendo, desestabilizando y cuestionando de manera constante cada uno de ellos para crear un movimiento en el texto que si seguimos nos llevará a bailar con ella, a mover nuestro pensamiento a su compás.

En *TBoH* hay un baile constante entre el ensayo, la poesía y la narrativa. Saber lo que Carson opina sobre cada uno de estos géneros literarios nos ayudará a comprender mejor cómo vincula cada género entre sí. Por ello a continuación revisaré algunas de los comentarios que ha hecho la autora canadiense en diversas entrevistas, así como en sus obras sobre el tema de los géneros literarios.

Primero, el ensayo, en una entrevista con John D'Agata (1997), Carson comenta que es: “an attempt to reason and tell, to have something to say and to do so” (16). D'Agata plantea que hay dos posturas ante los ensayos y sus orígenes: una, la corriente de Michel de Montaigne propone que el ensayo tiene un carácter personal y es una herramienta para ensayar lo que se quiere decir. La otra surge antes con la oratoria de Cicerón y se enfoca en los hechos y las estrategias argumentativas. Carson enfatiza que un ensayo debe estar basado en “hechos” (*facts*), algo que ya está dado, no algo que se descubre en el proceso como proponía Montaigne. Para ella un ensayo es un regalo con *charis* (la palabra para ‘gracia’ en griego). Los poemas que eran tan

bellos que eran un regalo que el mundo quería tanto recibir como volver a dar, se decía que tenían esta ‘gracia’, tenían *charis*. Si bien la poesía griega se proponía tener *charis*, Carson también se propone que sus ensayos tengan *charis*. Es decir, la poeta canadiense busca el mismo propósito y crea un vínculo entre la poesía griega y su ensayo⁶. Ella alude al concepto de *charis* de la poesía griega para hablar y describir su ensayo ideal. En sus textos es posible ver cómo no sólo junta aspectos teóricos sino también técnicos. Por ejemplo, en *TBoH* no utiliza la forma convencional de la poesía (la lírica) ni la del ensayo (la prosa) sino un diálogo, una mezcla entre ambas: el verso libre.

Segundo, la narrativa, Carson, en el ‘Short talk’ titulado “Introduction” en la segunda parte de su libro *Plainwater* (2000) parte de Aristóteles: “In a good story, Aristotle tells us, everything that happens is pushed by something else” (16). Al mencionar al filósofo griego nos trae a la mente sus trabajos sobre poética y retórica, nos da un punto de partida y hace que reconozcamos las bases sobre las que desarrollará su opinión. En “Introduction” podemos ver cómo valida este punto:

Early one morning words were missing. [...]	Primero, establece que las palabras están perdidas, podemos considerar esto como una primera imagen.
Three old women were bending in the fields.	Luego, nos muestra otra imagen/elemento: tres ancianas en el campo.

⁶ Cómo ya he mencionado el aspecto visual tiene un peso en la obra de Carson y en este sentido busca que su obra sea placentera no sólo en el lenguaje que utiliza sino también que el acto de leer, la imagen de las palabras sea bello, sea carismático y sea algo que busquemos volver a dar. Retomo este punto en la sección **3.4 Estrategias particulares**.

<p>What use is it to question us? they said.</p> <p>(Carson, 2000, 29)</p>	<p>Con esta pregunta hila las dos imágenes anteriores. Además de que la pregunta puede interpretarse de diversas formas.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Carson presupone que el lector se pregunta para qué o por qué aparecen estas tres ancianas. 2. Puede implicar que hay otro personaje en el “cuento” que les hace esa pregunta. 3. Usa la elipsis como si dijera “What use is it to question us about the missing words?” y conecta a las ancianas con la primera línea.
--	---

Sin embargo, añade un punto: “The marks construct an instant of nature gradually, without the boredom of a story” (Carson, 2000, 29). No sólo es que cada cosa que pasa en la historia es motivada por algo más sino que las imágenes o, como Carson dice, las marcas en el texto construyen una unidad de sentido, un instante en la naturaleza. Carson cuestiona y nos obliga a construir las conexiones y los nexos entre cada hecho por nosotros mismos con base en las marcas que deja. Es decir, al descifrar los vínculos podemos contar una historia tal como pasa en *TBoH* (como veremos en el siguiente capítulo).

Se ha considerado que esta obra pertenece al género de poesía posmoderna. Paul Hoover, en la introducción a su antología *Postmodern American Poetry* (1994), establece que todos los posmodernistas comparten la noción de “escritura-como-proceso y no como producto” (Martín 391). En este sentido, el poema nunca está terminado, sigue en proceso y esto coincide con los propósitos de Carson: que el lector cree sus propios vínculos. Si bien la poeta canadiense cuestiona los límites de los géneros literarios con su obra, de alguna u otra forma debe aludir a

dichos géneros para cuestionarlos. Nosotros como sus lectores debemos reconocer qué está cuestionando. Carson transgrede los géneros al obligarlos a convivir en un mismo espacio, en un mismo libro e incluso en un mismo párrafo. Ahondaré un poco más sobre las estructuras específicas de cada género en el análisis de la obra en el siguiente capítulo.

No sólo pasa que los géneros conviven en un mismo espacio sino que también conceptos que parecen opuestos. Un ejemplo de esto es la vinculación con las connotaciones de la palabra “dress” en el Tango I de la obra. En este Tango la voz poética establece: “you could dress this wound by what shines from it” y luego introduce el cuadro de Duchamp *The Bride Stripped Bare by her Bachelors* (Figura 1). Aquí “dress this wound” se puede entender de dos maneras. La primera, en inglés, es “vendar la herida” pero también puede ser “vestir la herida”. Para vincular esta primera oración con el cuadro de Duchamp, podemos sustituir “wound” por “bride” y así hacer la conexión entre las palabras o conceptos: bride-stripped bare-dress / dress-wound. La coherencia se crea por medio de la vinculación entre dress-wound-bride.



Figura 1. Duchamp, Marcel. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*. 1915-1923, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, EUA.

Sin embargo, los vínculos entre las ideas se alterarán en la traducción pues la conformación de las redes de significado cambia por el traslado a la lengua y la cultura meta. En español se introduce una nueva forma de vincular y crear coherencia al escoger la segunda connotación de “dress”, “vestir” en vez de “vendar”. Además, hay un nuevo vínculo entre la herida y la novia por medio del vestido. Así es como, a través de la traducción de este texto, podemos introducir formas de pensar y vincular ideas en español diferentes para crear una nueva perspectiva y forma de lectura. La perspectiva y la lectura se verán renovadas en el mismo sentido en que Carson presenta la innovación. Ella establece que la innovación está en la forma en la que vinculamos las “mismas” ideas: al pasar del inglés al español hay un reacomodo de las ideas, se vinculan de forma diferente y por ello ahora hay una “innovación” en la traducción.

Carson busca llevarnos hacia otros espacios al establecer conexiones donde no parecía haberlas para crear algo nuevo; ella lo propone de esta manera:

I don't know that we really think any thoughts; we think connections between thoughts. That's where the mind moves, that's what's new, and the thoughts themselves have probably been there in my head or lots of other people's heads for a long time. But the jumps between them are entirely at that moment. (Carson citada por Brockes 2006)

Al usar referentes específicos, como el cuadro de Duchamp, nos lleva, nos guía a través de su obra, con el fin, a mi parecer, de que bailemos con ella, saltando entre ideas que ya estaban ahí. Por medio de la intertextualidad y las connotaciones podemos hacer vínculos entre estas ideas, hacer brincos inesperados como la asociación de la novia con la herida por medio del vestido y el cuadro. Estas asociaciones no las hace en vano: busca relacionarlas entre sí y con otras para reflexionar sobre la forma en que escribimos y leemos. Ya que crear nuevos vínculos entre las

mismas ideas es precisamente lo que Carson busca en su poesía, me parece relevante mantener este propósito en la traducción. El propósito central en mi traducción fue usar la cohesión y la coherencia para lograr mantener la creación de vínculos y connotaciones que hizo Carson. Por lo tanto, en mi traducción busqué palabras (más cortas en la mayoría de los casos) para que la forma de cada Tango fuera lo más apegado posible al texto base, así como, ciertos conceptos para mantener el registro.

Mi posición particular como traductora implica un cambio y una adaptación del texto por varias razones. Los cambios no son sólo en función de la transición de un idioma a otro, sino también tomé en cuenta el método de traducir de buscar el equilibrio entre las parejas del tango y las estrategias que he decidido usar. Desarrollé más estas ideas en la siguiente sección de la introducción y en el tercer capítulo dedicado al comentario de la traducción del texto.

1.2. El tango y las especificidades del baile

Persiste la pregunta. ¿Por qué el tango? En la expresión artística del tango conviven la letra de las canciones, el baile y la música. Podemos espejear las expresiones artísticas con los géneros literarios. La letra de las canciones del Tango a menudo desarrolla un argumento y a veces hace una crítica social. En paralelo, Carson explora la idea de Keats la belleza es verdad y hace una crítica social pues invierte los roles y objetiviza al marido. Desde el título señala al esposo como un objeto bello y más adelante dirá que lo amaba por su belleza. El baile del tango implica un diálogo como veremos a continuación pero también puede ser utilizado para contar una historia. *TBoH* utiliza la historia de un matrimonio para sustentar y explorar la idea de Keats. Lo que

entreteje la letra y el baile es la música, asimismo la forma de verso libre, la poesía es el medio por el cual Carson presenta el ensayo y la historia.

El baile del tango tiene una serie de características que sirven para establecer un modo de lectura de la obra de Carson, un método de traducción y la interpretación de ambas. Como baile de pareja, en el abrazo del tango se desempeñan dos papeles: “el que lleva” y “el que es llevado”. El que “lleva” abrirá un espacio para que el que es “llevado” responda, desde este momento se establece un diálogo entre los bailarines. La manera en que el primero se mueve se convierte en un mensaje para el otro, el cual lo interpreta y responde. El baile, a menos de que sea para una presentación especial, se improvisa mientras se baila. Sin embargo, como toda improvisación, no es al azar sino que tiene una serie de reglas: cada uno de los bailarines tiene, en todo momento, una pierna apoyada en el piso mientras que la otra se desplaza y queda libre para crear figuras. Por esta regla, los bailarines deben crear un equilibrio entre sí para no caerse y el abrazo forma su punto de apoyo. Además, la música se basa en el ritmo dos por cuatro y éste sirve como regla para los bailarines también. Estas características del tango sirven para establecer una analogía de la traducción como baile y para analizar los diferentes elementos del texto.

1.3. El tango y la traducción

En el baile del tango, aunque se habla de una pierna fija y una que se mueve, éstas se van alternando de manera constante a lo largo de la pieza que se presenta. Sin el movimiento de ambas piernas se perdería el equilibrio de los bailarines. Para traducir, por otro lado, partimos de un TB que puede ser la pierna que está fija, para crear un TM, que sería la que se mueve en una

primera instancia. El TB se encuentra “fijo”, al principio, por varias razones. Primero, tiene un lugar dentro de su polisistema literario; es decir, se publica dentro de un contexto predeterminado, aunque su posición pueda cambiar con el tiempo (Even-Zohar). Está predeterminado por el público al que se dirige la obra y la manera como se distribuye y se comercializa. Segundo, cada uno de los elementos del TB establecen una dirección y cumplen con un propósito dentro del texto; el mismo ya está construido. Además, durante el proceso de traducción el TM se “mueve” en cuanto se reconstruye. El TB cambia al trasladarse de una lengua y de una cultura a otra, ya que hay una reconstrucción y reorganización del mismo. En el tango, las piernas se mueven y cambian de “rol” conforme se dan los pasos y transcurre el tiempo y la música; de igual manera los textos cambian de posición conforme pasa el tiempo o cambian de lugar geográfico. El poder cambiar de rol nos remite al reconocimiento de los sistemas como dinámicos en vez de estáticos y de ahí la relevancia de la teoría de Even-Zohar. Ésta sería la primera analogía entre traducción y Tango, el movimiento de las piernas de los bailarines como paralelo al movimiento del TB con el TM.

En el acto traductológico también “bailamos”. Primero, como traductores, bailamos con el texto al leerlo. Luego, al traducirlo estaremos comentando, dialogando e intercambiando las ideas del TB, y por la manera en que traduzcamos, el TM contestará como nos parece adecuado desde nuestra posición ante el mundo (cultural, social, política, histórica e incluso de género sexual), sea esta postura consciente o inconsciente. En “Skopos and Commission in Translational Action”, Hans Vermeer explica la importancia y la responsabilidad que tiene el traductor de estar consciente de su propósito al traducir y del impacto que tiene cada una de sus decisiones

(229-232). Todo texto, todo discurso, lleva consigo una carga ideológica, su propia postura ante el mundo, su propio propósito; sin embargo, el traductor puede tener una ideología, un propósito, diferente. En ese caso, la creación del TM resulta ser una respuesta y un comentario sobre el TB, de esta manera “bailamos” con él.

En toda traducción hay pérdidas de juegos de palabras, imágenes, sentidos, etc. ya que ninguna lengua ni cultura es igual a otra de manera que ningún texto meta va a ser idéntico al texto base. Por ello el traductor escoge un propósito específico para guiar la toma de decisiones y saber qué quiere mantener del TB en el TM (por ejemplo, si se privilegia su forma o el sentido, el juego de palabras o la imagen original). Al escoger mantener ciertos aspectos y descartar otros, se crea una postura ante el texto, y de ahí un comentario. Es como decir: “así interpreto este texto; esto es lo que me parece relevante de él”. Asimismo, la traducción puede cambiar el TB y matizar ciertos aspectos centrales para cumplir con sus propios propósitos. En mi caso, reduje la selección de tangos de veintinueve a seis para crear una unidad a partir de fragmentos y centrarme en una línea narrativa sobre la historia del matrimonio.

En esta introducción hablé sobre las transgresiones que hace Carson del género literario y la importancia de las marcas que deja en su texto para crear vínculos entre ideas e innovar nuestro pensamiento. Además, expliqué cómo se relaciona el tango como forma artística con *TBoH* y establecí que usaré el baile del tango como analogía para hacer el análisis y también tomaré la dinámica del baile del tango como base metodológica para hacer mi traducción. El desarrollo lo dividí en dos partes: en la primera hago un análisis del TB para ver cómo se relacionan el tango y *TBoH*, y en la segunda estableceré los objetivos de la traducción, así como el enfoque y las

estrategias de la traducción misma. Al final del comentario crítico presentaré mi traducción de los fragmentos de la obra seleccionados.

2. Análisis textual: la relación entre el tango y *TBoH*

2.1 Introducción: ¿cuáles son las parejas?

Para el análisis textual de *TBoH* aproveché la mención del tango para examinar una serie de parejas que se encuentran en el texto. Una de las características del baile del tango es el diálogo entre la pareja. En la obra podemos tomar ciertos elementos y ver cómo bailan y dialogan entre sí (el que es llevado le contesta al que lleva), con lo que se crea la cohesión y la coherencia en el texto.⁷ En la primera parte del capítulo describiré las nociones de coherencia y cohesión para ver cómo influyen en las siguientes parejas:

- 1) la voz poética y los referentes,
- 2) los poemas y los epígrafes,
- 3) las diferentes perspectivas que adopta la voz poética (esposa-esposo, esposa-“voz narrativa”, esposo-“voz narrativa”) y
- 4) el lector y el texto.

Para las primeras tres parejas observaré las funciones de cohesión y coherencia tanto dentro de la estructura de un poema particular como en la estructura que toma en cuenta toda la obra, es decir la selección de poemas como un todo (conjunto).

2.2 Mecanismos de coherencia y cohesión

Mona Baker en su libro *In Other Words* define la cohesión y la coherencia al compararlos.

Ambos trabajan por medio de las redes y de las relaciones dentro de un texto.

⁷ Me enfoqué más en la coherencia que en la cohesión ya que ésta última la voy desarrollando más a lo largo del análisis.

La cohesión es la red de relaciones superficiales que vincula las palabras y las expresiones entre sí. La cohesión se enfoca en cómo se conecta el lenguaje por medio de dependencias léxicas y gramaticales. Por ejemplo, la oración “*Primero llegó el ministro, pero el ganso se comió una piedra*” tiene cohesión (lógica sintáctica) en su construcción. Las marcas textuales “primero” y “pero” nos indican un orden en la oración. Sin embargo, su contenido es incoherente: no hay relación conceptual aparente entre el ministro, el ganso y la piedra.

La coherencia se enfoca en las conexiones hechas por medio de dependencias conceptuales o de significados como se perciben por los usuarios del lenguaje. Ningún texto es coherente o incoherente por sí mismo, sino que el lector le atribuye esta característica a partir de las conexiones que él mismo hace (Baker 231). Al ver un texto creamos una serie de expectativas con base en su contexto y sus paratextos; estas expectativas nos ayudan a crear los vínculos para darle sentido y, por ende, la coherencia.

Gracia Piñero en *Lengua, lingüística y traducción* establece cuatro mecanismos de coherencia que empleamos como lectores para crear una red de relaciones conceptuales: Marco,⁸ núcleo informativo, macroestructura parcial, y superestructura (Piñero 52).

El primero, el Marco, nos permite distinguir el tipo de texto y algunas de sus características particulares: si es un contrato tiene un Marco judicial, pero si es un artículo puede ser informativo o académico e incluso periodístico; definir el tipo de artículo depende del Marco en que se encuentre. Luego, el núcleo informativo contiene la idea principal del texto, es un

⁸ De ahora en adelante usaré Marco con letra mayúscula para referirme al encuadre del tipo de texto y marco con letra minúscula para referirme al ambiente que se presenta en la narración (ver pg. 22).

resumen del mismo, el texto condensado en pocas palabras. Piñero clasifica como macroestructuras parciales a las subunidades de contenido que le dan la forma al texto.

Normalmente, éstas tienen forma de párrafos, pero también pueden ser estrofas o secciones. Por último, la superestructura es el esquema al que el texto se adapta a partir de una serie de categorías (i.e. hipótesis, desarrollo, conclusión) que a su vez dependen del tipo de texto (i.e. ensayo). Estos mecanismos nos permiten relacionar las convenciones sociales y culturales para traducir efectivamente. Estos mecanismos nos ayudan a equiparar el Marco y las estructuras del texto base con los del texto meta. En los siguientes párrafos identificaré estos mecanismos de coherencia en *TBoH* para poder equiparar las normas de los textos entre un idioma y otro.

El primer mecanismo es el Marco. Éste se define por las características extratextuales (fuera del texto) e intertextuales (dentro del texto). El uso que le damos a un discurso define las convenciones y el Marco en sí. Por ejemplo, el verso de un poema se puede usar como el título para una nota periodística o al revés el título de una noticia puede usarse como verso de un poema.⁹ Las expectativas generadas por el lector dependen del uso que se le esté dando al texto más que a la forma y el contenido de este.

Si tomamos en cuenta la clasificación de los mecanismos de coherencia, podemos ubicar *TBoH* dentro del Marco literario por sus características intertextuales y extratextuales.

En el texto encontramos la mezcla de varios discursos y de géneros. Si conocemos el contexto de Carson nuestras expectativas como lectores se adaptan. En un primer encuentro con

⁹ El caso del poema “This Is Just To Say” de William Carlos Williams ejemplifica cómo algo tan “mundano” como una nota del refrigerador puede convertirse en un poema si se le da el formato y el espacio pertinente (como la publicación de éste en una colección de poemas titulada *The Red Wheelbarrow*).

un texto de Carson podríamos adaptar nuestras expectativas conforme avanzamos en la lectura, pero no antes. Cuando leemos poesía o cuentos y nos encontramos con referencias científicas y de investigación las tomamos como parte de ellos y no pensamos en, ni esperamos encontrar avances tecnológicos o científicos. Aunque hay referencias a la biología y a la investigación en el Tango II y el Tango VI, la editorial Knopf cataloga la obra como poesía en el lomo del libro, nos da un Marco y un contexto para saber que no es un texto académico ni científico sino literario, además del formato y el contenido del texto en sí. De igual manera, al presentar mi traducción dentro de un contexto específico, el Marco como parte de una traducción comentada para la carrera de letras, el lector tiene la expectativa de un análisis o un comentario crítico de un texto literario.

El siguiente mecanismo de coherencia que podemos identificar es el del núcleo informativo. Carson trabaja con el propósito de eliminar la necesidad de un núcleo, al que llama centro. En su entrevista con Will Aitken en *The Paris Review* (2002), dice: “I’d like to add a piece of wisdom from Gertrude Stein: ‘act so there is no use in a center.’ That is what I try to teach my students”. A pesar de que cada poema funciona por sí solo y, como dice Carson, no hay necesidad de un centro, he identificado dos núcleos informativos (macroestructuras globales) dentro de la obra con el propósito de definir la selección de fragmentos y explicar la creación de una unidad en la traducción. Estos núcleos los defino a partir de las superestructuras del texto, los géneros narrativo y ensayístico: la historia del matrimonio y la idea de Keats de “La belleza es verdad” (Keats 175). Hay dos subunidades de contenido (macroestructuras parciales) en *TBoH*:

las estrofas que componen cada Tango y los epígrafes al principio de los mismos.¹⁰ Estos tres mecanismos (el Marco, el núcleo informativo y las subunidades de contenido) sirven para identificar las partes y la organización del texto; sin embargo, a continuación, exploro las categorías de las superestructuras ya que son éstas las que permiten reconocer la unidad en el TB y en la selección de fragmentos de la traducción.

Podemos trazar un paralelo entre las superestructuras narrativas y ensayísticas de *TBoH* al ubicar las categorías que presenta Piñero dentro del texto. La historia (narración) y el argumento (ensayo) recogidos en el texto, el paralelismo entre ambas superestructuras, nutren el género de la poesía y la superestructura poética del texto. En la narración, las categorías en las que me enfoco son: marco, complicación y resolución; y para el ensayo: introducción, desarrollo y conclusiones.

A partir de la superestructura de la narración, podemos resumir la trama en tres episodios principales.¹¹ El primer episodio, constituido por los primeros tres poemas, presenta el marco, es decir, la ambientación: la casa, la esposa, el esposo y las infidelidades de este último.

El segundo episodio (la complicación) consiste en dos poemas situados a la mitad de la obra (XVI y XVII) que introducen al mejor amigo del esposo, Ray. En este punto la historia da un giro ya que la esposa engaña al esposo con Ray. Desde el principio conocemos las infidelidades del esposo; sin embargo, sólo aquí se da a conocer una infidelidad de la esposa y esto de manera implícita.¹² A partir de este momento el personaje de Ray se vuelve central para el

¹⁰ Cada Tango dentro del libro tiene un título numerado, las estrofas y versos que crean los poemas.

¹¹ Cabe agregar que la trama aparece en todos los fragmentos; no obstante, aquí me refiero sólo a una de las posibles líneas narrativas de la obra ya que dependiendo de la perspectiva podría centrarme más en la historia del esposo y la relación de la esposa con su madre.

¹² Hecho recalado por Andrea Rexilius en su ensayo "Light of This Wound" (190) recopilado en *Anne Carson: Ecstatic Lyre*.

desarrollo de la trama y presenta una complicación: la esposa infiel. El tercer episodio, y la resolución de la trama, se encuentra en el Tango XXIX, donde la esposa concluye con una posible moraleja (“Hold beauty”) y pone como pretexto a Ray para terminar la argumentación: “So for Ray let’s just finish it” (Carson 139). La relación entre la esposa y Ray en el episodio intermedio motivan esta mención final del personaje y justifican el hecho de que la voz lo presente como pretexto para cerrar la obra. Sin embargo, la historia queda abierta por el último poema titulado “HUSBAND”, ya que presenta una pregunta la cual da pie a una re-lectura: “But who is it you see / reflected small / in each of her tears” (Carson 155). Cada episodio tiene su propio marco y forma parte de la trama, sin embargo, aquí he desglosado los diferentes niveles centrales para observar cómo se crea uno de los hilos conductores que brindan coherencia al texto. Al observar las categorías de la superestructura de la narración, podemos ver cómo se crea la unidad textual y el núcleo informativo sobre “la historia de un matrimonio”: cuando se casan, las infidelidades del esposo (marco), la presentación de Ray como personaje, la infidelidad de la esposa con él (complicación), las conclusiones de la esposa impulsadas por la muerte de Ray y su recuerdo, la pregunta implícita (resolución).

En *La ciencia del texto*, Teun van Dijk establece que la superestructura que suponemos de una argumentación y, por lo tanto, un ensayo usa las categorías de Hipótesis — (premisa) — Conclusión (158). El autor propone como ejemplo responder con “estoy enfermo” a una invitación a comer. Esta respuesta es una afirmación que se clasifica como un hecho pero que implícitamente se utiliza para suponer que no asistirá. El hecho de estar enfermo es un argumento y nos lleva a dos posibles conclusiones: no asistirán o asistirán a pesar de ello (van Dijk 158). Sin

embargo, para entender la coherencia y la red de relaciones conceptuales que la componen, necesitamos utilizar una red más amplia de categorías ya que muchas veces la hipótesis y la conclusión se encuentran de manera implícita en el texto. Estas categorías nos permiten observar no sólo una premisa sino también cómo el marco, una circunstancia, o un hecho pueden componer un argumento y llevarnos a una conclusión.

Carson parte de la hipótesis de la idea de Keats de “la belleza es verdad”. Lo que es belleza y lo que es verdad se cuestiona constantemente en *TBoH* a través de la reiteración de las palabras en diferentes contextos. En este análisis me enfoqué más en la belleza que en la verdad ya que, aunque ésta última también se encuentra implícita en los fragmentos que escogí para mi traducción, la autora comienza desde el título y en el segundo poema con una conclusión al afirmar que la belleza se encuentra en el otro: “I loved him for his beauty. Beauty convinces” (Carson 9).

Sin embargo, cuando llegamos al final del libro nos encontramos con una aparente contradicción ya que en el Tango XXIX la esposa afirma que la belleza está adentro de ella “the beautiful when I encountered it would turn out to be / [...] inside my own heart” (140). No es sino hasta este punto que podemos empezar a trazar la justificación que se ha llevado a cabo para reforzar y sostener su argumento aunque en la última sección “HUSBAND” se concluye que la belleza está en ambos.¹³ Tras la relectura podemos ver cómo a partir del marco planteado desde el principio (en el primer episodio) se presentan las circunstancias y los hechos donde la belleza se sitúa dentro de la esposa de manera implícita: “She looks up from her work, deep / in the pleasure

¹³ “Who is it you see/ reflected small/in each of her tears” (Carson 145); si el esposo está reflejado en las lágrimas de la esposa entonces él también está dentro de ella y por ende también tiene belleza.

of it as he can see / something about her blinds him [Ray]" (Carson 70). Aquí podemos ver cómo Carson trabaja la superestructura de la argumentación del ensayo.

La argumentación se basa principalmente en la legitimización es decir, en las relaciones implícitas entre los argumentos que permiten llegar a las conclusiones sin que éstas sean expuestas (van Dijk 159). La circunstancia (la esposa se encuentra trabajando, "deep in the pleasure of it" en el Tango XVI) hace posible llegar a la conclusión de que lo que ciega a Ray es ver el placer que le causa a la esposa su trabajo. Podemos tomar esta circunstancia, y los hechos que se derivan de ella, como parte de la legitimación de que la belleza viene desde el interior de la esposa: "Beauty was prior - already inside me", viene de su trabajo y se encuentra desde antes ("prior"), tanto en la argumentación (Tango XVI) como en ella.

En caso de que fuera a traducir la obra completa seguiría otros esquemas ya que al incluir más episodios habría más refuerzos para la argumentación, así como complicaciones en la narración. Por ejemplo, hay personajes secundarios como el abuelo del esposo y la madre de la esposa, pero éstos no son indispensables para la trama ni para la argumentación que decidí seguir, aunque sí influyen en la construcción de los personajes principales y crean ciertas prolepsis (en el caso del abuelo) o analepsis (en el caso de la madre). Una instancia donde sucede esto es en el Tango VI: el abuelo aparece primero para advertirle a la esposa que no se case con el esposo ya que es "*tragikos* a country word meaning either tragic or goat" (Carson 30) y luego en el Tango XXVII le reprocha a su nieto que "you married the wrong one" ya que se casa dos veces. La advertencia del abuelo a la esposa en el Tango VI sirve como prolepsis ya que anticipa las "tragedias" por las que pasará la esposa, las infidelidades, las desapariciones, la falta del esposo

el día de la boda. Asimismo, el Tango XXVII implica otras cuestiones como la vida del esposo y la esposa después de que se separan, así crea otras líneas interpretativas y circunstancias que considerar. Sin embargo, al identificar las superestructuras (ensayística y narrativa) puedo ver qué partes traducir para crear una unidad a partir de fragmentos en la traducción.

2.3 Las parejas

2.3.1 Referencias y epígrafes

En cuanto a los aspectos intertextuales de la coherencia en Carson es evidente que conforman una parte sustancial en el texto. Hay referencias explícitas e implícitas y ambas se dividen en dos. Las explícitas incluyen los epígrafes y las citas en el texto (Duchamp en el Tango I), asimismo, dentro de las implícitas hay algunas que se señalan en un apartado de notas al final del libro y aquellas que no tienen fuente específica, pero se pueden identificar por la variación lingüística en el registro y son las alusiones: “But it all comes around / to a blue June moon / and a sullied night as poets say” (Carson 145). Tanto las referencias explícitas como aquellas citadas en las notas al final del libro llaman la atención ya que señalan deliberadamente su procedencia y por lo tanto resaltan la construcción intertextual del texto. Los epígrafes y las referencias funcionan en dos niveles: por un lado, en su relación con el texto mismo y, por otro, en relación con otras ideas y textos. Las referencias no interfieren directamente con la coherencia del texto en cuanto a su superestructura (no influyen en cómo se interpreta la trama ni el argumento del texto); más bien, cuando se presentan permiten otro nivel de interpretación.¹⁴ Por ello, en mi traducción he

¹⁴ En el Tango III, Carson utiliza la obra de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë para describir los celos que siente la esposa cuando se entera de que su esposo la engaña. No es coincidencia que los celos sean de un hombre hacia una mujer en *Jane Eyre* pues ahora la autora busca cambiar los papeles y vuelve a cuestionar quién es el objeto de belleza.

decidido aludir a ellos en las notas al final del libro con la bibliografía que se pueda encontrar de ellos en español.

Por otra parte, los referentes afectan la cohesión entre los diferentes Tangos. El verso “which broke in eight pieces in transit from the Brooklyn Museum” (Carson 5) que se refiere al cuadro de Duchamp en el primer poema carece de una conexión directa con el resto de los poemas; sin embargo, podemos ver cómo esta imagen del vidrio ayuda a crear una red léxica y, por lo tanto, cohesiva. Al reconocer la referencia de Duchamp y notar que el cuadro está hecho de vidrio, podemos hacer una conexión con el tercer poema en el cual la esposa describe cómo se siente tras enterarse del amorío de su esposo al recurrir a la imagen del vidrio roto: “I broke the glass and jumped” (Carson 16). El primer poema establece una conexión entre “delay-analogy”, “delay-glass” y, por lo tanto, “glass-analogy”:

Fair reader I offer merely an analogy.

A delay.

“Use delay instead of picture or painting— a delay in glass
as you would say a poem in prose or a spittoon in silver”. (Carson 5)

“A delay” puede leerse como una aposición de “analogy” por su lugar en el poema. El espacio entre ambos versos nos permite leer “delay” tanto como un retraso en el poema como una aposición de analogy. Esto se refuerza en la cita de Duchamp: usa el retraso *en vez de* una imagen o una pintura, es decir, para crear la analogía *en vez de* usar una imagen se usa un retraso, un “rompimiento” (el vidrio roto de “la pintura”) o un espacio.¹⁵ El tercer poema extiende este

¹⁵ Pasé de “retraso” a “rompimiento” al equiparar el vidrio roto de la “pintura” de Duchamp como el retraso que él utiliza. En principio el retraso se encuentra en el espacio que crea el vidrio por sí mismo (dentro del cuadro y entre el

vínculo al yuxtaponer el vidrio y la analogía de la esposa: “I broke the glass and jumped” sugiere que la esposa intenta suicidarse al escuchar la noticia de su esposo. Parece que se rompe la analogía, la demora y el vidrio, pero una vez más el poema da un giro y niega el acontecimiento en el siguiente verso: “that isn’t the true story” (Carson 16). La esposa usa el vidrio para describir cómo se siente y refuerza la analogía presentada al principio. Los Tangos XV y XVI también usan la reiteración de imágenes para crear cohesión en el texto. En cuanto a la traducción, es pertinente notar cómo estas imágenes ayudan a vincular y crear la red cohesiva a lo largo del texto porque, sobre todo al trabajar a partir de fragmentos, estas redes cohesivas nos permitirán darle un orden a los eventos que suceden en el texto y seguir los temas que propone la autora. Además, orientarán la búsqueda de una gramática, sintaxis y léxico que consideren una construcción de redes cohesivas, si bien no iguales sí similares al TB.

Todos los epígrafes que pertenecen a obras de Keats forman un subgrupo de los referentes; sin embargo, tienen una función diferente dentro del texto. Cada Tango le da un contexto al epígrafe para que éste pueda ser interpretado.¹⁶ El epígrafe también subraya aspectos particulares del Tango al que precede. Roger Gilbert en su ensayo “Post-Love Poetry” describe cómo funcionan tres epígrafes de *TBoH*: “even the most minimal of them [de los fragmentos de la obra de Keats que se usan como epígrafes] takes on surprising resonance in relation to the section it heads”. Los epígrafes que analiza Gilbert funcionan de tres formas diferentes:

1) en el Tango XV, da una guía de cómo leer el poema al definir la perspectiva;

espectador y la pintura), pero al agregar la información de que se rompió en ocho pedazos podemos pensar que el retraso no sólo está en el vidrio sino también en el rompimiento de este.

¹⁶ Helena Beristáin define el epígrafe como: “Cita o sentencia (intertexto) que, a guisa de lema o divisa, antecede a una obra o a cada uno de sus capítulos, encabezándolos. Resume los presupuestos del texto que precede, y anticipa su orientación general” (Beristáin 191).

- 2) muestran el flujo emocional (emotional arc), es decir, cómo cambian los sentimientos de la esposa hacia el esposo en el Tango X; y
- 3) subrayan la respuesta, en este caso escéptica, que presenta la esposa ante las mentiras del esposo en el Tango VII.

Tomaré como ejemplo Tango X. El epígrafe sirve como guía para interpretar este Tango y, como dice Gilbert, muestra el flujo emocional de la esposa. El epígrafe completo dice:

19 thine own *altered in pencil possibly by Keats to some small*
JOHN KEATS,
Otho the Great: A Tragedy in Five Acts, 1, 3 ad 125-32 (Carson 43)

En el Tango se narra que el esposo no asiste a su propia boda pero le manda un telegrama en el que le pide a la esposa que no llore. Según la interpretación de Gilbert, el epígrafe muestra la transición emocional de la mujer tras la noticia. Ella pasa de “ser suya” (thine own) a “poca cosa” (some small). El Tango X en conjunto con su epígrafe se puede interpretar de varias maneras. La última parte del Tango ilustra la transición emocional de la esposa, al relacionarse con el epígrafe:

His telegram (day after) said
But please don't cry—
that's all.
Five words a dollar. (Carson 45)

Ella altera la frase popular “five dollar words”, que hace referencia a palabras domingueras que cuestan cinco dólares por su longitud, y afirma “five words a dollar”. Al hacer esta alteración implica que cuesta menos decir “But please don't cry” (la contracción de “does not” pone en juego si en realidad son cuatro palabras o cinco), pero que es difícil que ella no llore. También se

podría interpretar como una burla y un reclamo del telegrama; como si el hecho de que ella llorara fuera inconcebible para ella. En vez de que una palabra, o la acción de llorar, le cueste cinco dólares o sea trabajoso/doloroso para ella, la acción de no llorar o las cinco palabras que le pide el esposo “no le cuestan nada”, le cuestan un dólar. Pues ella ya pasó de “ser suya”, que implica una gran emoción hacia el esposo, a ser “poca cosa”; es decir, él ya no es importante para ella tampoco. Sin embargo, otra interpretación del epígrafe, esta vez desde la perspectiva del esposo, es la devaluación de la esposa por él mismo. Ya que ella pasa de “ser suya”, de ser algo importante para él, a ser “poca cosa”, casi nada, y lo muestra al dejarla en el altar. En cualquiera de las interpretaciones el epígrafe dialoga con el Tango y abre un campo de lecturas distintas. Además, sin el contexto del Tango, el epígrafe queda sólo como un fragmento perteneciente a otra obra, en este caso *Otho the Great*.

El ejemplo anterior, junto con los de Gilbert, demuestran la creación de una red de coherencia porque los epígrafes adquieren un significado específico por medio de la historia del matrimonio y el marco de Carson (los mismos epígrafes podrían ponerse al principio de otros poemas con los cuales tendrían un significado y una coherencia diferentes por el cambio de contexto). En el comentario a la traducción también explico cómo funciona el epígrafe en relación con el texto original, tomando como ejemplo el primer Tango y la obra *The Jelaousies* de Keats. La red cohesiva del epígrafe del primer Tango y el contenido del segundo se crea a través de la reiteración del concepto “jealousy”. También lo encontramos como parte del campo semántico en el Tango III (envy) y en otros (XV y XVI) como la envidia y los celos de la esposa. Al igual que los referentes, el epígrafe sirve como una plataforma para presentar algunos temas

recurrentes de la obra como los celos, la envidia, los estados emocionales ambivalentes de la pareja, etc. los cuales permiten entretejer las redes tanto coherentes como cohesivas para llevar a los lectores a encontrar un texto entendible y rico en significados.

2.3.2 Variación lingüística¹⁷

Ahora explicaré cómo las referencias ayudan a construir el registro con relación a la variación lingüística y a las estrofas (subunidades). La variación lingüística marca las pautas para la traducción porque indica los cambios de registro y resalta la mezcla de géneros tanto a nivel léxico como en la estructura de los Tangos. Halliday y Hasan establecen que: “The linguistic features which are typically associated with a configuration of situational features — with particular values of field, mode and tenor— constitute a REGISTER” (Halliday 22) y, en 1985, Hasan explicita que “register must also, of course, include the expressions, the lexico-grammatical and phonological features that typically accompany or realize these meanings” (García 176). Tomando en cuenta esta definición de registro, se puede notar un contraste de su uso a lo largo de *TBoH*. Por ejemplo, hay un juego que hace la voz poética entre el campo (lo que se refiere al grado de conocimientos específicos) y el tenor (la naturaleza del proceso de comunicación, el grado de interacción entre el texto y el lector)¹⁸ de la situación

¹⁷ El *Centro Virtual de Cervantes* define la variación lingüística como “el uso de la lengua condicionado por factores de tipo geográfico, sociocultural, contextual o histórico. La forma como los hablantes emplean una lengua no es uniforme, sino que varía según sus circunstancias personales, el tiempo y el tipo de comunicación en que están implicados. [...] En cuanto a los tipos de variación, se distinguen, por un lado, las variaciones determinadas por las características personales de quien emplea la lengua y, por otro lado, las variaciones condicionadas por factores del contexto”. En el análisis me centré en las segundas variaciones, en específico el registro.

¹⁸ Aclaro, no me refiero al modo, la presentación física del texto que en este caso es el libro, sino al tenor: el grado de familiaridad que la voz narrativa establece con el lector.

comunicativa.¹⁹ En algunos casos, las referencias determinan el registro al marcar el grado de especialización del discurso e influir en la interpretación misma del texto. Debido a esto, la mezcla de campos debe mantenerse en la traducción ya que el contraste entre ellos sirve para subrayar las diferentes asociaciones e interpretaciones que se pueden hacer en estos momentos de encuentro en el texto. En “La variación lingüística en los estudios de traducción” (323), Raquel Fernández Fuertes y Eva Samaniego Fernández presentan una clasificación básica del tenor. Con base en esta clasificación el tenor interpersonal en *TBoH* es informal pues el texto se dirige directamente al lector desde el principio, además de que la historia que narra es íntima, al tratarse de una pareja.

La situación comunicativa del texto se mantiene constante (es decir nos encontramos en el relato de una historia íntima de un matrimonio); sin embargo, sobre todo en el Tango VI encontramos un corte con esta situación comunicativa que se acompañaba de un lenguaje informal a un lenguaje especializado con tono formal y, además, dentro de este lenguaje especializado se introducen también palabras “informales”. De manera específica el Tango comienza describiendo el prensado de las uvas, y hace un paralelismo entre el prensado de las uvas y la mujer que pierde su virginidad. Esta imagen se refuerza no sólo en el título del Tango (“[...] the bride as uncut blossom”) sino también en el proceso mismo del prensado con el conjunto entre aliteración, imagen y rima de “Naked [...] sticky stains, skin, I lay on the hay” (Carson 29). En esta primera parte podemos observar el tono informal pero al final del Tango en la descripción de las propiedades de la uva *Vitis Vinifera* empieza el vaivén con la introducción

¹⁹ Estas definiciones también son de García Izquierdo pp.179.

de algunas convenciones de un registro formal, incluso académico, como incluir el origen y el nombre griego de la uva pero, dentro de esta misma descripción, encontramos palabras poco formales como “foxy”, “wild” y vuelve a la aliteración e imagen en “their skins slip so liquidly” (Carson 30) con lo que remite al lector a la acción e imágenes anteriores.

Otro ejemplo del contraste entre el campo y el tenor se encuentra en el segundo Tango. La sección comienza en un tono íntimo e informal con el que la esposa narra la partida de su esposo y pretende explicar por qué lo ama. En la primera estrofa parafrasea una parte de *La Iliada*, en específico cuando Andrómaca se entera de que su esposo luchará en la guerra. Sin embargo, al pasar de la primera a la segunda estrofa cambia el registro al introducir el campo semántico de la biología que, a su vez, liga con la tradición griega:

[...] —hush, let’s pass
to natural situations.
Other species, which are not poisonous, often have colorations and patterns
similar to other species.
This imitation of a poisonous by a nonpoisonous species is called *mimicry*.
My husband was no mimic. (Carson 9-10)

Cuando se cambia de estrofa y se introduce el campo de la biología empieza un proceso de reflexión y de creación de nuevos vínculos.

La palabra “mimicry” sirve como eje para conectar la tradición griega, la biología y la poesía.²⁰ Desde los griegos y hasta nuestros tiempos se ha discutido sobre la imitación y la representación, son temas centrales de este Tango y a lo largo de la obra. Al resaltar el

²⁰ La palabra “mimicry” fue usada por primera vez en 1680 incluye las acepciones mimetismo y mimesis con sentidos zoológicos. Viene de la palabra griega *mimetikos*.

mimetismo en la biología y vincularlo con la relación humana, en específico la del matrimonio, nos inclinamos a ser más conscientes sobre cómo, incluso en las “situaciones naturales”, hay imitación, representación y mentira. Al mismo tiempo Carson hace un comentario sobre su proceso de escritura: así como las especies no venenosas, ella también usa ciertas “coloraciones y patrones” (referencias de otros autores, géneros) y los mezcla para hacer su obra. Por otro lado, Carson considera que la mimesis es la acción que el poema lleva a cabo sobre el lector:

I think that's what poems are supposed to do, and I think it's what the ancients mean by imitation. When they talk about poetry, they talk about mimesis as the action that the poem has, in reality, on the reader. Some people think that means the poet takes a snapshot of an event and on the page, you have a perfect record. But I don't think that's right; I think a poem, when it works, is an action of the mind captured on a page, and the reader, when he engages it, has to enter into that action. And so, his mind repeats that action and travels again through the action, but it is a movement of yourself through a thought, through an activity of thinking, so by the time you get to the end you're different than you were at the beginning and you feel that difference. (Aitken)

Entonces, vemos cómo el poema nos obliga a pensar sobre lo artificial, la imitación tanto en la naturaleza como en el matrimonio y en el proceso de escritura creando una “acción de pensamiento” tal como Carson describe mimesis.

Podemos notar otro caso de la variación lingüística en el uso de las convenciones ensayísticas al seguir la idea de Keats “la belleza es verdad” a lo largo de un texto que trata una experiencia sumamente personal como el matrimonio. En la construcción del discurso, por un lado, podemos ver la estructura de argumentación ensayística y el uso de lenguaje académico y, por otro lado, su contraste con el tema. En cuanto a la construcción del argumento, como expliqué al inicio de esta sección, se comienza con la “hipótesis”: “Not ashamed to say I loved him for his beauty” (Carson 9) y, a lo largo del texto, se presentan preguntas: “Is innocence just one of the disguises of beauty?” (25) y algunas afirmaciones “[...] existence *depends on beauty*” (49),

“Beauty does not rest” (54). Sin embargo, el tema que trata es sumamente personal, y no es sólo eso lo que llama la atención, hay un considerable número de artículos que tratan sobre el matrimonio, el amor y la pareja. Lo que llama la atención y donde encontramos el contraste es que Carson utiliza la historia del matrimonio y a la misma voz narrativa como objetos estudiados y métodos para hacer el estudio. A través de la voz narrativa y la historia del matrimonio Carson explora las relaciones humanas y los conceptos de belleza y verdad.

Aparte de ver el contraste entre la construcción del argumento y el tema también vemos este contraste entre tema y estructura dentro de los mismos Tangos. En su ensayo, Gilbert nota el uso de marcas léxicas de un seminario universitario:

Carson is a professor of classics, but unlike many academic poets she deploys her scholarly voice as a dramatic instrument whose expressive power lies partly in its fragility. Thus, her narrator begins to explicate a letter from the husband with mock-pedantic *sang-froid* ("There are three things to notice about this letter"), then lets the mask drop to expose the wounded ego beneath ("Four things. / But from the fourth I flee / chaste and craftily"). (Gilbert)

Él observa que el uso del lenguaje académico sirve para hacer énfasis en el cambio del tono “pedante” del principio y al final se desvanece para mostrar los sentimientos de la voz narrativa.

Podemos ver el contraste entre las convenciones ensayísticas y el tema de la obra y cómo a partir de su uso se resalta la mezcla entre géneros. Esto se observa no sólo dentro del marco y los núcleos informativos sino también en las subunidades de contenido (dentro de las mismas estrofas de los Tangos) se ve la interacción entre géneros. Carson utiliza este contraste para subrayar los sentimientos y hacer énfasis en ciertas ideas principales como el engaño, la verdad y

el retraso, así como para crear diferentes niveles de interpretación. Es pertinente tomar en cuenta esto en la traducción ya que de lo contrario se podría pasar por alto palabras clave como “foxy” que nos remiten a otras partes del poema e interpretaciones.

Las características de registro del segundo Tango tienen un impacto similar en el lector: la mezcla de campos y registros afectan tanto la caracterización del personaje como los distintos niveles de coherencia a los que podemos llegar (relacionar Aristóteles, Héctor, el esposo, la mimesis, la guerra, el deber, el juego o sólo ver las especies venenosas o no venenosas). En resumen, identificar y traducir los referentes, subrayados por la mezcla de registros, afecta la coherencia del texto al modificar la manera en que éste será interpretado.

2.3.3 Perspectiva

En los veintinueve Tangos prevalece la perspectiva de la esposa; sin embargo, ciertas secciones toman la perspectiva del esposo, y en ocasiones encontramos una tercera perspectiva omnisciente, que al no identificarse con ningún personaje, la distingo como una voz narrativa. Cabe aclarar que estas tres perspectivas se despliegan a partir de la voz poética.²¹ Para mantener la figura de la pareja, aunque son tres entidades, mi análisis sólo se enfoca en dos de ellas a la vez (esposo-esposa, voz narrativa-esposo, esposa-voz narrativa). Entre estas perspectivas se crea un diálogo por medio del uso de imágenes (el amor como guerra, baile, juego como en el primer Tango que analicé en la introducción y como el cuello en los Tangos XV y XVII) y palabras similares en un poema y otro.

²¹ Además la voz poética no corresponde a algún personaje en particular aunque hay momentos en que parece que Carson también hace uso de un yo ensayístico. Por ello, a lo largo del trabajo me he permitido usar su nombre para detallar algunas de las cosas que se establecen en el texto así como los juegos que usa a lo largo del mismo.

A lo largo de los Tangos XV, XVI y XVII se presenta la infidelidad del esposo con las mujeres Dolor y Merced. En el Tango XV la voz poética relata la experiencia con las mujeres desde la perspectiva del esposo; en el XVI se presenta la perspectiva de una voz que muestra al amigo del matrimonio (Ray) cuando conoce a Dolor y Merced y su sospecha sobre la infidelidad del esposo; el Tango XVII lo continúa una voz narrativa pero ahora presenta la perspectiva de la esposa que carece de pruebas para confirmar las sospechas sobre las infidelidades de su esposo.

En el Tango XV, cuando la voz toma la perspectiva del esposo para relatar la experiencia de éste con Dolor y Merced, hay dos descripciones del cuello:

Thin neck like birch trees, hollow of the neck.
[...]
Hollow of the neck, hollow below the neck, it's bark
almost powdery to the touch or in the dark—who can say—
these nights there were times he didn't know
if he was about to receive mercy or sorrow. (Carson 65-6)

Al traducir los nombres (mercy-Merced y sorrow-Dolor) en el último verso, podemos inferir que la descripción del cuello pertenece a alguna de estas mujeres. Entonces cuando en el Tango XVII la esposa hace énfasis en “*the throat*” observamos el tejido de la red cohesiva por medio de la reiteración de la imagen y la descripción:

The wife goes to the mirror.
She looks

at a wife's eyes, throat, bones of the throat. It does not surprise her,
she cannot recall when it ever surprised her
to realize
these bones are not bones of *the* throat. (Carson 76)

Se enfatiza la imagen del cuello y el amorío en la descripción de la experiencia y el reflejo de la esposa en el espejo. Al relacionar esta perspectiva del Tango XVII con la del esposo y con el

Tango XV, se activa un diálogo entre las dos partes y se abre un espacio dentro del cual puede haber varias respuestas o interpretaciones. Con “these bones are not the bones of *the* throat” la esposa se refiere a que sus huesos no son los huesos ni el cuello o los cuellos de la mujer (o en este caso) mujeres con las que está su esposo. Al sobreponer las perspectivas del esposo y de la esposa se puede distinguir el énfasis que ambos hacen en el cuello y la garganta, si además tomamos en cuenta que esta parte del cuerpo puede tener una connotación de excitación, queda clara la relación entre los Tangos y a qué se refiere la esposa con “bones of *the* throat”. De esta manera, se vuelve crucial para la traducción notar la conexión léxica y la distinción entre “neck” y “throat”.

La relación entre los dos Tangos y ambas perspectivas sirve para mostrar la falta de comunicación que existe en el matrimonio. La esposa afirma que no le sorprende no estar con su esposo, no ser la mujer con la que él comparte: “It does not surprise her, / she cannot recall when it ever surprised her / to realize / these bones are not the bones of *the* throat” (Carson 66). Se nota que ella se ha acostumbrado a que el esposo no esté. De hecho, se nota la falta de comunicación del esposo con su esposa en el Tango XV en el diálogo que tiene con una de las mujeres: “Did you tell her about me? / Yes. / And? / She wants to meet you. / Liar. / He says nothing” (Carson 65). El silencio del esposo muestra que miente y que, en efecto, no le ha contado a su esposa sobre las otras mujeres; no tiene contacto con ella, tanto en el sentido físico como de comunicación. Recapitulando, sabemos primero que el esposo engaña a la esposa porque está con otras dos mujeres, luego se nos presenta la situación de soledad de la esposa. En este caso, la imagen del cuello tiene dos funciones. Por un lado, la esposa continúa el relato del esposo e

identificamos la red cohesiva que se genera por medio de las diferentes perspectivas y los personajes, la autora nos da un orden. Por otro lado, hay una red de coherencia, cuando enfatiza el significado que tiene “*the throat*” para la esposa, de alguna manera sabe que su esposo la engaña, el cambio de perspectiva nos permite ver cuáles son los cuellos y crea un sentido.

La introducción de la esposa en el Tango II y la conclusión del esposo en la última sección crean un vínculo cohesivo por la reiteración, así como un diálogo entre ambas partes.

Primero, la esposa establece:

[...] He liked writing, disliked having to start
each thought himself.
Used my starts to various ends, for example in a pocket I found a letter he'd begun
(to his mistress at that time) [...]. (Carson 9)

Al final, el esposo:

Her starts!
My ends. (Carson 145)

En el contexto del Tango II las palabras de la esposa tienen un “primer significado”: la esposa tiene la primera idea, quizá la primera línea de escritura. El esposo toma esta primera idea y la usa para sus propios fines y finales (en el sentido de que completa la idea de la esposa). Hay una prolepsis: quién concluirá la narración será el esposo. Entonces, en la última sección encontramos las mismas palabras si acaso con la inversión de los pronombres: “Her starts!” y “My ends”. El esposo nos regresa al principio, hace una analepsis. Sin embargo, “My ends” también tiene el sentido de “mis propios fines”, como diciendo: yo la manipulé para obtener mi meta, la manipulé con un fin. De esta forma, se crea una prolepsis velada por la esposa quien sin saber predice cómo terminará la obra (narrada por el esposo) y una analepsis ya que al repetir las palabras el

esposo nos remite al principio del texto. Es pertinente reconocer esta estructura y los diálogos ya que muestran a nivel macro el tipo de vínculos que establece Carson en *The Beauty of the Husband* para crear la cohesión, y que busqué mantener en la traducción. Éste es sólo un ejemplo de una constante dentro del texto no sólo por el uso de las mismas palabras sino también de imágenes: el matrimonio, la belleza, el baile, el amor, la guerra.

2.3.4 El lector y el texto

Entre el lector y el texto también se crea un diálogo: el texto expone una idea y la manera en que se percibe dependerá del lector. Wolfgang Iser, teórico de la recepción literaria, establece que “las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto de una interacción entre texto y lector”. En términos del baile del tango, por un lado, la obra “lleva” al lector, lo dirige al presentar un argumento, una narrativa; por otro, el lector decide cómo responder ante esta presentación: hace un trabajo de interpretación. El lector “sigue” las condiciones establecidas en el texto y se desplazará con él hacia un segundo o tercer nivel de significado al reconocer los referentes y construir tanto los vínculos como los diálogos entre las parejas, como hemos visto en los ejemplos dados a lo largo de este capítulo. Sin la comprensión de las referencias, algunos de los diálogos entre las parejas perderán su vinculación.

El diálogo que se plantea entre el lector y el texto, así como sucede en el baile entre los bailarines, no es del todo libre y queda enmarcado dentro de ciertos límites. Dentro de la obra se marca una línea interpretativa específica al señalar las fuentes, así como el baile se rige por el compás y el ritmo de la música además del espacio que tienen los bailarines.²²

Podemos ver cómo la voz poética nos marca una línea interpretativa general marcada por las referencias en *TBoH*. Se trabaja dentro de esa línea general para abrir múltiples interpretaciones, donde se dialoga con el lector (permite que responda dentro del compás marcado). Esto es importante porque la traducción depende en parte del alcance de la interpretación del traductor y su capacidad de abrir la gama de interpretaciones tomando en

²² El acento en el baile del tango es 2x4: 1, 2, 3, 4. Sin embargo, cada tango tiene su propia narrativa o ritmo lo que cambia el baile.

cuenta que no cualquier interpretación está bien. Al ver cómo se conforman las superestructuras en *TBoH* y el diálogo entre las parejas (voz-referentes, voz-epígrafes, las distintas perspectivas y lector-texto) para crear su propia red de significado (coherencia) y vínculos (cohesión) tanto de forma textual como conceptual, he identificado la unidad del texto y las redes que considero correcto mantener en la traducción; sin olvidar el papel que juega el contraste del registro y la variación lingüística que utiliza Carson para traducir diferentes niveles de lectura y significado en el texto. Con base en este análisis, determiné mis objetivos, enfoques y estrategias de traducción en el capítulo siguiente.

3. Comentario: el tango y la traducción

3.1 Objetivo

El objetivo de mi traducción es llevar al lector a bailar con Carson mientras mantengo el equilibrio entre las parejas. Si el poema mueve al lector, si logra que cree nuevos vínculos entonces se logra la acción de mimesis en el sentido que emplea la autora y el lector baila con la traducción. Sin embargo, tanto en la traducción como en el tango para poder bailar debe haber un equilibrio y éste depende de ambas partes. ¿Cómo se relaciona el equilibrio con el tango y la traducción? ¿Cómo puedo mantenerlo y verificarlo? En el abrazo del baile del tango, como describí en la introducción, cada bailarín apoya sólo una de sus piernas y lleva sólo una parte del peso; por ello, para lograr el equilibrio, ambos bailarines deben emplear cierta resistencia y apoyarse uno al otro, el movimiento del tango depende de este equilibrio, y de que un bailarín se deje llevar por el otro mientras mantienen un diálogo entre los dos. Hasta ahora las parejas que hemos visto se encuentran dentro de la obra *TBoH*; sin embargo, en el proceso de traducción nos encontramos con las parejas de lector-traductor, TB-TM, TM-lector meta.

La primera de estas parejas marca el enfoque de la traducción: hace consciente el hecho de que la traductora es primero lectora del texto antes de traducirlo y, como mencioné en la introducción, toma una posición. Por lo tanto, para lograr el equilibrio entre la segunda pareja, el TB y el TM, tomé en cuenta las parejas expuestas en el análisis del texto (referentes-voz, epígrafes-voz, perspectivas, lector- texto) dentro de las micro y macro estructuras. Para que en el TM también haya un equilibrio deben mantenerse las redes de cohesión y coherencia a través de las modificaciones necesarias para crear contrapesos o resistencias. Por último, la relación entre

el TM y el lector meta, la tercera pareja, es diferente pero mantiene el propósito de Carson de crear nuevos vínculos y de llegar a la mimesis en el acto de lectura, llegar a que el poema mueva al lector.

Cada una de estas parejas y, por lo tanto, cada parte del proceso traductológico están sujetos a su propio contexto. Para explorar las implicaciones de este proceso me baso en las propuestas de Friederich Schleiermacher en “On Different Methods of Translation” y Lawrence Venuti y su reflexión en *The Scandals of Translation* sobre la formación de identidades culturales a través de la traducción.

La traducción de cualquier TB modifica las redes de vinculación y, por lo tanto, la coherencia y cohesión del mismo; sin embargo, al trabajar a partir de una selección esta red se modifica aún más ya que es necesario enfatizar ciertos vínculos y matizar otros, mientras que algunos quedan eliminados. El enfatizar, matizar y eliminar se realiza de acuerdo al propósito y dirección de la traducción. En este caso, la dirección que tomé es, como diría Friederich Schleiermacher, “mover el lector hacia la autora”. En su ensayo “On Different Methods of Translation”, Schleiermacher (traducido por Susan Bernofsky) establece:

The compulsion to translate even within one’s own language and dialect in response to a more or less momentary need will always be too confined to the moment in its effects to require other guidance than that of feeling; and if rules for this were to be given, they would have to be such as to produce a purely moral state of mind in which the spirit remains receptive to what is most unlike itself. (2004, 44)

Esta oración podría ser dividida en varios puntos por comas y esto correspondería a la subordinación a la que estamos acostumbrados en el inglés. Sin embargo, la falta de comas nos permite unir tres instancias: “The compulsion to translate”, “a momentary need” y “the moment”

con “its effects”. Los efectos de la compulsión de traducir, de la necesidad momentánea y del momento son diferentes mas se unen en esta oración al producir un efecto “extraño” en las personas de habla inglesa que leen este párrafo. Al unirlos, se subraya que en cualquiera de estos instantes uno requiere más que un sentimiento para llevar a cabo la traducción. La falta de comas nos obliga a detenernos y pensar en el sentido que quiso dar el autor. Bernofsky, al mantener la extrañeza, al abrazar y ser receptiva a aquello que es lejano de sí misma, logra llevarnos hacia el autor, hacia el alemán y juntar varios significados al mismo tiempo. De esta manera entramos en contacto con el texto y construimos el vínculo que empieza el diálogo entre dos culturas. Lawrence Venuti construye sobre este pensamiento en “The Formation of Cultural Identities” al considerar que la traducción construye una representación doméstica para un texto y cultura extranjera al mismo tiempo que construye un sujeto doméstico:

As translation constructs a domestic representation for a foreign text and culture, it simultaneously constructs a domestic subject, a position of intelligibility that is also an Ideological position, informed by the codes and canons, interests and agendas of certain domestic social groups. (1998, 68)

Tanto Venuti como Carson buscan mover al lector al crear vínculos entre ideas. El primero busca una práctica de traducción en donde se promueva la extranjerización para poder crear un nuevo vínculo entre las culturas extranjeras y domésticas sin perder de vista al lector doméstico para lograr que un texto traducido sea, en sus palabras, “a potential source of cultural change” (Venuti 87). Coincido con Venuti en que toda traducción implica una representación doméstica²³, justo

²³ El término de representación doméstica se refiere a una obra de cualquier índole que ha sido trasladada de una cultura base a una cultura meta. Dentro de la cultura meta la obra no será igual a la obra dentro de la cultura base sino una representación por medio de la cual se verá la visión que tiene la cultura meta de la cultura base. Un ejemplo contemporáneo es la película *Coco* de Disney Pixar. Pixar toma algo que en este momento se reconoce como parte de la cultura mexicana (cultura base) y lo lleva a la cultura estadounidense (cultura meta). A través de esta obra podemos observar la visión que se tiene de las costumbres mexicanas y aunque se retoman algunos

por el hecho de que hay un traslado del texto de un idioma base al idioma meta. Usar la palabra “idioma” en vez de “lengua” implica el contexto cultural, social, político, económico específico y la pertinencia que ambos (tanto contexto como lenguaje) tienen en el proceso de traducción. Este contexto como apunta Venuti conlleva códigos, cánones, intereses y agendas, pero quiero explicitar que estos a su vez están englobados e implicados por la cultura a la que pertenece el idioma. Por ejemplo, en la traducción de un texto en español al inglés, si adoptamos el español como lengua, la traducción de *chiles en nogada* queda como *chillis in nut sauce*, ya que ignoramos la carga cultural que tiene la salsa nogada y nos apegamos a acercar el texto al lector, se domestica el texto. Sin embargo, al considerarse dentro de la extranjerización la traducción sería *chillis in nogada*, esto obliga al lector a moverse a la cultura base y a notar al traductor. No obstante, como veremos en la siguiente sección, no sólo el léxico forma parte de la cultura, sino que la gramática también juega un papel central en la construcción de la identidad cultural tanto doméstica como extranjera.

3.2 Posición traductológica: relación entre TB y traductora

3.2.1 ¿Cómo se relaciona el método de Carson con el mío?

Mi traducción tiene como propósito mostrarse (de manera implícita en el TM y explícita en este comentario de traducción) como una representación doméstica del texto de Carson. Si bien en el TB es Carson quien “lleva” al lector, en el TM la traductora es quien “lleva” y así se hace visible la traductora, la domesticación y a su vez la extranjerización del texto. Esto se apega incluso al

elementos de la cultura base esta representación queda impregnada de valores y costumbres de la cultura meta. Por ejemplo, el uso del género de baladas para las canciones y la reconocida aduana como “puerta” al más allá.

método de traducción que utiliza Carson misma, quien reconoce que toda traducción parte de una comisión y un propósito específico:

A translation usually has a specific purpose. If it is a commission for a certain theatre director or company, the translator will be given parameters as to what kind of translation is required. If it's a free adventure of creativity, the translator will have their own attitude to that. I generally try to work first and most attentively out of the grammar, syntax, allusions of the original while keeping the language alive in a way that interests me, then later crazy it up if that seems appropriate. I put Hegel and Brecht into *Antigonick* because those readings of her are part of how she lives in our minds. I put Beckett in because Antigone would have liked him. (Anne Carson entrevistada por King)

Aquí mismo vemos cómo Carson media entre la domesticación y la extranjerización. Extranjeriza al buscar la gramática, la sintaxis y las alusiones del texto base, domestica al mantener el idioma vivo.²⁴ También extranjeriza más al modificar no sólo la gramática base sino al agregar alusiones a obras, personajes históricos y filósofos como Hegel quién pertenece a otro momento y otra cultura. Cabe agregar que en su traducción de Safo busca abrir el campo interpretativo; como dice Dimitrios Yatromanolakis "*If Not, Winter* stands out as a major attempt at recapturing the polysemic state of Sappho's fragments". Como traductora Carson toma el ritmo de los textos base pero cambia la música y la letra para que coincida con sus propósitos particulares. Estos cuatro elementos (la gramática, la sintaxis, las alusiones y la polisemia) influyen en la cohesión y la coherencia del texto como hemos visto en el capítulo anterior en las referencias y el abanico de interpretaciones que se pueden hacer.²⁵

²⁴ Por ejemplo, cuando utiliza frases coloquiales y contemporáneas a la par con expresiones anticuadas: "ISMENE: YOUR HEART IS HOT, THOU SISTER" (Carson, *Antigonick*) versus "Ismene: What are you Antigone? Hot headed or cold blooded? This thing cannot be done" (Heaney).

²⁵ Como en el primer ejemplo de "dress this wound" descrito en la pg. 11 en la Introducción.

Dentro de *TBoH* la gramática y la sintaxis agregan una pareja más que se vuelve central en la traducción del texto. En cuanto a la gramática, en el Tango XVII la narradora o el narrador establece que: “But / she had seeing scars / on her eyes from trying to look hard enough” (Carson 73). En esta oración describe que los ojos de la esposa tienen cicatrices por ver (o más bien no lograr ver y, por lo tanto, estar buscando), cicatrices de vista. En este caso Carson utiliza un participio presente “seeing” para calificar las cicatrices, “scars”, pero el uso de esta palabra implica la acción de estar viendo de manera constante también. En español el participio presente no se utiliza como adjetivo para describir un objeto o sujeto sino como adverbio para dar detalles sobre la acción. Aunque el participio presente no puede tomar la posición del adjetivo en la oración, se convierte en verbo y se mantiene la extrañeza del texto: “tenía viendo cicatrices” y se puede deducir su significado por el contexto en el que se encuentra el verso.

La sintaxis también forma parte central para la traducción. En el Tango XXIX la esposa reclama:

Bloodless monster! had I never
seen or known your
kindness what
might I
have been.
But words

are a strange docile wheat [...]. (Carson 139)

Por su posición, como último verso de la primera estrofa, “But words” parece completar la oración anterior respondiendo “si jamás hubiera conocido tu cariño, qué habría sido yo mas que palabras”. Sin embargo, por la sintaxis este último verso comienza la siguiente oración: “But words are a strange docile wheat” y crea una yuxtaposición semántica pues al mismo tiempo

dice: “what might I have been but words” y “But words are a strange docile wheat”. Esto sucede gracias a que la construcción estrófica permite que estas dos palabras funjan al mismo tiempo como complemento de “might I have been” y sujeto de la siguiente oración. Al tener este doble sentido la palabra “But” crea un problema cohesivo en el texto: ¿qué orden debe seguir el lector? Aquí la licencia poética nos permite interpretarlo de ambas maneras:

¡Monstruo desalmado! si nunca hubiera
visto o conocido tu
cariño qué
habría
sido yo.
Pero las palabras

son un trigo dócil extraño [...]. (pg. 99).

3.2.2 Diferentes niveles de interpretación

El lector al que se dirige Carson, a quien elige llevar, es distinto al que yo, como traductora, llevo. Mi traducción está dirigida a un hispanohablante. Esto implica que habrá lagunas en el conocimiento de los lectores meta lo que los llevará a moverse no sólo hacia la cultura base (anglófona) sino también otras culturas por la diversidad de referencias dentro del texto. Al estar en México contamos con el acceso a algunos de los referentes de la cultura occidental y anglófona (*La Iliada* y *Jane Eyre*), aunque no sean conocidas por un público general pero sí por los lectores de esta traducción. Contar con estos referentes nos permite tener un nivel más de interpretación y romper en parte la barrera entre idiomas.

La reducción de veintinueve a seis Tangos por un lado facilita la creación de vínculos ya que no son tantos los puntos de vista y de referencia, pero al mismo tiempo reduce la cantidad de

interpretaciones y vínculos que se pueden realizar en la lectura. En la traducción me acoté a seguir una sola línea narrativa descrita en la sección de mecanismos de cohesión y coherencia en el primer capítulo. Dentro de esta selección, en un primer nivel se sigue la historia del matrimonio y, en un segundo nivel, también podemos observar el ensayo sobre “la belleza es verdad”; sin embargo, el primer nivel no depende del segundo y de esta forma la traducción puede alcanzar un mayor número de lectores. En sí, el TM va dirigido a varios lectores meta ya que tiene estos niveles de interpretación: anecdótico, ensayístico y poético.

Por medio de este trabajo (traducción comentada), puedo comentar y hacer explícito el hecho que mi propósito varía del de la autora y así explicitar la representación doméstica. El comentario crítico forma parte de la traducción y también sirve para guiar, llevar y equilibrar la lectura de la traducción. Busco que mi traducción funcione como un vínculo más entre culturas. A pesar de que cierro la gama de interpretaciones por la selección de fragmentos que hago, abro el espacio a que los lectores puedan crear sus propios vínculos dentro de esta selección. Si bien marco los pasos al poner la música del tango, el texto en español con una selección de fragmentos, cada lector responderá a su manera, a partir de los vínculos que él o ella cree.

3.3 Estrategia general, relación entre TB y TM

Mi estrategia para mantener el equilibrio entre la extranjerización y la domesticación es crear una representación doméstica caleidoscópica.

Al mirar por un caleidoscopio vemos una serie de figuras geométricas compuestas por pedazos de vidrio y espejos. Al girar el aparato los espejos se mueven en ángulos de 45°, 60° o 90° y según el ángulo se muestran diferentes figuras. El nombre caleidoscopio viene del griego:

kalós –bella, *éidos* –imagen, *scopéo*–observar. De ahí su definición es: observar una imagen bella. Esto coincide con mi propósito de traducción al considerar que 1) estoy trabajando a partir de fragmentos de fragmentos, 2) al escoger una postura traductológica y enfatizar ciertos aspectos en cada Tango estoy mostrando un ángulo, un reflejo diferente de cada imagen/Tango; y 3) mi propósito es que dentro de esta representación doméstica se vea, aunque sea de manera fragmentada, el TB. Al usar referencias Carson ya trabaja con fragmentos, y éstos son fragmentados una vez más en mi traducción ya que sólo presento una selección de *TBoH*. La selección en sí son seis Tangos de los 29 que se encuentran en el TB, lo que es una quinta parte del texto. El caleidoscopio con el ángulo de los espejos a 60° genera una sola figura a partir del reflejo de seis ángulos duplicados. Esto mismo muestro en mi traducción: seis Tangos del TB y seis del TM, creando doce reflejos en total.²⁶

Si la traducción considerara la obra completa nos encontraríamos con que la estrategia general de traducción (buscar la coherencia y la cohesión a partir de los diferentes elementos: epígrafes, perspectiva, referentes, es decir, las parejas) se mantendría igual. Lo que cambiaría sería la construcción de las redes de cohesión y coherencia ya que al considerar más imágenes se establecerían más vínculos entre las mismas y por lo tanto más interpretaciones. En resumen, cambiarían las estrategias particulares.

Las estrategias cambiarían porque a lo largo de *TBoH* las analogías y las cargas de significado sobre cada palabra se multiplican. Por ejemplo, la imagen del cuello en los Tangos

²⁶ Son seis Tangos los que traduje; sin embargo, son siete secciones ya que la última titulada “Husband” no se denomina Tango como tal.

XV y XVII vincula a la esposa con las amantes: el cuello no sólo es un reflejo en el espejo cuando lo describe la esposa, también implica los cuellos de las amantes del esposo y la ausencia de este último. De manera similar, la imagen del vidrio en los Tangos I y III conectan la obra de Duchamp con la reacción de la esposa al enterarse de que el esposo tiene un amorío. Incluso al traducir la obra completa, me encontraría con una visión y un enfoque caleidoscópico ya que la fragmentación está presente no sólo en *TBoH* sino también en otras obras de Carson como *Nox*, *If Not*, *Winter*, y *Glass, Irony and God*.

Un ejemplo del cambio del ángulo dentro del enfoque caleidoscópico sería la construcción de vínculos a partir de un nuevo elemento: el poema presuntamente escrito desde la perspectiva del esposo y las interpretaciones que ofrece esta sección. En el Tango XXVII, el esposo describe una velada con su abuelo. Al final de una de sus declaraciones, encontramos la palabra “*Anima!*” (Carson 130) y en las notas Carson apunta que se refiere a un término neumástico para hablar sobre la base de monedas falsas y una vez más se vincula la falsedad con el esposo y la mentira. En sí, nos hace cuestionarnos sobre la perspectiva del esposo: ¿sí es él el que está hablando? ¿Es la esposa la que habla? ¿O es un comentario de ella? Cualquiera que fuera el caso, nos hace ver otra interpretación sobre este episodio en particular y los demás que se vinculan con éste.

Además, crea otro vínculo con el último Tango en el antepenúltimo verso cuando la voz narrativa establece: “I spilled them like grain.” (Carson 130). El grano se relaciona directamente con “wheat” y nos lleva a pensar en el décimo y el onceavo verso: “But words / are a strange docile wheat are they not...” (Carson 139). Por una parte, la voz podría aludir a la Biblia (sembrar granos y trigo: Juan 12:24) y tiene una posible connotación sexual (la mujer como tierra y el

hombre que siembra: “I spilled them like grain”). Por otra parte, en la última sección narrada por el esposo se dice “Her starts/ My ends!” sin embargo en este caso el esposo empezaría (sembrando los granos) y la esposa terminaría (como trigo listo para cosecharse). Esto nos hace cuestionarnos quién empieza y quién termina verdaderamente o quién siembra y quién cosecha, quién escribe y quién escucha. De esta manera, Carson se vincula con la última sección pues invierte los roles a la vez que los pone en duda.

3.4 Estrategias particulares: la relación entre TM y Lector

Ahora, me interesa mostrar cómo funcionan los hipotextos en la traducción a partir de las diferentes parejas con las que hice el análisis de la obra. Primero comentaré el epígrafe del Tango I. En mi análisis detallé cómo los epígrafes por sí solos se relacionan con los poemas que preceden y tienen sus propios niveles de interpretación: se puede decir que el epígrafe es una pierna fija que da pie a un nivel de interpretación. Sin embargo, al considerar el hipotexto al que pertenece el epígrafe, éste último da un paso, nos lleva a ver otras partes de la obra y, por lo tanto, mostrar otro nivel de interpretación.

El hipotexto nos da otra capa de lectura: hace referencia a la obra de *The Jealousies* escrita por Keats con el pseudónimo de Lucy Vaughan Lloyd. Margaret Homans establece que: “Keats preempts a woman’s voice, and shapes a woman reader, to show [...] that women are Beauty and belong, as the objects of men’s gaze, under male proprietorship” (Homans 87). De esta manera propone que el poeta inglés ve a las mujeres como objetos meramente estéticos.

Además, las palabras de Homans hacen eco con el título de Carson *The Beauty of the Husband*, ¿será que la belleza del marido es, de hecho, la mujer? y si no, entonces, ¿Carson da un

giro y ahora propone al hombre como el objeto estético desde el título y en algunos versos como “Not ashamed to say I loved him for his Beauty” (Carson 9)? Aquí podemos ver cómo a partir del contexto y de los comentarios sobre los hipotextos surgen estas preguntas nos permiten interpretar en dos niveles. Primero, al ver el título y la obra no como un “homenaje” al hombre y a su belleza sino una objetivización de este. Segundo, Carson nos da la posibilidad de ver a la mujer y al hombre como unidad al final de la obra. Podría hacerse un estudio de género dedicado a analizar la postura que toma éste libro ante éstas cuestiones.

Para explorar las estrategias particulares de la traducción decidí enfocarme en uno o dos aspectos de cada Tango empezando por la coherencia en el texto por el uso de interrogativos en el Tango II, seguido por la polisemia en el Tango XXIX, así como la yuxtaposición de campos semánticos en el Tango I. Después, retomo los primeros dos Tangos junto con el tercero para ver cómo funciona la tipografía dentro de la obra. En seguida, enlisto los modismos utilizados por el Tango XVI y los vínculos en el Tango XVII para terminar con la perspectiva y el lector en la sección del Esposo. Esta exploración la realicé con el fin de vincular el análisis textual con la traducción de forma más directa así como de señalar algunos detalles únicos del acto traductológico.

En el Tango II, parte de la coherencia en el texto se construye a partir de adjetivos posesivos, pronombres y verbos auxiliares los cuales permiten intuir que hay una pregunta aunque no se utilice un signo de interrogación. Al estar exento de los signos el texto se abre a ser interpretado de varias formas pero mantiene su coherencia por medio del léxico. Sin embargo, en español no se formulan las preguntas de la misma manera. El Tango II presenta el siguiente

diálogo: “I hate it. / Do you. / Why play all night. / The time is real” (Carson). En español se genera un problema con el verbo auxiliar “do” ya que la pregunta no se marca con el verbo auxiliar interrogativo sino con los signos de interrogación usando el verbo principal. En este caso opté por usar solo un signo de interrogación: “¿Sí” al principio de la oración para emular el verbo auxiliar del inglés.

Además, el uso de adjetivos posesivos para atribuir una acción u objeto a alguien se convierte en un problema recurrente en el texto cuando aparece como “his/her” ya que si se traducen como “sus” se pierde la cohesión en el TM como en “Her starts! / My ends.” (Carson 145). Al traducir “her” como “sus” se pierde el referente de la esposa y puede ser interpretado como alguna otra persona. Por ello, la traducción final debe hacer una modificación y queda como “De ella el principio” para señalar el referente de manera explícita tal como está en el TB. Otra manera en la que se genera coherencia en el texto es por la polisemia de algunas palabras, como vimos en el ejemplo de “dress” y la manera en que se distribuyen en la página para hacer notar esta polisemia (ver pg.11).

Hay tres aspectos visuales de la obra que influyen en la traducción: los espacios tanto entre páginas como estrofas y la tipografía. Todos estos los utiliza Carson para marcar diferencias entre elementos como títulos y poemas, epígrafes, tonos e ideas. Ella misma lo afirma en la entrevista con Aitken: “I worry about the typography and spacing, and just the presentation of it [the work]” (Carson entrevistada por Aitken). Esto va de acuerdo con sus argumentos previos sobre cómo al escribir ella busca crear un objeto, algo que vaya más allá de una dimensión plana. Las capas con las que trabaja Carson para crear un texto en tercera dimensión se logran por medio

de los espacios, los silencios, lo que no se dice en las palabras sino entre líneas. Un ejemplo de esto es el final del Tango XII:

The husband touched his wife's temple
and turned
and ran
down
the
stairs. (Carson 54)

hace uso de un caligrama ya que el acomodo y el ritmo de las palabras enfatizan los movimientos del marido (las palabras asemejan sus pasos mientras baja por las escaleras). El ritmo de las palabras se puede identificar al observar la disminución de sílabas en cada verso y en el sonido de cada una de ellas. El alejamiento del esposo empieza con “and turned” que tiene tres sílabas, pasa a dos “and ran”, luego una en “down” y “the” también de una sílaba pero con un sonido casi mudo al terminar con una vocal y compararlo con los otros tres versos que acaban con “n” o “d”. Por último, “stairs”, al ser más larga en su sonido que las otras palabras, marca que el marido ha llegado al final de las escaleras. La repetición de la “s” al principio y al final de la palabra encapsulan una consonante y una vocal. Podemos imaginar la “t” como el paso en el último escalón, la vocal los pasos lejanos y la última “s” como el silencio. Carson involucra activamente nuestros sentidos: no sólo nos presenta el significado sino que la forma y el ritmo que escuchamos también son parte de lo que vemos de manera general. En la traducción es necesario hacer una serie de compensaciones para mantener la activación de estos tres sentidos.

Por otro lado, el espacio entre cada página permite que dentro del poema haya secciones, se enfatizen ciertas ideas, se marque un cambio de idea y, en algunos casos, la autora crea una

simetría entre dichas secciones. Tomemos como ejemplo los primeros tres poemas. El primer poema tiene una página de largo y las ideas sí se dividen por las estrofas creando una serie de secciones, así como cierta simetría al observar su distribución: tiene tres estrofas con cinco versos, entre la primera y la segunda hay dos versos solos y también entre la segunda y la tercera. En total tiene 19 versos que ocupan la totalidad de la hoja y dibujan en ella la simetría por medio de los espacios y la longitud de los versos. El segundo poema no tiene una simetría como el primero, más bien utiliza los espacios entre una hoja y otra para marcar un cambio de tema e indica secciones (introducción, desarrollo, conclusión). El tercer poema combina ambos propósitos, el cambio de página crea una simetría (siete estrofas en la primera y siete en la segunda) pero también de tema: en la primera el esposo y su amante y en la segunda vemos la reacción de la esposa cuando su esposo le cuenta sobre su amorío. Aquí podemos ver cómo Carson utiliza el cambio de hoja para subrayar ciertos aspectos de los poemas y la estética de estos.

Por ello, es pertinente marcar los espacios y el cambio de páginas en la traducción. Retomando el propósito de encontrar una media entre domesticar y extranjerizar, tomar en cuenta el espacio y la tipografía reduce un poco la distancia entre un texto y el otro al extranjerizar el TM. Muchas veces por cuestiones editoriales se cambia la tipografía y los espacios del TB y algunas veces estos cambios no influyen en la recepción de la obra. Sin embargo, en este caso es pertinente mantener los aspectos visuales lo más similar es que se pueda por las cuestiones ya

mencionadas. La tipografía crea un efecto visual y un sentimiento en los lectores por lo tanto se vuelve pertinente en el proceso de traducción mientras ésta busca llevar al lector hacia el texto.²⁷

Ana Becció hizo una traducción de *TBoH* en 2003 y la tituló *La belleza del marido*. Esta edición es bilingüe y por ello la tipografía tiene al menos tres cambios que marcan un ritmo diferente de lectura por lo que dije en el párrafo anterior. Puede que las decisiones sean por cuestiones editoriales más que de la traductora, pero de todas maneras me parece pertinente hacer la comparación. Ya que es una edición bilingüe la traducción marca la división de las páginas y no los espacios de Carson.²⁸ En *TBoH* la fuente es pequeña y esbelta, la tipografía que más se acerca es la Calibri: “A wound gives off...” Hay varios estudios sobre cómo influye la tipografía en las palabras escritas. En este caso el tamaño de la letra permite que el lector lea una línea relativamente larga en un mismo renglón y además subraya cierta sensación de inseguridad (al presentar una letra pequeña y esbelta en vez de grande). En la traducción de Becció se pierde este efecto visual ya que la letra es considerablemente mayor. Por último, el TB se encuentra en bastardillas para distinguirse del TM; sin embargo, esto también cambia el ritmo pues interrumpe la lectura del TB ya que la tipografía misma dificulta la lectura y constantemente llama la atención.

²⁷ Por ejemplo, el artículo de “Communicating with Typography” de Iris Chamberlain, <<https://design.tutsplus.com/articles/communicating-with-typography--vector-2445>>.

²⁸ Para subrayar cómo la autora misma le da importancia a la tipografía cito la nota que hay en la edición Kindle de *Autobiography of Red* que dice: “**Note to Readers of the Ebook Edition** / The line below is the longest in the book. / She says it’s got blood on it. What do you mean blood? Cow blood, it’s a local recipe. Supposed to / If this line is breaking on your e-reader, please click here to view the book in its original print format, per the author’s intent. You may also choose to decrease the font-size setting and/or view the book in landscape format until the entire line fits on your screen”.

En la traducción del Tango XVI observé la variación lingüística por el uso de modismos que hace la autora. La voz poética presenta al personaje Ray en el Tango XVI, lo describe, entre otras cosas, como alguien a quien le gustan los “idioms”. “Idioms” en inglés se refiere tanto a modismos como dichos populares, una vez más nos enfrentamos con una polisemia. Sin embargo, en este poema me enfoqué en los modismos y dichos populares no sólo en el Tango sino desde el epígrafe, ya que éstos marcan una variación lingüística en el texto, sobre todo en el campo y el registro. El diálogo de Hum en el epígrafe muestra un registro informal y de “clase media” de la época victoriana por modismos como “By’r lady!” (“¡Por nuestra señora!” es una traducción literal) y “Crafticant will *smoke me*” (bastardillas agregadas por mí). Ambos producen confusión incluso en angloparlantes. En la segunda frase nos encontramos con una controversia sobre todo en cuanto al registro en la traducción. La traducción literal “me va a fumar” no tiene sentido en español; sin embargo, la traducción del significado que es “me va a chupar” puede ser demasiado informal, altisonante y desequilibrar la traducción. La desequilibraría porque generaría más fuerza y un mayor impacto en el lector el TM que el TB. Por lo tanto, en la traducción opté por “Crafticant me la va a soplar” para mantener la inferencia y el registro.

Los elementos en los que me enfoqué en el Tango XVII son la cohesión y la gramática (ésta última ya la describí en la sección 3.2.1 con el ejemplo del gerundio de este mismo Tango y la cohesión está presente en los vínculos que ya destacué en el análisis de la obra).

La última sección se titula “Husband” (“Esposo”) por lo tanto no lo conté como parte de los seis Tangos de la visión caleidoscópica sino como un “extra”. Carson vuelve a hacernos preguntas implícitas. Primero, al decir “to tell a story by not telling it” nos podemos preguntar

¿cuál fue la historia que contó? y ¿cómo la contó sin contarla? (aspecto que comentaré en las conclusiones, pg. 61). Luego, la voz trae un nuevo elemento pues pone cara a cara al lector consigo mismo: “Who is it you see [...]” y “Watch me fold this page now so you think it is you” (Carson 145). Como detallé en el análisis textual, estas citas del TB nos permiten reposicionar la perspectiva que ha mantenido la autora a lo largo del texto ya que en este momento la voz poética involucra directamente al lector y lo cuestiona. Aunque desde el principio la voz se dirige a quien lee (“Fair reader”) y le hace preguntas a lo largo de la obra, lo hace de manera retórica contestándose a sí misma y no es sino hasta este último pasaje que nos deja con la pregunta abierta para que dialoguemos una vez más y bailemos con ella. A manera de clave, en la siguiente página, nos deja una lista bibliográfica titulada “Notes” con la que nos marca un nuevo compás para leer la obra y por ello en mi traducción he decidido mantener las obras que son pertinentes para mi selección.

Estos fueron algunos de los retos con los que me enfrenté a la hora de buscar el equilibrio entre el TB y el TM. Aún hay espacio para mejorar las propuestas de traducción en cuanto a forma. Sin embargo, ya que la cohesión y la coherencia fueron mis objetivos centrales, más allá de lo estético, puedo decir que se cumplieron y se mantienen en la traducción a partir del análisis que realicé.

4. Conclusiones

“Traducir es leer atentamente; deseo leer atentamente, luego deseo traducir” (Willson). Fue justo este sentimiento el que me llevó a traducir *The Beauty of the Husband*. Un deseo: el deseo de leer y entender lo que la obra decía y poder compartir tanto el deseo, como la lectura de este texto con otras personas. Como mencioné en el análisis de la obra, para Carson “mimesis” es un acto, un acto de pensamiento llevado a cabo por la lectura que nos transforma: “by the time you get to the end you’re different than you were at the beginning and you feel that difference” (Carson entrevistada por Aitken). Por medio de este tipo de mimesis logramos entender y ser transformados por la lectura. En sus textos, al menos, éste es su propósito y lo logra al obligarnos a hacer una serie de vínculos mientras leemos por medio de espacios, puntos, alusiones, ambigüedades y polisemias. Entonces, el texto puede verse como la descripción del proceso de pensamiento mismo. La interpretación que hacemos como lectores está influida por un proceso histórico de acumulación de conocimiento que hace que el pensamiento no sea plano, sino que dé saltos (cree vínculos, dialogue, actúe), propiciados por las palabras mismas. El poema es, entonces, un ejemplo de cómo funcionan la interpretación, el pensamiento y, por lo tanto, la lectura.

Regresemos por un momento a la idea del deseo, ya que antes de leer se debe desear y antes de traducir se debe leer, pero primero ¿qué es el deseo? Como bien nota Andrea Rexilius en su ensayo “The Light of This Wound: Marriage, Longing, Desire in Anne Carson’s *TBoH*” al retomar a Carson y Barthes, el deseo se constituye por la falta y en una triangulación:

For, where eros is lack, it’s activation calls for three structural components—lover, beloved and that which comes between them. They are three points of transformation on a circuit of possible relationship, electrified by desire so that

they touch not touching. Conjoined they are held apart. The third component plays a paradoxical role for it both connects and separates, marking that two are not one, irradiating the absence whose presence is demanded by eros. (Rexilius 108-9)

En la traducción también tenemos tres elementos: TB, traductor y TM. Como en la analogía que presenta Carson sobre el “deseo”, el traductor junta y separa: junta al presentar su traducción al lector meta pero también separa ya que el TM no será una presentación exacta del TB. Por eso es pertinente hacer énfasis en establecer que el TM es una representación doméstica del TB. Esto no significa que el TM sea mejor o peor que el TB ni implica algún tipo de jerarquía; simplemente es un cambio de lugar, un movimiento hacia otra posición. En este sentido cuando Carson habla sobre contar una historia sin contarla, podemos pensar que se refiere a que nos ha mostrado su representación doméstica de algo que pasó pero que siempre está fragmentada y filtrada por nuestra posición.

Mientras hacía la analogía de la traducción con el deseo no pude evitar cierta preocupación por el estigma de esta imagen a causa de siglos de subestimación a la traducción y a las traductoras (“les belles infideles”); sin embargo, el propósito y el objetivo de mi traducción se alinea con los principios de algunas traducciones feministas. Sherry Simon en *Gender in*

Translation establece que:

Equivalence in translation, as contemporary translation theory emphasizes, cannot be a one-to-one proposition. The process of translation must be seen as a fluid production of meaning, similar to other kinds of writing. The hierarchy of writing roles, like gender identities, is increasingly to be recognized as mobile and performative. The interstitial now becomes the focus of investigation, the polarized extremes abandoned. (Simon 12)

Al tener como propósito mantener el equilibrio entre las parejas (tanto dentro del texto como fuera de él), hacer una representación doméstica, una visión caleidoscópica y buscar ante todo la cohesión y la coherencia en el TM, me opuse a decir que mi traducción era una réplica exacta del TB y busqué, como dice Simon, un punto medio (“the interstitial”), abandonar los extremos. Con ello logré dar un paso más allá de comprender el texto de Carson (el deseo inicial) y crear un TM que mantiene una unidad, una cohesión y una coherencia por sí solo. Sin embargo, no ignoro que sigue habiendo una triangulación de deseos: TB-traductor-TM, traductor-TM-lector. Así la traducción y la lectura juntan y separan paradójicamente, revelan y esconden el sentido para crear un vaivén entre el lector y el texto: el diálogo del baile del tango.

Empecé bailando con los géneros y Carson, ahora termino con el deseo. En el baile nos encontramos con una serie de parejas, cada una representó un elemento clave de la obra de Carson en el primer capítulo. Pudimos observar la pertinencia de las referencias, los epígrafes, la perspectiva, la variación lingüística y el lector, a través de la coherencia y la cohesión. Tras detallar los vínculos entre las parejas y encontrar las superestructuras, pude bailar con el proceso de traducción. Tras una serie de vueltas y giros logré producir el TM y dedicarme a justificar dicho proceso en el comentario. Aquí encontré otras parejas y me enfoqué en la relación entre el TM y el lector meta, así como en los problemas de traducción y sus soluciones. Tomé los ritmos marcados por el primer capítulo (el análisis textual, y los vínculos) como guía para esta segunda parte. Sin embargo, reconozco que hay un mundo entre el TM y el TB, y no es para menos. A pesar de que uno de mis objetivos con esta traducción es crear vínculos entre culturas, queda en primer lugar crear vínculos dentro del texto y lograr movernos a través del pensamiento. Para

lograr esto me pareció pertinente reducir el TB y explicitar algunas de las referencias así como los vínculos entre ellas por medio de este comentario.

Una de las características de *TBoH*, y en general de la obra de Carson, es que mantiene una tensión entre el control, el orden y el juego. Al igual que la improvisación en el tango, mantiene un ritmo y una serie de pasos determinados (las reglas del juego), pero la música permite que cada pareja interprete el tango a su manera que sin duda será diferente para cada bailarín y cada pareja. Así al asumir una representación doméstica con ciertas características (seis Tangos, siete secciones, con objetivo de mantener el equilibrio (la cohesión y la coherencia)), ahora presento un tango para que ustedes los lectores asuman el papel de bailarines y se dejen llevar por el texto siguiendo el ritmo marcado por la traducción y el comentario que busca abrir los espacios para que imaginen y bailen.

PARTE II

THE BEAUTY OF THE HUSBAND

a fictional essay

in

29

tangos

LA BELLEZA DEL ESPOSO

un ensayo ficcional

en

29

tangos

more

bad reasons for her sorrow, as appears
in the famed memoirs of a thousand years
Written by Crafticant

JOHN KEATS

The Jealousies: A Faery Tale,
By Lucy Vaughan Lloyd of China Walk,
Lambeth, lines 84-87

más
malas razones para su pena, como aparece
en las famosas memorias de mil años
escritas por Crafticant

JOHN KEATS

Las envidias: un cuento de hadas,
de Lucy Vaughan Lloyd de China Walk,
Lambeth, líneas 84-87

I.I DEDICATE THIS BOOK TO KEATS (WAS IT YOU WHO
TOLD ME KEATS WAS A DOCTOR?) ON GROUNDS THAT
A DEDICATION MUST BE FLAWED IF A BOOK IS TO
REMAIN FREE AND FOR HIS GENERAL SURRENDER TO
BEAUTY

A wound gives off its own light
surgeons say.

If all the lamps in this house were turned out
you could dress this wound
by what shines from it.

Fair reader I offer merely an analogy.

A delay.

“Use delay instead of picture or painting—
a delay in glass
as you would say a poem in prose or a spittoon in silver”
So Duchamp
of The Bride Stripped Bare by Her Bachelors

which broke in eight pieces in transit from the Brooklyn Museum
to Connecticut (1912).

What is being delayed?
Marriage I guess.
That swaying place as my husband called it.
Look how the word
shines.

I.DEDICO ESTE LIBRO A KEATS (¿FUISTE TÚ QUIEN ME DIJO QUE KEATS ERA DOCTOR?) DEBIDO A QUE UNA DEDICATORIA DEBE SER IMPERFECTA PARA QUE UN LIBRO PERMANEZCA LIBRE Y POR LA RENDICIÓN ABSOLUTA DE ÉL A LA BELLEZA

Una herida emite su propia luz
dicen los cirujanos.

Si se apagarán todas las lámparas de la casa
podrías vestir esta herida
con lo que brilla de ella.

Estimado lector le ofrezco una mera analogía.

Un retraso.

“Utiliza el retraso en vez de una imagen o una pintura:
un retraso en el vidrio
como decir un poema en prosa o una escupidera en plata”
Eso dijo Duchamp
sobre *La novia desnudada por sus pretendientes*

que se rompió en ocho pedazos cuando se trasladaba del Museo de Brooklyn
a Connecticut (1912).

¿Qué se retrasa?
El matrimonio supongo.
Ese lugar de vaivén como le decía mi esposo.
Mira cómo la palabra
brilla.

Tis chosen I hear from Hymen's jewelry,
And you will prize it, lady, I doubt not,
Beyond all pleasures past and all to come.

JOHN KEATS,
Otho the Great: A Tragedy in Five Acts, I.I.137-39

Escuché que lo escogen de las joyas del Himen,
y lo apreciarás, dama, no lo dudo
más que todos los placeres pasados y todos por venir.

JOHN KEATS,
El gran Otho: una tragedia en cinco actos, I.I.137-39

II. BUT A DEDICATION IS ONLY FELICITOUS IF PERFORMED BEFORE WITNESSES - IT IS AN ESSENTIALLY PUBLIC SURRENDER LIKE THAT OF STANDARDS OF BATTLE

You know I was married years ago and when he left my husband took my notebooks. Wirebound notebooks.

You know that cool sly verb *write*. He liked writing, disliked having to start each thought himself.

Used my starts to various ends, for example in a pocket I found a letter he'd begun (to his mistress at that time)

containing a phrase I had copied from Homer: ἐν τ ρ ο π α λ ι ζ ο μέ ν η is how Homer says Andromache went

after she parted from Hektor —“often turning to look back” she went

down from Troy's tower and through stone streets to her loyal husband's house and there

with her women raised a lament for a living man in his own halls.

Loyal to nothing

my husband. So why did I love him from early girlhood to late middle age and the divorce decree came in the mail?

Beauty. No great secret. Not ashamed to say I loved him for his beauty.

As I would again

if he came near. Beauty convinces. You know beauty makes sex possible.

Beauty makes sex sex.

You if any one grasp this—hush, let's pass

to natural situations.

Other species, which are not poisonous, often have colorations and patterns similar to poisonous species.

This imitation of a poisonous by a nonpoisonous species is called *mimicry*.

II. PERO UNA DEDICATORIA SÓLO ES AFORTUNADA SI SE RE-
- ALIZA ANTE TESTIGOS: ES EN ESENCIA
UNA RENDICIÓN PÚBLICA COMO LA DE LOS ESTANDARTES DE
BATALLA

Sabes estuve casada hace años y cuando se fue mi esposo se llevó mis cuadernos.

Cuadernos engargolados.

Sabes sobre ese frío y sagaz verbo *escribir*. A él le gustaba escribir, le disgustaba tener que empezar cada pensamiento por él mismo.

Usó mis principios para varios fines, por ejemplo en su bolsillo encontré una carta que él había empezado (para su amante de ese entonces)

que contenía una frase que yo había copiado de Homero: ἐν τροπαλιζόμενῃ es como dice Homero que

se fue Andrómaca

después de que dejó a Héctor: “volteando hacia atrás varias veces”

ella se fue

bajó de la torre de Troya y atravesó las calles empedradas hasta la casa de su fiel esposo y ahí

con sus doncellas se condolió por un hombre vivo en los salones del mismo.

Leal a nada

mi esposo. ¿Entonces por qué lo amé desde mi tierna juventud hasta el fin de la adultez y la sentencia de divorcio llegó por correo?

Belleza. No es un misterio. No me apena decir que lo amé por su belleza.

Y lo haría de nuevo

si él se acercara. La belleza convence. Sabes que la belleza posibilita el sexo.

La belleza convierte el sexo en sexo.

Tú más que cualquiera comprende esto – sh, pasemos

a situaciones naturales.

Otras especies, que no son venenosas, a menudo tienen coloraciones y patrones similares a los de especies venenosas.

A esta imitación de una especie venenosa por una que no lo es se le llama *mimetismo*.

My husband was no mimic.
You will mention of course the war games. I complained to you often enough
when they were here all night
with the boards spread out and rugs and little lamps and cigarettes like Napoleon's
tent I suppose,
who could sleep? All in all my husband was a man who knew more
about the Battle of Borodino
than he did about his own wife's body, much more! Tensions poured up the walls
and along the ceiling,
sometimes they played Friday night till Monday morning straight through, he
and his pale wrathful friends.
They sweated badly. They ate meats of the countries in play.
Jealousy
formed no small part of my relationship to the Battle of Borodino.

I hate it.
Do you.
Why play all night.
The time is real.
It's a game.
It's a real game.
Is that a quote.
Come here.
No.
I need to touch you.
No.
Yes.

That night we made love "the real way" which we had not yet attempted
although married six months.

Mi esposo no era mimo.
Mencionarás los juegos de guerra, claro. Seguido me quejaba contigo
cuando pasaban aquí toda la noche
con los tableros y las mantas y sus lamparitas y cigarros como en la tienda de Napoleón
supongo,
¿quién podría dormir? En resumen mi esposo era un hombre que sabía más
sobre la batalla de Borodino
que sobre el cuerpo de su esposa, ¡mucho más! Las tensiones se vertían hacia arriba por las paredes
y a lo largo del techo,
a veces jugaban desde la noche del viernes hasta la mañana del lunes sin parar, él
y sus amigos pálidos e iracundos
Sudaban horrores. Comían las carnes de los países en juego.
Los celos
eran una parte significativa de mi relación con la batalla de Borodino.

Lo odio.
¿Sí.
Por qué jugar toda la noche.
El tiempo es real.
Es un juego.
Es un juego real.
¿Citaste algo.
Ven aquí.
No.
Necesito tocarte.
No.
Sí.

Esa noche hicimos el amor "de verdad" algo que aún no intentábamos
aunque teníamos seis meses de casados.

Big mystery. No one knew where to put their leg and to this day I'm not sure we got it right.

He seemed happy. You're like Venice he said beautifully.

Early next day

I wrote a short talk ("On Defloration") which he stole and had published in a small quarterly magazine.

Overall this was a characteristic interaction between us.

Or should I say ideal.

Neither of us had ever seen Venice.

Un gran misterio. Nadie sabía dónde poner su pierna y hasta el día de hoy no estoy segura si lo hicimos bien.

El parecía estar feliz. Eres como Venecia, dijo bellamente.

Temprano al día siguiente

escribí una charla breve ("Sobre desfloración") que él robó y publicó en una pequeña revista trimestral.

En general esta interacción era característica entre nosotros.

O más bien idealista.

Ninguno de los dos había visto Venecia jamás.

Will you return, Prince, to our banquetting?

JOHN KEATS,

Otho the Great: A Tragedy in Five Acts, 1.2. 125

¿Regresarás, Príncipe, a nuestro festín?

JOHN KEATS,

El gran Otho: una tragedia en cinco actos, 1.2. 125

III. AND FINALLY A GOOD DEDICATION IS INDIRECT
(OVERHEARD, ETC.) AS IF VERDI'S "LA DONNA È
MOBILE" HAD BEEN A POEM SCRATCHED ON GLASS

His mistress at the time—indeed the very concept “mistress” for him—was French.
Friends of his told me that she didn't wash and in bars was inclined
to order liters of champagne on his tab

I can imagine how he would frown, curse, sigh, lift his hands and adore it.
He took me to a movie about a bookshop in Paris
whose owner liked to have his assistant

mount a ladder to fetch a book then he slides his hand up her leg.
Just that—one hand, momentary. Her blush heats the theater.
Every time he said Go, up she went.

How do people get power over one another he said wonderingly as we came out
onto the street. Bruises too filled him with curiosity.
I could not meet this need,

I hear she did. The reason I mention washing is that it puzzled me why
none of this seemed unclean in his study of it.
None of it was orgasmic for him,

his thrust—analytic you could say, as if discovering a new crystal.
Is innocence just one of the disguises of beauty?
He could fill structures of

threat with a light like the earliest olive oil. I began to understand *nature*
as something seamed and deep into which one plunged, going dark.
Yes I am delaying again.

III. Y POR ÚLTIMO UNA BUENA DEDICATORIA ES INDIRECTA
(ESCUCHADA POR CASUALIDAD, ETC.) COMO SI “LA DONNA É
MOBILE” DE VERDI FUERA UN POEMA RASGADO SOBRE VIDRIO

Su amante en ese momento—incluso la idea de “amante” para él— era francesa.
Amigos de él me dijeron que ella no se bañaba y en los bares solía
pedir litros de champaña a cuenta de él.

Puedo imaginar cómo él frunciría el ceño, maldeciría, suspiraría, levantaría las manos y eso adoraría.
Me llevó a ver una película sobre una librería en París
a cuyo dueño le gustaba hacer que su asistente

montara la escalera por un libro luego la mano de él sube por la pierna de ella.
Sólo eso: una mano, momentáneo. El rubor de la asistente calienta el teatro.
Cada que le decía Ve, ella subía.

Cómo consigue una persona poder sobre otra dijo pensativo mientras salíamos
a la calle. Los moretones también lo llenaban de curiosidad.
Yo no podía satisfacer esta necesidad,

escuché que ella sí. Menciono la limpieza por esta razón: me intrigaba por qué
nada de esto le parecía sucio en su estudio de eso.
Nada de esto era orgásmico para él,

su entrada: analítica podría decirse, como si descubriera un cristal nuevo.
¿La inocencia es tan solo uno de los disfraces de la belleza?
Podía llenar estructuras de

amenaza con una luz como el primer aceite de oliva. Empecé a entender la *naturaleza*
como algo cosido y profundo en lo que uno se sumergía, tornándose oscuro.
Sí estoy retrasando de nuevo.

Clothed in flames and rolling through the sky is how I felt the night he told me
he had a mistress and with shy pride
slid out a photograph.

I can't see the face I said angrily, throwing it down. He looked at me.
We were at a window (restaurant) high above the streets,
married a little more than a year.

Quick work I said. Are you going to be arch he said.
I broke the glass and jumped.
Now of course you know

that isn't the true story, what broke wasn't glass, what fell to earth wasn't body.
But still when I recall the conversation it's what I see—me a fighter pilot
bailing out over the channel. Me as kill.

Oh no we're not enemies he said. I love you! I love you both.
Is it not Mr. Rochester who grinds his teeth and tells us
in less than two minutes with its gliding green hiss

jealousy can eat to a heart's core, this formula having occurred to him
as he sat in the musk and amber
of a Paris balcony

watching his opera beauty arrive on the arm of a strange cavalier?
To stay human is to break a limitation.
Like it if you can. Like it if you dare.

Vestida en llamas y rodando por el cielo fue como me sentí la noche en que me dijo
que tenía una amante y con orgullo avergonzado
sacó una fotografía.

No puedo ver la cara dije molesta, aventándola al piso. Él me miró.
Estábamos en la ventana (restaurante) de arriba sobre viendo las calles,
casados un poco más de un año.

Vas rápido dije. A poco te vas a encorvar dijo.
Rompí el vidrio y brinqué.
Ahora sabes, claro,

que el cuento en verdad no va así, lo que se rompió no era vidrio, lo que cayó al suelo no era cuerpo.
Pero aun así cuando recuerdo la conversación es lo que veo: yo un piloto de guerra
huyendo sobre el canal. Yo como presa.

Oh no no somos enemigos dijo él. ¡Yo te amo! Las amo a ambas.
¿Acaso no es el Sr. Rochester quien rechina los dientes y nos dice
en menos de dos minutos con su siseo verde deslizante

los celos devoran el corazón, esta fórmula se le ocurrió
cuando estaba sentado en el ámbar y almizcle
de un balcón en París

mientras veía cómo su bella cantante de ópera llegaba del brazo de un extraño caballero?
Seguir siendo humano es romper una limitación.
Quiérello si puedes. Quiérello si te atreves.

“By’r Lady! he is gone!” cries Hum “and I—
(I own it)— have made too free with his wine;
Old Crafticant will smoke me by-the-bye!”

JOHN KEATS,
The Jealousies: A Faery Tale,
by Lucy Vaughan Lloyd of China Walk,
Lambeth, lines 613-15

—¡Madre mía! ¡él se ha ido —exclama Hum— y yo
(lo admito) he tomado su vino con toda libertad;
el viejo Crafticant me la va a soplar!

JOHN KEATS,
Las envidias: un cuento de hadas,
de Lucy Vaughan Lloyd de China Walk,
Lambeth, líneas 613-15

XVI. DETAIL AS A RETICENT EVENT

The husband had a friend named Ray whom he loved greatly.
Ray was troubled in mind but valiant.
When Ray came to the house the wife stayed in her room.
He's out of control she said.
Ray sat in the kitchen with the husband and a bottle of wine.
Talked about his "mysteries".

Cheating every night is a sign of despair
was a comment of the wife's next day at breakfast.
Ray had just left.
The husband spread his hands as if to say
Gently now.
Ray had a voice like a botched tango,
women as well as boys liked to listen to it.
And because Ray was a person
who soon enough got to know everybody
Ray soon enough got to know

Dolor and Merced.
He had some idea of what was going on but he kept to himself.
To the husband he said
Double your fun
Ray liked idioms.
One night late

he came to the house looking for the husband
The wife was in the attic
with all the lights on down below.
Got your house lit up like a Roman nougat!

XVI. EL DETALLE COMO EVENTO RETICENTE

El esposo tenía un amigo llamado Ray a quien quería sobremanera.
La mente de Ray estaba atribulada pero era valeroso.
Cuando Ray venía a la casa la esposa permanecía en su cuarto.
Él está fuera de control dijo ella.
Ray se sentaba en la cocina con el esposo y una botella de vino.
Habló sobre sus “misterios”.

Engañar todas las noches es signo de desesperación
fue el comentario de la esposa al día siguiente en el desayuno.
Ray se acababa de ir.
El esposo extendió sus manos como para decir
Tranquila.
Ray tenía la voz de un tango averiado,
tanto a mujeres como niños les placía escucharlo.
Y como Ray era de esas personas
que pronto conocían a todo mundo
Ray pronto conoció a

Dolor y Merced.
Él tenía una vaga idea sobre lo que pasaba pero no la compartía.
Al esposo le dijo
Doble diversión
a Ray le gustaban los modismos.
Una noche ya tarde

llegó a la casa buscando al esposo.
La esposa estaba en su propio estudio en el ático
con todas las luces de abajo prendidas.
¡La casa está iluminada como árbol de navidad!

Ray shouts from the stairs.
She looks up from her work, deep
in the pleasure of it as he can see, something about her
blinds him.
He's out she says.
Together

they watch stray drops of this fact condense on the air between them.
Some call it love
but those whose souls knit at that moment
as the soul of Jonathan was knit with the soul of David
did not love one another.
How much simpler that would have been.

Ray grita desde las escaleras.
Ella levanta la vista de su trabajo, sumergida
en el placer de hacerlo, él puede verlo, algo de ella
lo ciega.
Él salió dice ella.
Juntos

ven la gotas de este hecho condensarse en el aire entre ellos.
Algunos le dicen amor
pero aquellos cuyas almas se tejen en ese momento
como el alma de Jonathan se tejió con el alma de David
no se amaban.
Cuánto más simple hubiera sido eso.

Astounded,— *Cupid, I do thee defy!*

JOHN KEATS,
The Jealousies: A Faery Tale,
by Lucy Vaughan Lloyd of China Walk,
Lambeth, line 455

Atónito: *¡Cupido, a ti te desafío!*

JOHN KEATS,
Las envidias: un cuento de hadas,
de Lucy Vaughan Lloyd de China Walk,
Lambeth, línea 455

XVII. SOMETIMES ABOVE THE GROSS AND PALPABLE
THINGS OF THIS DIURNAL SPHERE WROTE KEATS (NOT
AS A DOCTOR BUT HE DANCED AS AN APOTHECARY) WHO
ALSO RECOMMENDED STRENGTHENING THE INTEL-
LECT BY MAKING UP ONE'S MIND ABOUT NOTHING

Ray did not tell the wife about Dolor and Merced.

But she

had seeing scars

on her eyes from trying to look hard enough at every stone of every sidewalk in the city,

every window of every passing bus, every pane of every shop

or office block or telephone booth

to wring from it

a glimpse of the husband with someone else if such a glimpse was to be had,

if such a fact was to be faced

she wanted it over with.

Ray saw the scars and felt sad.

He thought it would not be over with for a long time yet

which proved correct.

He ticktocked the matter back and forth inside

and said very little.

You know where he's at these nights?

Sure do.

Want to tell me?

Nope.

Why's that.

You married people get too tight with these things, get all strained in and sprained up.

Meaning?

XVII. A VECES SOBRE LAS COSAS COMPACTAS Y PALPABLES
DE ESTA ESFERA DIURNA ESCRIBIÓ KEATS (NO
COMO DOCTOR PERO BAILÓ COMO APOTECARIO) QUIEN
TAMBIÉN RECOMENDABA FORTALECER EL INTE-
LECTO AL DECIDIRSE SOBRE NADA

Ray no le contó a la esposa sobre Dolor y Merced.

Pero ella

tenía viendo cicatrices

en sus ojos por intentar ver detenidamente cada piedrita de cada banqueta de la ciudad,
cada ventana de cada camión que pasaba, cada cristal de cada tienda
o cada cuadra de oficinas o cabina telefónica
para estrujar de ellos

un vistazo del esposo con alguien más si tal vista fuese a presentarse,
si tal hecho tuviera que enfrentarse
quería que ya pasara.

Ray vio las cicatrices y se sintió triste.

Pensó que eso no terminaría por mucho tiempo

lo que resultó ser cierto.

Él le daba vueltas dentro de sí

y decía muy poco.

¿Sabes a dónde va en estas noches?

Seguro que sí.

¿Quieres decirme?

No.

Y eso por qué.

La gente casada se altera demasiado por cosas así, se tensa por dentro y se tuerce por fuera.

¿Significando?

Meaning don't waste your tears on this one.
This one. It's a series?

It's a gap in a series the series is you.

He says that?

Says it all the time.

And you believe it.

Was this a question? Ray thought no. He began to talk about movies.

Like to see that Brazilian film again I missed some turns.

The one about the torturers?

They call themselves generals.

Doesn't appeal to me.

It's complicated you might like it. This scene they're torturing a guy

and talking about movies at the same time movies they like

and why and one of them says You know

a good movie for me is when the enemy says something that makes sense.

Then I get scared.

Then I don't know what could happen next

and they go on torturing the guy.

How?

Dunking his head in a pail.

God Ray I don't want to see that.

Ray got up from the table and stretched. His skinny belly

showed whitish purple in the overhead kitchen light.

Got to go.

You working nights this month?

Significa no desperdicias tus lágrimas por esta.
Esta. ¿Es una serie?

Es una interrupción en la serie, la serie eres tú.
¿Él dice eso?

Todo el tiempo.

Y tú lo crees.

¿Era una pregunta? Ray pensó que no. Empezó a hablar sobre películas.

Me gustaría ver esa película Brasileña otra vez me perdí algunos giros.

¿La de los torturadores?

Se hacen llamar generales.

No me atrae.

Es complicada quizá te guste. En una escena están torturando a un tipo

y platican sobre películas al mismo tiempo películas que les gustan

y por qué y uno les dice Saben

para mí una buena película es una en la que el enemigo dice algo que tiene sentido.

Entonces me asusto.

Entonces ya no sé qué podría pasar después

y siguen torturando al tipo.

¿Cómo?

Sumergen su cabeza en un balde.

Por Dios Ray no quiero ver eso.

Ray se levantó de la mesa y se estiró. Su panza delgada

lucía morada blanquizca bajo la luz de la cocina.

Me tengo que ir.

¿Trabajas de noche este mes?

Twelve to eight Mondays off.
How's Sami.
Ray grinned his beautiful wicked grin like a skirt flying up.
Sweetness and light he said.
Sami was Ray's most recent mystery.
Sometimes Ray's mysteries
stole his money and disappeared breaking his heart but Sami
had not done so.
Sami rewards me said Ray.
Good said the wife.
She followed him to the door feeling a pang of abyss.
Don't be a stranger
she said and he said
'Night lady and he was gone.

Her lady shadow mounted the stairs ahead of her experimentally.
Fiction forms what streams in us.
Naturally it is suspect.
What does *not wanting to desire* mean?
Means I hope this thing is working says the wife as she sets her alarm clock
on the table by the bed.
Printing a passage in italics is a primitive way of soliciting attention
warns Fowler's *English Usage*,
appending as an example of this miserable mode of emphasis
"To Sherlock Holmes she is always *the* woman."
But emphasis is too general a word
for the dip and slant
of mindfulness
that occurs in cognition just
there: singe it.

Doce a ocho los lunes libre.
¿Cómo está Sami?
Ray sonrió con su bella y maliciosa mueca como una falda que se levanta.
Dulzura y luz dijo.
Sami era el misterio más reciente de Ray.
Suele pasar que los misterios de Ray
se roban su dinero y desaparecen rompiendo su corazón pero Sami
no lo había hecho.
Sami me recompensa dijo Ray.
Qué bueno dijo la esposa.
Lo siguió hasta la puerta sintiendo una punzada de abismo.
No desaparezcas
dijo ella y él dijo
Buenas mujer y se había ido.

Su sombra de mujer subía las escaleras ante ella de manera experimental.
La ficción forma lo que fluye en nosotros.
Naturalmente es de sospechar.
¿Qué significa *no querer desear*?
Significa espero que esta cosa funcione dice la esposa mientras pone su despertador
sobre la mesa junto a la cama.
Imprimir un pasaje en bastardillas es un modo primitivo de llamar la atención
advierte el *English Usage* de Fowler,
anexando como ejemplo de este modo miserable de énfasis
“Para Sherlock Holmes ella siempre es *la* mujer”.
Pero énfasis es una palabra muy general,
para el sube y baja
de la mente consciente
que ocurre en la cognición justo
ahí: chamúscalo.

The wife goes to the mirror.
She looks

at a wife's eyes, throat, bones of the throat.
It does not surprise her,
she cannot recall when it ever surprised her,
to realize
these bones are not the bones of *the* throat.
A blush tears itself in half deep
Inside her.

La esposa se acerca al espejo.
Ella se ve

los ojos, la garganta, los huesos de la garganta de una esposa.
No le sorprende,
no puede siquiera recordar cuándo le sorprendió,
reconocer
que estos huesos no son los huesos de *la* garganta.
Un rubor se desgarró a la mitad profunda-
-mente dentro de ella.

{Not for the glance itse}
{Not for the fiery glance itelf perhaps}
{Nor at the glance itsef}

JOHN KEATS,
The Jealousies: A Faery Tale,
by Lucy Vaughan Lloyd of China Walk,
Lambeth, written above lines 68-69

{No por la mirada mism}
{No por la mirada ígnea mima quizás}
{Ni hacia la mirada msma}

JOHN KEATS,
Las envidias: un cuento de hadas,
de Lucy Vaughan Lloyd de China Walk,
Lambeth, escrito arriba de las líneas 68-69

XXIX. IMPURE AS I AM (FOODSTAINS AND SHAME AND
ALL) SO TOO MY CONCLUSIONS WHICH AT THE DOOR
SCENT YOU AND HESITATE

To get them out of her the wife tries making a list of words she never got to say.

How have you been.

Fancy seeing you here.

I had given up hope I grew desperate why did you take so long.

Bloodless monster! had I never

seen or known your

kindness what

might I

have been.

But words

are a strange docile wheat are they not, they bend
to the ground.

Fact is,

no one was asking. Well Ray would have asked.

So for Ray let's just finish it.

Not because, like Persephone, I needed to cool my cheek on death.

Not, with Keats, to buy time.

Not, as the tango, out of sheer wantonness.

But oh it seemed so sweet.

To say Beauty is Truth and stop.

Rather than to eat it.

Rather than to want to eat it. This was my pure early thought.

XXIX. IMPURA COMO SOY (MANCHAS DE COMIDA Y VERGÜENZA Y DE TODO) ASÍ MIS CONCLUSIONES LAS CUALES EN LA PUERTA TE PERCIBEN Y VACILAN

Para sacarlas de sí la esposa intenta hacer una lista de las palabras que nunca pudo decir.

Cómo has estado.

Qué sorpresa verte aquí.

Perdí la esperanza empecé a desesperarme por qué tardaste tanto.

¡Monstruo desalmado! si nunca hubiera

visto o conocido tu

cariño qué

habría

sido yo.

Pero las palabras

son un trigo dócil extraño acaso no lo son, se doblan

hacia el piso.

De hecho,

nadie preguntaba. Bueno Ray habría preguntado.

Así que por Ray terminemos esto ya.

No porque, como Perséfone, yo necesitaba enfriar mi mejilla con la muerte.

No, con Keats, para hacer tiempo.

No, como el tango, por pura lascivia.

Ay pero qué dulce parecía.

Decir la Belleza es Verdad y detenerse.

En vez de comérselo.

Más que querer comérselo. Este fue mi pensamiento temprano puro.

I overlooked one thing.
That the beautiful when I encountered it would turn out to be
prior—inside my own heart
already eaten.
Not out there with purposiveness, with temples, with God.
Inside. He was already me.
Condition of me.
As if Kutuzov had found himself charging across the battlefield of Borodino
toward—

not the emperor Napoleon but a certain old King Midas
whose weapons
touched half the Russian army into bitter boys of gold.

Words, wheat, conditions, gold, more than thirty years of it fizzing around in me—
there
I lay it to rest.
You smile. I think
you are going to mention again
those illuminated manuscripts from medieval times where the scribe
has made an error in copying
and the illuminator encloses the error
in a circlet of roses and flames

which a saucy little devil is trying to tug off the side of the page.
After all the heart is not a small stone
to be rolled this way and that.
The mind is not a box
to be shut fast.

Pasé por alto una cosa.

Que lo bello cuando lo encontrara resultaría estar
desde antes: dentro de mi propio corazón
ya comido.

No allá afuera con lo intencionado, con los templos, con Dios.

Adentro. Él ya era yo.

Condición de mí.

Como si Kutúzov se hubiera encontrado a sí mismo cabalgando por el campo de batalla de Borodino
hacia:

no el emperador Napoleón sino cierto viejo rey Midas
cuyas armas
tornaron la mitad del ejército ruso en amargados niños de oro.

Palabras, trigo, condiciones, oro, más de treinta años de eso efervesce por doquier en mí:
ahí

lo acosté a descansar.

Tú sonríes. Creo que

vas a mencionar de nuevo

los manuscritos iluminados de la época medieval donde el escriba

ha cometido un error al copiar

y el iluminador encierra el error

con un circulillo de flamas y rosas

que un diablito travieso trata de quitar jalándolo desde un lado de la página.

Después de todo el corazón no es una piedrita

para que lo rueden de un lado a otro.

La mente no es una caja para

que la cierren rápido.

And yet it is!
It is!

Well life has some risks. Love is one. Terrible risks.
Ray would have said
Fate's my bait and bait's my fate.
On a June evening.
Here's my advice,
hold.

Hold beauty.

¡Pero sí lo es!
¡Lo es!

Bueno la vida tiene algunos riesgos. El amor es uno. Riesgos terribles.
Ray habría dicho
El destino es mi cebo y el cebo es mi destino.
En una noche de junio.
Aquí está mi consejo,
detén.

Detén la belleza.

O Isle spoilt by the Military

[words found by John Keats scratched on the glass
of his lodgings at Newport on the night of April 15, 1817]

O Isla arruinada por la Milicia

[palabras que se encontró John Keats rasgadas en el vidrio
de sus aposentos en Newport la noche del 15 de abril de 1817]

HUSBAND: FINAL FIELD EXERCISE CUT OUT THE THREE
RECTANGLES AND REARRANGE THEM SO THAT THE TWO
COMMANDERS ARE RIDING THE TWO HORSES

Hurts to be here.

“You are the one who escaped.”

To tell a story by not telling it—

Dear shadow, I wrote this slowly.

Her starts!

My ends.

But it all comes round

to a blue June moon

and a sullied night as poets say.

Some tangos pretend to be about women but look at this.

Who is it you see

reflected small

in each of her tears.

Watch me fold this page now so you think it is you.

ESPOSO: EJERCICIO FINAL DE CAMPO CORTA LOS TRES
RECTÁNGULOS Y REACOMÓDALOS PARA QUE LOS DOS
COMANDANTES MONTEN LOS DOS CABALLOS

Duele estar aquí.

“Tú eres quien se escapó”.

Contar una historia al no contarla:

querida sombra, escribí esto con lentitud.

¡De ella los comienzos!

Mis fines.

Pero todo regresa

a una luna azul de junio

y una noche mancillada como dicen los poetas.

Algunos tangos pretenden ser sobre mujeres pero ve esto.

Tú a quién ves

que se refleja

en cada una de las lágrimas de ella.

Veme doblar esta página ahora para que pienses que eres tú.

Notes

“... in our unimaginative days, Habeas Corpus’d as we are,
out of all wonder, curiosity and fear...”

JOHN KEATS,

Review of *Richard III*, in *Champion*, December 21, 1818

Reference is made to the following authors and works:

Tango I: Richard Selzer, *Down from Troy* (William Morrow, 1992), 157.

Tango II: Homer, *Iliad*, 6.496.

Tango III: Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (London, 1847), 146.

Tango XVII: John Keats, “The Poet”.

Notas

“... en nuestros días sin imaginación, en *habeas corpus* como estamos,
de toda maravilla, curiosidad y temor...”

JOHN KEATS,

Reseña de *Ricardo III*, en *Champion*, 21 de diciembre de 1818

Se hace referencia a los siguientes autores y obras:

Tango I: Richard Selzer, *Down from Troy* (William Morrow, 1992), 157.

Tango II: Homero, *Iliada*, 6.496.

Tango III: Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (Cátedra, 1999), 237.

Tango XVII: John Keats, “El poeta” (Valencia 1998).

Bibliografía:

“Anne Carson, The Art of Poetry”. Interview by Will Aitken. *The Paris Review*. *The Paris Review*, n.d. Web. 22 Sept. 2014.

<<http://www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson>>.

Baker, Mona. *In Other Words*. Nueva York: Routledge, 1992.

Brockes, Emma. “A life in writing: Anne Carson”. *The Guardian*. Guardian News, 30 Dic. 2006. Web. 19 Sept. 2014.

<<http://www.theguardian.com/books/2006/dec/30/featuresreviews.guardianreview7>>.

Carson, Anne. “Part II Short Talks”. *Plainwater*. Nueva York: Vintage Contemporaries, 2000.

_____. *The Beauty of the Husband: a fictional essay in 29 tangos*. Nueva York: Vintage Contemporaries, 2002.

_____. *La belleza del marido: un ensayo narrativo en 29 tangos*. Trad. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003. Poesía. (Versión bilingüe).

_____. *Charlas Breves*. Trad. Ezequiel Zainderweg. Buenos Aires: Zindo & Gafuri Ediciones, 2015.

D'Agata, John and Anne Carson. “A ___ with Anne Carson”. *The Iowa Review* 27.2 (1997): 1-22. Web. 06 Ene. 2016.

<<http://ir.uiowa.edu/iowareview/vol27/iss2/2>>

Eve, Martin Paul. “Genre and Class”. *Literature Against Criticism: University English and Contemporary Fiction in Conflict*. London: Open Book, 2016.

Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Theory”. *Poetics Today* 1.1/2 (1979): 287. Web. 12 Sep. 2014

Fernández Fuertes, R. and E. Samaniego Fernández. “La variación lingüística en los estudios de traducción”. *Epos: Revista de filología*. 18, Madrid: UNED. Web. 10 Nov. 2014.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=759948>>

García Izquierdo, Isabel. *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2000.

Gilbert, Roger. “Post-Love Poetry”. *Michigan Quarterly Review* XLI.2 (2002): n. pag. Michigan Quarterly Review. Michigan Publishing. Web. 19 Sept. 2014.

<<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0041.214>>.

Halliday, M.A.K. y Ruqaiya Hasan. “Introduction”. *Cohesion in English*. Routledge: Nueva York, 2013.

Hasan, Ruqaiya. “The Place of Context in a Systemic Functional Model”, *Continuum Companion to Systemic Functional Linguistics*. Continuum: Nueva York, 2009.

Heaney, Seamus. *The Burial at Thebes: A version of Sophocles' Antigone*. Faber and Faber: Londres, 2004.

Martín, Matilde. *Atlantis* 17.1/2 (1995): 391–392. Web. 26 Ene. 2016.

“Music Gestures”. *Tango E Vita*. Telenet, 25 Ago. 2008. Web. 13 Abr. 2015.

<<http://users.telenet.be/Tango-E-Vita/tango/Caminar.htm>>.

Neale, Stephen. “Questions of Genre”. *Film Theory: An Anthology*. Ed. Robert Stam y Toby Mill. Malden: Blackwell, 2000.

Keats, John. *Belleza y verdad*. Trad. y Ed. Lorenzo Oliván. Pre-textos: Valencia, 1998.

King, Andrew David. “Unwriting the Books of the Dead: Anne Carson and Robert Currie on Translation, Collaboration, and History” *Kenyon Review* Oct 2012. Web. 01 Ene. 2016.

<<http://www.kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/>>

Piñero Piñero, Gracia. *Lengua, lingüística y traducción*. Comares: Granada, 2008.

Reiss, Katharina. “Type, Kind, and Individuality of Text”. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Londres: Routledge, 2000.

Rexilius, Andrea. “The Light of This Wound: Marriage, Longing, Desire in Anne Carson’s *The Beauty of the Husband*”. *Anne Carson: Ecstatic Lyre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015. Kindle.

Salas, Horacio. *El tango*. Distrito Federal: Laberinto Ediciones, 2008.

Schleiermacher, Friederich. “On Different Methods of Translation”. Trad. Susan Bernofsky. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Londres: Routledge, 2004.

van Dijk, Teun A.. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós, 1992.

Venuti, Lawrence. “The Formation of Cultural Identities”. *The Scandals of Translation*.

Londres: Routledge, 1998.

Vermeer, Hans J. “Skopos and Commission in Translational Action”. Trad. Andrew

Chesterman. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Londres: Routledge, 2000.

Wellek, René y Austin Warren. “Géneros Literarios”. *Teoría Literaria*. Trad. José M. Gimeno.

Madrid: Gredos, 1953. 271-2.

Willson, Patricia. “El traductor y el deseo”. *El Trujaman*. Centro Virtual Cervantes, 10 Dic.

2010. Web. 20 Ene. 2016.

<http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_10/10122010.htm>

Winter, Scarlett. “‘¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!’ El tango como comunicación y juego”. “*¡Bailá!*

¡Vení! ¡Volá!’ El fenómeno tanguero y la literatura. Ed. Michael Rössner. Madrid:

Iberoamericana, 2000. 193-202.