



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***WRITTEN ON THE BODY: LA
AMBIGÜEDAD DEL SUJETO
NARRATIVO***

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO:

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA:

LORENA ESTEFANÍA RIVERA ROSAS



ASESORA: MTRA. JULIA EDITH CONSTANTINO REYES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX, 2017.



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.

A la literatura por los vuelos altos,
a la traducción por el aterrizaje.

Agradecimientos:

A mis papas y a mi hermana que sin ellos no estaría aquí ni sería yo. A mi papá que me regaló desde pequeña el gusto por las historias y quien, sin saberlo, me mostró el camino que transitaría en esta vida. A mi mamá, por demostrarme que todo se puede, por escuchar todas las ideas de este trabajo una y otra vez, por inspirarme diario y darme su amor incondicional. A mi hermana, que diario me recuerda que la constancia y el orden son importantes en esta vida.

A Juan, por todos los debates que me han hecho ver y pensar más allá de mi realidad cotidiana, por inspirarme siempre a cuestionar y expandir mis ideas, y sobre todo por acompañarme en este proceso con todo su amor y paciencia.

A todos los que se adelantaron y, aunque ya no físicamente, están en mi corazón. Gracias por contribuir a que yo sea ésta Lorena y no otra.

Agradezco en especial a la Mtra. Julia Constantino por su paciente lectura y guía constante en este proceso, por sus incontables enseñanzas y por hacerme ver cosas que de otra forma habría ignorado.

A la Mtra. Ariadna Molinari, a Antonieta Rosas, Claudia Lucotti y María Elena Isibasi por su pronta lectura y comentarios que nutrieron este trabajo con ideas novedosas.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. La voz narrativa de <i>Written on the Body</i> como filtro de lo ambiguo	7
1.1 Perspectiva de género en la construcción y desestabilización de la identidad	10
1.2 Producción y desestabilización de significado	14
1.3 La identidad ambigua y el discurso normativo: cuerpo-experiencia	20
Capítulo 2. Comentario a la traducción.....	24
2.1 Género gramatical: proceso morfosemántico	25
2.1.2 Dos casos de género gramatical: inglés-español. Estrategias morfosemánticas	28
2.2 Estrategias sintáctico-semánticas	32
2.3 Modulación	34
2.3.1 Modulación cultural	35
2.3.2 Modulación verbal: estructura argumental y roles semánticos	36
2.3.3 Agencia gramatical, semántica y lingüística: intertextualidad.....	44
2.3.4 Otras modulaciones verbales: diluirse en la experiencia universal y diluirse en el otro.....	48
2.3.5 Expansión/amplificación	51
2.4 Cohesión / (in)coherencia: ambigüedad	52
2.4.1 Coherencia.....	55
2.5 Isotopía, referencialidad y autorreferencialidad	64
Conclusiones	67
Bibliografía	72
<i>Escrito en el cuerpo</i> Jeanette Winterson	75
<i>Written on the Body</i> Jeanette Winterson	97

Introducción

Written on the Body de Jeanette Winterson es una novela que desafía nuestro horizonte de expectativas, ya que, a pesar de tener un argumento bastante recurrente en la literatura y otros medios narrativos, nos enfrenta con una voz narrativa caracterizada por tener una identidad ambigua. La novela cuenta la historia del amorío interrumpido entre la voz narrativa y Louise, una mujer casada quien enferma de cáncer; con la ayuda del lenguaje, se inicia una búsqueda insaciable por recrear a una Louise ausente. La narración presenta una constante preocupación por la incapacidad del lenguaje para representar la experiencia amorosa (y yo diría que humana), dado que la lengua nos obliga a usar palabras y discursos repetidos hasta el desgaste que inevitablemente contienen significaciones previas.

A nivel estructural, esta inquietud se manifiesta al evitar nombrar de manera directa aquellos elementos que normativamente constituyen la identidad de una persona, como lo son su nombre, sexo e intereses; por el contrario, la voz narrativa evoca anécdotas, sentimientos y recuerdos para enfatizar que la experiencia humana del mundo es una instancia mucho más relevante para la constitución y representación de la identidad. Asimismo, la novela exige la participación activa de quien lee, pues la voz narrativa se construye como sujeto al mismo tiempo que (se) narra (y se traduce). Los discursos y acciones que componen su relato cobran sentido conforme se relacionan e identifican entre sí y, a la vez, estos conjuntos de significado cobran sentidos diferentes al relacionarse con otros más. Al intentar construir su identidad, nos encontramos con un ensamblaje impresionante de constructos socialmente marcados que de manera vaga hacen sugerencias sobre su identidad de género, y, al mismo tiempo, nos hacen cuestionar nuestras propias suposiciones y creencias.

He decidido traducir con un enfoque de género, pues la no enunciación de este elemento crea un efecto de ambigüedad narrativa. Así como las voces narrativas y los personajes de una historia suelen estar sometidos a una identificación dentro de discursos binarios y monolíticos, la traducción ha sido objeto de la misma retórica (Chamberlain 2002). Género y traducción se relacionan de maneras diversas: la intersección de ambos campos permite hacer comentarios teóricos sobre la representación/construcción del sujeto, y también permite hablar de la traducción como un proceso histórico en el que confluyen tanto aspectos socioculturales como relaciones de poder (Simon 1996). Este enfoque permite considerar que las categorías que parecen fijas son movibles, artificiales, y por lo tanto cuestionables, así como lo propone Winterson en la novela.

Cabe mencionar que ya existe una traducción hecha por Encarna Castejón, *Escrito en el cuerpo*, publicada por Anagrama en 1998, reeditada y publicada el 18 de mayo de 2017 por Lumen. Algunos críticos, que han hablado sobre la dificultad que presenta la traducción al español para conservar una voz narrativa sin género, señalan que Castejón logra crear un efecto de ambivalencia similar al de la novela por medio del uso de adjetivos “neutros” y por medio de incluir marcas tanto masculinas como femeninas en diversos lugares del texto (Bradford 1998; Ocampo 2007). Mi traducción, por otro lado, busca replicar el proyecto narrativo —la creación de la identidad ambigua— a través de elementos morfosintácticos y morfosemánticos del español, que buscan evadir marcas de género gramatical y, al mismo tiempo, enfatizar las relaciones semánticas del texto. Mi traducción de la novela al español se convierte en una búsqueda por subvertir las estructuras de la lengua propia para encontrar nuevos modos de narración que produzcan una ambigüedad equiparable a la de la novela en inglés.

Este trabajo se enfoca en analizar que tanto la construcción de la identidad ambigua por medio de los elementos lingüísticos que construyen el género como el proceso de traducción

existen en los puntos de convergencia de relaciones culturales e históricas (10), y por lo tanto son procesos que dependen de los contextos específicos en los que se producen y están constreñidos por la lengua, el lenguaje y la ideología subyacente. Así, considero que las acciones, experiencias y posiciones que se adoptan al traducir son la fuente de representación e intervienen en la construcción de significado durante la lectura del texto base y durante la producción de un texto meta. La recreación lingüística de la ambigüedad de género en *Written on the Body* permite no sólo cuestionar constructos y modos de representación en la traducción, sino que también permite explorar las posibilidades que nos brinda la lengua para crear e importar nuevos modos de narración.

Para ello, el comentario a la traducción se divide en dos capítulos. En el primero analizaré el mecanismo de creación de significado a través del cual la voz narrativa logra mantener una identidad ambigua, y en el segundo abordaré las estrategias de traducción que utilicé, así como los puntos que consideré para replicar los procesos semióticos discutidos en el capítulo uno.

Al final de este trabajo, se encuentra la traducción de algunos fragmentos de *Written on the Body*. Dichos fragmentos se seleccionaron a partir de los siguientes criterios: el posicionamiento del sujeto dentro de los diferentes discursos, el uso de clichés o estereotipos del discurso amoroso por medio de procesos semióticos dentro de la lengua (sexo-género); y la superposición y construcción de discursos y registros contrastantes como el médico y el lírico (cuerpo-deseo). Así cubro los aspectos que servirán para reflexionar sobre la artificialidad del discurso y la búsqueda de nuevas formas de narrar, de leer y de hablar sobre traducción.

Capítulo 1. La voz narrativa de *Written on the Body* como filtro de lo ambiguo

En la ficción, las voces narrativas son nuestro primer acceso a una historia. Las voces que orquestan el relato, como las llama Luz Aurora Pimentel (2012), no sólo presentan los hechos, sino que también se involucran en ellos en diferentes grados; es decir, pueden o no ser reconocibles dentro de la narración, así como pueden o no ser parte de la historia (Pimentel 23). La voz narrativa es uno de los primeros principios organizadores y estructurales de la narración, ya que su perspectiva es el filtro cognoscitivo, ideológico y estilístico a través del que vemos el universo ficcional (Pimentel 100), lo cual es muy parecido al papel de quien traduce un texto.

Quien traduce, al igual que quien narra, es el filtro de enunciación porque está a cargo de la construcción del mundo del texto. La traducción es un proceso de construcción similar al de la narración: la traducción involucra procesos de representación, los cuales dependen de una consciencia focal, pues la traducción es tanto un acto de interpretación como de elección. Así, la traducción surge a partir de realidades y contextos específicos, y germina en otros distintos, por lo que algunas veces es imposible que se aleje de las políticas de representación que subyacen al contexto de producción, las cuales determinan tanto la noción de sujeto/identidad, así como las interacciones sociales dentro de una cultura particular (Venuti 67-87).¹ Es decir, el estilo de una narración y de una traducción, así como la construcción del mundo diegético y sus habitantes, estará delimitado por la consciencia focal de quien narra o traduce a tal grado que nuestra

¹ En *The Scandals of Translation*, Lawrence Venuti habla sobre la formación de identidades culturales por medio de la traducción y pone especial atención en que traducir se convierte en el reflejo de los valores culturales de la cultura meta: “since translations are usually designed for specific cultural constituencies, they set going a process of identity formation that is double-edged. 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” (68). La traducción está inmersa en su contexto de producción, por lo que se lleva a cabo dentro de un sistema ideológico que influye y enmarca la toma de decisiones que se llevan a cabo en el proceso; sin embargo, la traducción potencialmente provoca cambios culturales (87).

percepción de ese mundo dependerá del contexto situacional e ideológico en el que se elabore dicha construcción.

La narración de *Written on the Body* está a cargo de una voz autodiegética, es decir, narra en primera persona (*I*) por lo que su visión del mundo, de los demás personajes y de sí misma es subjetiva y limitada (Pimentel 110). Las voces autodiegéticas son fácilmente identificables no sólo por la relación con el pronombre "yo", sino porque también producen un efecto de intimidad, honestidad e inmediatez: la narración nos parece una confesión o una plática íntima. Ya que presentan un alto nivel de subjetividad, estas narraciones nos confrontan con cuestiones de representación y autorrepresentación del sujeto: la voz decide qué elementos de su identidad presentar y cómo presentarlos (Pimentel 1998). A su vez, las nociones de representación del sujeto y de la identidad han cambiado con el paso del tiempo pues se valen de modos socialmente reconocibles y dependen de la ideología del sistema de representación.

Cuando el Yo que narra —y el Yo que traduce— nombra o describe abiertamente tipos de subjetividades cuyo conjunto de características principales son reconocibles dentro del mismo universo diegético o fuera de él, tanto el yo narrado como el yo que narra yacen bajo una política de identidad estable y reconocible, es decir, la identidad se concibe como una unidad de sentido y depende de un lenguaje que de igual manera pretenda ser uniforme. Ejemplo de ello es cuando una voz narrativa nos proporciona todas o por lo menos la mayoría de sus coordenadas físicas, sociales y culturales, las cuales nos permitirán reconstruir su identidad a través de un lenguaje que no se contradice, por lo que crea una apariencia de unidad incuestionable (Hutcheon 160). A nivel gramatical, esto se refleja en elementos de cohesión en el texto como la concordancia morfológica entre referente y palabra, en español, por ejemplo, la concordancia entre artículo, sustantivo y adjetivo (la reina contenta); a nivel semántico/cultural, esto se refleja en que la existencia de algún personaje sea reconocible en el contexto que lo rodea: que utilice la vestimenta, actúe y hable de

manera correspondiente a la época y al contexto socioeconómico en el que la historia ocurre. De esta manera, los personajes de una narración se nos presentan con un todo coherente y los reconocemos como tal pues de alguna manera se asemejan a nuestra realidad extradiegética.

Por el contrario, la identidad de género de la voz narrativa de *Written on the Body* es ambigua pues no se presenta por medio de marcas gramaticales ni por referentes cultural o socialmente reconocidos como coherentes entre sí. Así, a lo largo de la narración, la voz narrativa menciona referentes culturales con distintas marcas de género, a través de los cuales se posiciona como un sujeto que experimenta un mundo lleno de guiones ya escritos:

I felt like the girl in the story of Rumpelstiltskin who is given a cellar full of straw to weave into gold by the following morning. (44)

Turn up the music. We're dancing together tightly sealed like a pair of 50s homosexuals. If anyone knocks at the door we won't answer. (73)

We were so happy those wet carefree nights. I felt we were like Dr. Watson and Sherlock Holmes. (60)

En los fragmentos anteriores, se observa cómo la voz narrativa nombra y se identifica con referentes culturales que se adscriben a identidades de género específicas. Sin embargo, no los nombra para categorizarse, sino para describirse a partir del nivel experiencial de la anécdota. Así, en primera instancia, Winterson nos enfrasca en un juego en el que una y otra vez nos encontramos adivinando o intentando materializar a la voz que narra.

La problematización de la subjetividad en la novela cuestiona la identidad de la voz narrativa a tal grado que ésta termina siendo producto de interpretaciones e inscripciones de sí misma. Es decir, se construye de tal forma que su identidad depende de la acumulación de cadenas de significado que, por separado, son reconocibles en contextos históricos, sociales y en tradiciones literarias, y se han adscrito a modelos de subjetividades “inteligibles”; sin embargo, en conjunto y al relacionarse, se contradicen entre sí y desestabilizan así la representación binaria de la identidad

de género. Traducir y leer la novela invita a reflexionar sobre la manera en la que concebimos, representamos y construimos la identidad y las políticas que subyacen a ese proceso de construcción.

1.1 Perspectiva de género en la construcción y desestabilización de la identidad

Respecto a la construcción y representación de sujetos e identidades, Judith Butler en *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity* se pregunta: “To what an extent is ‘identity’ a normative ideal rather than a descriptive feature of experience?” (16). El ideal normativo que menciona Butler se refiere a los elementos que, aparentemente y casi a manera de instructivo, deben estar presentes para constituir la identidad de un individuo. La “naturaleza esencial” de estos elementos radica en que sean inteligibles para la sociedad.² Los principales rasgos “identitarios” que reconocemos son los que están basados en el sexo, el cuerpo y el género, así como en raza o etnia y clase socioeconómica (Lazar 141).³ Las identidades socialmente inteligibles o identificables son las que parecen mantener cierta coherencia entre los elementos propuestos por Butler (sexo-cuerpo-género-deseo) (Butler 17). Socialmente se espera que haya una relación “casual y causal” entre el sexo biológico, el modo de expresión cultural y social del género, así como con la manifestación del deseo sexual a través de prácticas específicas. El discurso que sostiene estas categorías apela a una construcción de género que depende de la coherencia entre sus elementos, y se refiere al género como a un elemento formador de la persona (Butler, 24). Imaginemos, por

² Judith Butler en *Gender Trouble* define los “géneros inteligibles” como: “[...] those in which some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire” (17). Es importante mencionar que esta sensación de inteligibilidad creada por la aparente coherencia entre los elementos se convierte en una “ficción regulatoria” de lo que constituye ser “una persona”, ya que es un principio ordenador cultural mediado en primera instancia por el lenguaje y la noción de sujeto que éste crea (Butler, 24).

³ En “Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Practice”, Michelle M. Lazar describe cómo desde la teoría feminista, hablar de hombre o mujer como una identidad única es complicado pues: “gender as a social category intersects with other categories of social identity, including sexuality, ethnicity, age, (dis)ability, social class and position, and geographical location.” (141). De igual manera, explora cómo el patriarcado se refleja incluso en la ideología del consumismo. Así, delinea cómo diversos factores convergen en el concepto de identidad social y cómo el género converge en ellos de distintas formas.

ejemplo, que, al nacer en un hospital, a alguien se le coloca un brazalete con la palabra: NIÑA, y al leer la inscripción, inmediatamente se le envuelve en una cobija rosa, y por lo tanto es significada y reconocida como tal por la sociedad.

La validez social de una identidad de género, por lo tanto, depende de la “continuidad” entre los atributos antes mencionados, y dicha continuidad es aceptada debido a que su repetición ha sido institucionalizada históricamente. Butler reflexiona sobre el efecto que causaría una discontinuidad entre estos elementos supuestamente coherentes:

If the notion of an abiding substance is a fictive construction produced through the compulsory ordering of attributes into coherent gender sequences, then it seems that gender as substance, the viability of *man* and *woman* as nouns, is called into question by the dissonant play of attributes that fail to conform to sequential or casual models of intelligibility. (24)

La discontinuidad entre los elementos cuestionaría, en primera instancia, la veracidad de dichas construcciones y su capacidad para definirnos como personas. En la novela podemos apreciar cómo la disonancia entre los atributos produce la desestabilización del concepto de identidad unitaria y continua. La discordancia entre los elementos, o la falta de ellos, permite que la voz narrativa fluctúe de manera constante entre diversas identidades de género, pero que nunca termine de construirse como sujeto unitario, sino que su identidad siempre esté en proceso de construcción, y, por lo tanto, al analizarla, cree un efecto de ambigüedad.

Esta indeterminación en la voz narrativa es posible gracias a la estructura particular del inglés, en el cual no hay marcas de género gramatical, y por lo tanto crea espacio para la ambigüedad sexual. La voz nos demuestra que la lengua es una herramienta ambivalente porque es capaz de debilitar valores sexistas, pero también puede reforzar dichos valores; es decir, puede desestabilizar conceptos como masculino y femenino, al mismo tiempo que es y ha sido utilizada

para estabilizar dichos conceptos. En el caso de *Written on the Body*, la voz narrativa desestabiliza estos valores de género al hacerlos reconocibles en la lectura, sino a nivel gramatical, sino a nivel semántico, para que, al leer, nos preguntemos y reflexionemos sobre la veracidad de los constructos y estereotipos propios acerca del género. Ejemplo de esta evocación semántica de género es que la voz nos relata sus experiencias amorosas con personas de ambos sexos, pero, al existir en un vaivén de representaciones, nunca sabemos si nombrarla “ella” o “él”:

I had a girlfriend once, we used to play that game, going round the posh houses when we were down at heel making up stories about the lamplit well-to-do. (59)

I had a girlfriend once who could only achieve orgasm between the hours of two and five o'clock. (75)

I had a boyfriend once called Crazy Frank. (93)

I had a boyfriend once called Carlo, he was a dark exciting thing. (143)

En los fragmentos anteriores, la voz narrativa describe sus experiencias sexuales y amorosas con hombres y mujeres, enfocándose en distintos aspectos de las relaciones. En estos fragmentos, la anécdota se introduce por medio de la misma fórmula “I had a girlfriend/boyfriend once”; además, los fragmentos constituyen digresiones dentro de la trama, y son breves, tanto en contenido como en extensión, por lo que parecen ser comentarios al margen. En ellos, la voz describe identidades sexualmente reconocibles como hombre o mujer, pero se enfoca en la corta duración de las relaciones y provee detalles que, más que ofrecer un comentario sobre su propia identidad sexual y de género, se convierten en un desfile de momentos amorosos fallidos que ponen a prueba estereotipos sociales y representan una subjetividad que no está interesada en pertenecer a una categoría, lo cual crea un efecto de ambigüedad. Más que identificarse como A o B, la voz parece estar interesada en mostrar que el vaivén de constructos de género falla en representar la experiencia amorosa. En el proceso de lectura, quien lee tiene que reevaluar la identidad de género

de la voz narrativa, pues ésta siempre se encuentra en un estado de transición. Al leer, podríamos intentar clasificarla como mujer u hombre porque sus acciones nos remiten socialmente a esos posicionamientos, lo cual refuerza la teoría de género propuesta por Judith Butler, en la que dice que los constructos sociales de género se inscriben en la corporalidad y acciones de un individuo, y se interpretan a partir convenciones sociales. El género, por lo tanto, no es una parte inherente del ser, sino que es producto de las expectativas sociales y culturales respecto a qué rol deben cumplir los individuos en la sociedad (Butler 1999: xxiii).

Categorizar las experiencias amorosas de la voz narrativa como propias de un género y/o sexo en específico exhibe cómo, a nivel social, confiamos en estereotipos y discursos previos para crear significado y leer el mundo; así como pone de manifiesto que “bajo las condiciones de una heterosexualidad obligatoria”⁴, la lengua se ha convertido en herramienta para la construcción de un orden social binario (9). En este sentido, la novela tiene como punto de partida una reflexión sobre la manera en la que creamos significados sociales que dependen de la interacción entre individuos y discursos. Estos constructos nos hacen creer que la elección de denominarnos “ella” o “él” o adscribirnos a una categoría o conjunto de prácticas depende únicamente de una elección individual, pero, en realidad, dichos constructos tienden a la universalización y homogenización de los individuos al ser categorías reguladas y aceptadas por la sociedad (147). Como veremos a continuación, a nivel textual, la desestabilización de la identidad unitaria y la representación de la ambigüedad en la novela son un ejercicio estilístico en el que se utilizan diversos mecanismos

⁴ En el primer capítulo de *Gender Trouble*, Judith Butler explora cómo el “binario” se ha teorizado y construido a través de prácticas sociales, incluso dentro del uso de la lengua, por lo que expone los diferentes acercamientos teóricos hacia el tema. La noción binaria del sexo como substancia inherente del individuo se construye a través de un lenguaje hegemónico que esconde la multiplicidad y artificialmente crea el efecto de una “*compulsory heterosexuality*”: “The binary regulation of sexuality suppresses the subversive multiplicity of a sexuality that disrupts heterosexual, reproductive, medicojuridical hegemonies” (19). Dichas construcciones discursivas no están presentes sólo en las instituciones, sino que también en los usos de la lengua: el masculino es sinónimo de “universalidad”, mientras que el femenino implica una marca de género (18).

lingüísticos y textuales: el uso de estructuras de la lengua como el funcionamiento de las marcas de género en el inglés y su mecanismo de significación, la presencia de intertextualidad en distintos grados y la elección de léxico y sintaxis específicas para evocar discursos previos.

1.2 Producción y desestabilización de significado

Como ya mencioné, la estructura del inglés permite que en la novela no haya marcas morfológicas de género gramatical por lo que la desestabilización de la identidad de género se lleva a cabo por medio de funcionamientos semánticos y simbólicos de la lengua, en los que los signos, a través de estructuras lingüísticas, adquieren sentidos y significaciones que cambian dependiendo de sus relaciones con distintos contextos de enunciación. Marta Lamas explica que esta estructura de significación de la lengua está fuera del control del hablante individual, pues el proceso de simbolización de los significados ocurre a nivel cultural. Sin embargo, como hablantes somos capaces de usar dichos signos para leer el mundo por lo que nuestras fuentes de representación son tres lugares: “los preconceptos culturales, las ideologías (no en el sentido marxista de falsa conciencia, sino como discursos sociales), y la experiencia personal” (55-56). Es decir, el lenguaje está en constante relación con los comportamientos sociales y a partir de ahí adquiere un significado histórico. La identidad y subjetividad de la voz narrativa se construyen a través de la relación entre signos dispersos en el texto, es decir, dependen de la acumulación de cadenas de significación contenidas en la narración y de sus contextos de enunciación.

La voz narrativa en *Written on the Body* constantemente se enfrasca en intentos interrumpidos de identificación con grupos de significados que, aunque son reconocibles para los hablantes dentro del sistema de significación, sin nominalización parecen no concretarse en algo estable. Ejemplo de esto es la evasión de lo categórico; es decir, la voz narrativa evade el uso de términos como hombre o mujer o pronombres como *he/she* y prefiere términos que pueden ser

aplicados a cualquier individuo como: “creature”, “subject”, “I”, “you”. Sin embargo, esta evasión no sigue una dialéctica de ocultamiento; es decir, el razonamiento detrás del proceso de representación no se inclina por un “no decir”, sino que, a manera de experiencias, discursos y actos, abiertamente reproduce y evoca imágenes y discursos que podrían identificarse con una o varias identidades de género, pero cuya acumulación no crea la coherencia necesaria para adscribirla a una única categoría. La narración juega con palabras que hacen evidente que el uso de la lengua puede ser engañoso. Por ejemplo, Louise se refiere a la voz narrativa como: “When I saw you two years ago I thought you were the most beautiful creature male or female I had ever seen” (84). A pesar de que utiliza la palabra “creature” es ambigua en términos de género, el adjetivo “beautiful”, que es comúnmente asociado con lo femenino, parece indicar que es una “criatura” femenina; sin embargo, el choque de esta significación con la frase “male or female” produce un efecto inmediato de ambigüedad en quien lee al poner de manifiesto que el adjetivo “beautiful”, aunque en su contexto de uso parece sólo referirse a entidades femeninas, no necesariamente se usa sólo para describir a mujeres. Este juego se refuerza unas líneas más adelante cuando la voz dice: “I don’t lack self-confidence but I’m not beautiful, that is a word reserved for very few people, people such as Louise herself” (85). El texto nos confronta y nos hace reflexionar sobre los significados sociales que acumulamos alrededor de las palabras.

Es pertinente mencionar que la representación y significación de un individuo como hombre o mujer depende tanto del conjunto final de significados como del proceso en el que estos significados se producen y relacionan, así como del contexto en el que se presentan. Como menciona Teresa De Lauretis en su ensayo “Las tecnologías de género”: “La proposición que afirma que la representación de género es su construcción, siendo cada término a la vez el producto de otro, puede ser reformulada más exactamente: la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación” (11). De Lauretis considera el género como una

construcción sociocultural y un sistema semiótico que otorga significados, valores y jerarquías, y ubica a los individuos dentro de la sociedad y los relaciona con su contexto de enunciación. Analizar el proceso de producción de significado permite observar que las concepciones de género y sexo son distintas en cada cultura pues, dependiendo del contexto en que se desarrollan, ambos conceptos agrupan internamente diversas cadenas de significados que relacionan estos aspectos de la identidad con valores y contenidos culturales distintos por lo que son producto tanto de su acumulación como de su proceso asociativo. Los constructos de género que encontramos en la narración son producto de un proceso de significación histórica⁵ y las experiencias narradas, el conjunto de referentes, su acumulación de significados y posibles interpretaciones se unifican para conformar el repertorio completo de significación de la novela.

En el siguiente fragmento —parte de una sección en la novela en que la voz narrativa intenta conocer el cuerpo (ausente y enfermo) de Louise, la amada, por medio de una exploración de rigor anatómico que después se convierte en una exploración mucho más íntima— podemos observar cómo la interrelación de signos con diferentes interpretaciones históricas y culturales permite desequilibrar una noción estable de identidad de género, en este caso una identidad basada en el deseo, para producir ambigüedad:

Let me penetrate you. I am the archeologist of tombs. I would devote my life to marking your passageways, the entrances and exits of that impressive mausoleum, your body. How tight and secret are the funnels and wells of youth and health. A wriggling finger can hardly detect the start of an ante-chamber, much less push the wide aqueous halls that hide womb, gut and brain.
(Winterson 119)

⁵ Con histórico me refiero a que un signo por sí mismo es un total asociativo de otros signos, cuyos significados son sociales y cuya formación puede rastrearse en el tiempo (Barthes 203).

Debido al contexto del fragmento, la penetración anunciada al principio establece una analogía entre el acto sexual y la arqueología. En primera instancia, el sustantivo “archeologist”, neutro en inglés, no proporciona pista alguna sobre el sexo y género de quien realiza la acción, pero quien lee podría recurrir a un conjunto de asociaciones y constructos históricos y extratextuales para llenar ese vacío. Ejemplo de esto es pensar la arqueología como una práctica de invasión cuyo propósito no sólo es el descubrimiento, sino el saqueo; llenar estos huecos de información puede llevarnos incluso a hacer presuposiciones sobre quien realiza dicha acción basadas sólo en una concepción “normativa” de la realidad, las cuales pueden incluir consideraciones no sólo de género y sexo, sino también de raza y clase, como lo es pensar en los contextos sociales de los personajes que históricamente han realizado exploraciones arqueológicas (hombres blancos en empresas imperialistas).

Sin embargo, la ambigüedad de género no sólo está presente en el sustantivo “archeologist”, sino que también se refleja en el fluir de la voz por las cadenas de significación que está enunciando, cuyos elementos cambian de sentido conforme el argumento avanza. Para reconstruir la identidad de quien realiza la penetración tendríamos que unir todas las cadenas de significación dentro de la sección. Así, podríamos relacionar el acto con una relación sexual entre hombre y mujer si es que nos basamos en una diferenciación sexual puramente anatómica y si la heterosexualidad normativa es que nuestro primer referente tanto histórico como cultural. Asociar la penetración de manera automática a un tipo particular de práctica es probablemente el efecto de diversos discursos institucionalizados, como lo es el caso del discurso médico, que refiere a corporalidades fijas y que dicta que el deseo sexual sólo puede funcionar de esta forma.

Estas posibles interpretaciones nos demuestran también que la manera en la que se ha representado y registrado la subjetividad en materia de género en diversos medios forma parte de la historia semiótica del lenguaje escrito; esto es innegable y reconocible en los signos que

componen nuestras narraciones. En relación a esto, De Lauretis dice que: “también el género, en tanto representación o autorepresentación, es el producto de variadas tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (8). En la novela, estas historias semióticas (significados históricamente propagados y aceptados) funcionan para desequilibrar la coherencia esperada del discurso. El ejemplo anterior juega con la gran cantidad de significados alrededor de subjetividades y, por lo tanto, la afluencia de significados que dictan quién se espera que penetre y quién se espera que sea penetrado. En el fragmento, la mujer (Louise) es quien es penetrada por lo que “cumple” con la expectativa heterosexual, pero el significado se vuelve mucho más complejo, pues el primer signo que apuntaba a una relación hombre-mujer se reformula cuando la voz alude a otras posibles prácticas sexuales (la mención de los dedos, por ejemplo).

Hay que notar que, si bien la identidad de la voz narrativa es fluida, la identidad de Louise está fijada en constructos de sensualidad “femenina”. El fragmento retoma el lugar común del cuerpo de la amada como territorio por conquistar, idea que recorre la narración en distintos momentos, así como la noción de la penetración es recurrente en discursos coloniales, ideas que son reemplazadas por la necesidad del conocimiento pleno de un cuerpo que intenta desvincularse de los significados que histórica y tradicionalmente lo han representado por medio de la excesiva insistencia en lo físico. La visión idealizada del cuerpo se transforma en la devoción por un cuerpo que podría considerarse anticanónico, ya que visibiliza aspectos de la corporalidad femenina — como las vísceras— que no son incluidos en las narraciones “tradicionales” e idealizadas del cuerpo femenino. De esta manera, el fragmento no sólo dialoga con significados discordantes entre sí dentro de la sección misma, sino que también dialoga con otros momentos de la narración y con significados extratextuales históricamente reconocibles. La unión de todos estos elementos y las implicaciones que surgen por medio de su interacción se convierten en un total asociativo que, en

combinación con otros más distribuidos en la narración, adquiere diferentes sentidos en una especie de acumulación de significados que algunas veces se complementan, se superponen y otras veces más se contradicen. La voz narrativa manipula los elementos de tal forma que algunas veces adopta uno o varios roles de género,⁶ pero siempre evita ceñirse a uno solo.

Debido a que la voz es capaz de moverse por diversos referentes de género gracias al lenguaje, quien traduce tiene una participación activa en el proceso, pues no sólo se encargará de reproducir el mecanismo de significación, sino que también se insertará en él inevitablemente. Quien traduce sigue los pasos de la voz narrativa, observa las diferentes posturas que adopta como sujeto y evita encasillarla. La estrategia principal de traducción para este tipo de textos es reconocer los mecanismos con los que se está construyendo y problematizando la noción de sujeto, mecanismos que subvierten convenciones de todo tipo y que son posibles por medio de usos específicos de la lengua, lo cual permitirá realizar la construcción lingüística de la ambigüedad en la traducción. Ello facilitará el proceso de toma de decisiones en la traducción para, por una parte, medir las posibles implicaciones que tendrán los signos en otro contexto de enunciación, y por otra, cuestionar las construcciones y discursos sociales y personales que guían nuestros procesos de decodificación de textos, así como sus repercusiones en el proceso de traducción. Ejemplo de este último punto es no poner atención a la traducción del sustantivo “archeologist”, en el fragmento citado con anterioridad, y traducirlo con un morfema masculino (arqueólogo) o pluralizarlo (los arqueólogos). Al tomar esta decisión debemos que reflexionar que, por un lado también existe la posibilidad de decir “las arqueólogas” y por otro lado, hay que considerar que la imagen del arqueólogo (hombre blanco) que saquea una tumba también está conectada al discurso imperialista;

⁶ Los roles de género son aquellas expectativas y normas que una sociedad establece sobre el actuar y sentir de una persona en función a la oposición “conceptual y estructural” de la existencia de dos sexos biológicos, por lo que prefigura su función en la estructura social. (De Lauretis 11).

ambos casos podrían guiar al público lector por un camino interpretativo enfocado no sólo hacia lo masculino o hacia lo femenino, sino también hacia concepciones históricas, ya que se activan determinados significados dentro del texto por medio de distintas elecciones léxicas.

Al igual que el proceso en el que asociamos corporalidades con significados culturales, la traducción final será el resultado de los significados que quien traduce encuentre en el texto base, los cuales estarán estrechamente ligados con lo que la ideología y su contexto le permite interpretar. La ideología, entonces, no sólo afecta lo que contendrá el producto final, sino también el proceso inicial de la traducción: la lectura del texto base. En la novela, por ejemplo, existe la posibilidad de que algunas marcas textuales aludan a un género en específico en la cultura base mientras que en la cultura meta no sea así y/o viceversa, ya que ambos textos son y serán leídos en contextos ideológicos y culturales sutil o evidentemente distintos.

1.3 La identidad ambigua y el discurso normativo: cuerpo-experiencia

Otra instancia que constuye la ambigüedad de género de la voz narrativa es la ausencia de una descripción directa de su cuerpo, así como la presencia de descripciones aparentemente contradictorias que lo relacionan con diferentes prácticas y experiencias; esto produce disonancia entre los elementos de identidad inteligible antes mencionados. Los cuerpos parecen pasar por un tamiz interpretativo que hace que los decodifiquemos de maneras distintas y, por lo tanto, que les otorguemos diferentes significados. Este proceso de interpretación del cuerpo nos permite observarlo como una representación donde se inscriben cuestiones de género e identidad sexual, así como diversos significados culturales (Lamas 51-56). Ejemplo de esto es la articulación de raza, estatus social y clase, ya que solemos relacionarlos con rasgos, tonalidades y corporalidades específicas. De manera similar, el proceso de traducción existe en el mismo *continuum* y plural

interpretativo que el cuerpo de la voz narrativa, ya que el texto traducido es la decodificación de una serie de signos y su transferencia de una lengua fuente a una lengua meta.

La voz narrativa evita construir su cuerpo por completo; el cuerpo físico no está sexuado y las pocas descripciones que existen muestran tres características principales: son descripciones que se encuentran en relación directa con Louise, son descripciones que se contradicen y/o son descripciones que se enuncian en términos cuyo significado es ambiguo:

[...] when I look in the mirror it is not my own face I see. Your body is twice.
Once you once me. Can I be sure which is which? (99)

I went to her house one day and poking out of the letter-box just at crotch level was the head of a yellow and green serpent. [...] I hesitated to ring the bell. Hesitated because to reach the bell meant pushing my private parts right into the head of the snake. [...] “It won’t hurt you,” she said. “It’s for the postman.” [...] “You’ve nothing to be frightened of”. (41-42)

En la primera cita, la voz narrativa se identifica con el cuerpo de Louise a tal grado que pareciera afirmar su apariencia como mujer. Esta identificación se basa en la relación oposicional entre hombre-mujer, la cual parece estable pues opera dentro de un sistema institucional que proporciona genitales y características corporales específicas a cada sexo (Butler 22). Dicha identificación con Louise se utiliza en el desarrollo de estrategias de traducción para crear ambigüedad a nivel morfosintáctico como se explorará en el segundo capítulo. La segunda cita es un ejemplo de cómo los elementos que creemos inamovibles en un sujeto (en este caso un elemento físico como los genitales) no son estables en la voz narrativa, por lo que los elementos se vuelven disonantes para los modelos de inteligibilidad de los que hablaba Butler. En esta cita se sugieren genitales masculinos (son genitales que se pueden introducir en la boca de una serpiente) lo cual se contradice unas líneas después cuando la novia en turno le dice a la voz narrativa que no tiene nada que temer pues el mecanismo que instaló en la puerta es para el cartero. El cuerpo de la voz

narrativa pareciera mutar incluso de una oración a otra; su cuerpo se convierte en un lugar de tensión narrativa y cultural, el cual se interpreta por medio de significados sociales, y está en un proceso constante de reescritura. El cuerpo se convierte en el lugar donde los significados personales y colectivos convergen, donde el proceso de formación de identidad comienza y colisiona con el de otros cuerpos.

Si pensamos el cuerpo como un texto, podemos leer el resultado de la inscripción y reinscripción de los diversos discursos que convergen en él. Ahora bien, la voz narrativa parece estar consciente del proceso de reescritura al que está sujeta tanto ella como su cuerpo, e incluso nos explica el mecanismo a través del cual se construye al decirnos que intenta mantener su cuerpo lejos de los ojos lectores:

Written on the body is a secret code only visible in certain lights; the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters feel like Braille. I like to keep my body rolled up away from prying eyes. Never unfold too much, tell the whole story. I didn't know Louise would have reading hands. She has translated me into her own book (89).

Las palabras (“only visible”, “rolled up away”, “never unfold”) contienen el desplazamiento que lleva a cabo la voz para esconderse de “las miradas entrometidas” y mostrarse sólo parcialmente, siempre a tiempo para ocultarse de nuevo: nunca nos cuenta la historia completa. La voz parece afirmar que el cuerpo no sólo se convierte en texto, sino que pasa por un proceso de traducción al ser leído y tocado. Este proceso se reproduce al leer la novela, la cual, al convertirse en texto traducido, deviene en las interpretaciones que se le insertan conforme se lee y traduce, así como posteriormente lo hará quien lea la traducción.

La traducción presupone un acto de interpretación, ya que entran en juego las experiencias personales de quien traduce, así como sus relaciones con el contexto sociocultural, la lengua y los diferentes lenguajes. A causa de esto, los signos provenientes de la lengua base pasan por un tamiz

ideológico y muchas veces inconsciente para ser reescritos en la lengua meta. Los procesos individuales de traducción están regidos por las relaciones socioculturales en las que el individuo está inmerso, así como por la experiencia lectora y las concepciones que se tengan sobre la traducción misma. La decodificación de la que hablo es el punto de partida de la toma de decisiones, pues en la selección y traslado de los signos del texto base a otro código hay que tomar en cuenta que los nuevos signos aludirán a realidades distintas a las de los originales. Ejemplo de esto es que en muchas traducciones se encubran identidades o realidades sociales pues no son reconocidas en la lengua meta.⁷ Ahora bien, la traducción de *Written on the Body* conduce este tipo de toma de decisiones, ya que la “ideología”⁸ subyacente a la lengua se convierte en una herramienta para crear desestabilización.

Como se ha descrito a lo largo de este capítulo, la novela subvierte la concepción de unidad de sentido al crear una identidad narrativa ambigua en términos de género. Sin embargo, el efecto parece no ser la completa desaparición de una noción de sujeto, sino la posibilidad de la descentralización y expansión de los significados que lo componen, por medio de considerar al individuo como un sujeto multifacético, que es punto convergente de múltiples discursos previos (Hutcheon 158). Es decir que el sujeto se muestra dentro de su contexto social; sus experiencias, que no siempre se ajustan a lo “normativo”, conforman su identidad; y la discontinuidad desestabiliza el discurso que indica que una persona pertenece a categorías preconcebidas. Parto de estas nociones para, en el siguiente capítulo, hablar del proceso de traducción de la novela.

⁷ Tal es el caso de traducciones con enfoque poscolonial (ejemplo de ello es lo que se discute en el ensayo “Postcolonialism and Translation: the Translation of *Wide Sargasso Sea* into Spanish” de Rocío G. Sumillera) o con enfoque feminista (se pueden encontrar ejemplos de estrategias de visibilización en el ensayo: “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories” de Luise von Flotow).

⁸ En su ensayo “Tecnologías de género”, De Lauretis retoma y matiza el concepto de “ideología” presentado por el filósofo Louis Althusser y reflexiona sobre la relación que ideología-género-realidad representan, acordando que ideología en tanto a género representa: “la relación imaginaria de los individuos con las relaciones reales en las que viven” (13). Este concepto de ideología será retomado más adelante para hablar sobre la relación realidad-lenguaje-género.

Capítulo 2. Comentario a la traducción

Como mencioné en el capítulo anterior, en *Written on the Body*, el uso del lenguaje permite cuestionar constructos por medio de la creación de ambigüedad al producir y evocar significados que pueden ser discordantes entre sí. La voz narrativa se vale de la estructura del inglés para ocultar marcas genéricas que puedan clasificarla. Existe una dificultad estructural al realizar una traducción al español, pues el género está gramaticalizado de forma diferente en ambas lenguas; en español se presenta por medio de aspectos morfosintácticos, así como también resulta más complejo comprender la relación entre género gramatical y sexo biológico pues se otorga género femenino o masculino no sólo a seres sexuados, sino también a las cosas inanimadas. No obstante, la traducción al español de la novela de Winterson permite diversas exploraciones sobre concepciones no sólo de género gramatical, sino también de género como un constructo social (morfosemántica) en la lengua meta. Por una parte, la presencia de género gramatical en el español hará que la experiencia lectora sea distinta a la del inglés; por otro lado, hace que, como traductora, me pregunte sobre la importancia del género gramatical para enmarcar la experiencia de la realidad diegética y extradiegética.

La cuestión de género en la lengua se vuelve una doble tarea para la traducción: evadir las reglas gramaticales del español, y al mismo tiempo recuperar los referentes ideológicos que en inglés permiten la desestabilización de la identidad. Dentro de las varias consideraciones que abarca el enfoque de género, decidí enfocarme en puntos específicos de la construcción discursiva de la voz narrativa: los fragmentos traducidos ponen en evidencia los distintos posicionamientos del sujeto por medio del uso, de la superposición y de la construcción de diversos discursos contrastantes como el lírico y el médico, a través de construcciones lingüísticas como la manipulación del género gramatical y la modulación del discurso como veremos a continuación.

2.1 Género gramatical: proceso morfosemántico

En la traducción, la estructura del español pone en la superficie lo problemático de la construcción y representación de subjetividades ambiguas pues el lenguaje tiende a categorizar nuestra experiencia de la “realidad”. En *Written on the Body*, la concepción de género del inglés permite la indeterminación del sexo y del género de la voz narrativa. En torno al género gramatical surgen debates sobre si éste debe ser objeto de estudio de la gramática o de la semántica, así como si se piensa en el género como un signo, como simple clasificador o incluso como categoría (Marquez 9).⁹ Los diferentes acercamientos y posturas al tema tienen que ver con la relación que establecemos entre lengua y “realidad”, es decir, si pensamos que la lengua enmarca nuestra experiencia o viceversa. Retomando el diálogo que Teresa De Lauretis mantiene con la definición de ideología de Althusser mencionado en el capítulo anterior, la relación que el ser humano mantiene con la “realidad” no es directa si consideramos que pasa primero por un tamiz ideológico:

Cuando Althusser escribió que la ideología representa no el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en las que ellos viven y que gobiernan su existencia, estaba también describiendo a mi modo de ver, el funcionamiento del género. (12)

Es decir, la relación que mantenemos con la “realidad” está permeada por constructos sociales, políticos, culturales e incluso económicos, que se convierten en contratos ficticios, los cuales

⁹ En *Género gramatical y discurso sexista* (2013), María Márquez menciona que los acercamientos al tema del género gramatical han sido diversas, desde los que ven el género como una marca de clasificación puramente morfológica dentro de un sistema lingüístico, hasta los que proponen que el género es un signo lingüístico. Cuando De Lauretis, con la ayuda del diccionario, analiza el término de género gramatical, encuentra también que el término género no sólo es una representación (cada signo representa a su referente), sino que también construye una relación de pertenencia a alguna clase dentro de la sociedad; desde esta perspectiva, el género también brinda una posición al individuo dentro de una y otras clases preconstruidas (10).

tomamos por verdad. Si esto ocurre en diversos campos de la vida humana como lo económico, lo jurídico y demás, habría que preguntarse entonces si la construcción de género gramatical existe bajo la ilusión de que mantenemos un contacto directo con la realidad; es decir, solemos pensar que una construcción morfológica tiene correspondencia con a una corporalidad fija, aunque no necesariamente sea así.

La cuestión de género vista desde el punto de vista gramatical considera que la lengua funciona por medio de mecanismos que por sí mismos carecen de significado. De acuerdo con Sherry Simon en *Gender in Translation*:

The term gender, usually attributed to Protagoras (Cameron 1992: 89), is derived from a term meaning class or kind and referred to the division of Greek nouns into masculine, feminine and neuter. Grammatical gender means that nouns are placed in classes not according to their meaning but according to their form. This form determines the way the word will behave grammatically as regards the agreement of adjectives, articles and pronouns. Grammatical gender is a formal property and has nothing to do with meaning. (16)

Desde lo únicamente gramatical, la forma y el significado de la palabra son cuestiones independientes. En traducción, las marcas de género no siempre han sido consideradas como problemáticas ya que no se consideraban como parte proveedora de significado dentro de la lengua (17). Sin embargo, la teoría feminista ha llamado la atención a este punto como un posible medio para llevar a cabo proyectos innovadores, tanto en el ámbito literario como en el de la traducción, ya que, para este enfoque, el género gramatical no es un fenómeno que se restringe a la morfología de la palabra, sino que, de alguna manera, contribuye a la creación de significado. De acuerdo con Simon: “The meaning which they [the feminist writers] wish to make manifest is both poetic and, especially, ideological. They wish to show in what ways gender differences serve as the

unquestioned foundations of our cultural life” (17). Estos proyectos pretenden utilizar la maleabilidad o rigidez de las estructuras de las lenguas para problematizar la forma en la que la ideología es capaz de delinear realidades.

Traducir esta novela al español invita a cuestionarnos el uso de la lengua, su cualidad morfosemántica (crear significado a partir de formas), así como su posible uso arbitrario y algunas veces excluyente. Para crear estrategias de traducción que ayudaran a resaltar los mecanismos que discutí en el capítulo uno, hice varias consideraciones sobre la lengua. La primera es reconocer que, a través de los significados que les damos a las palabras, otorgamos valores a personas, objetos y acciones, por lo que construimos o replicamos identidades sociales o incluso podemos llegar a encubrir otras que no nos es de interés nombrar. En segundo lugar, la lengua es ante todo una herramienta que surge para satisfacer una necesidad comunicativa. Muestra de ello es que espontáneamente creamos términos nuevos para nombrar realidades emergentes (sociales, económicas o incluso tecnológicas) o adecuamos palabras que ya existen para referirnos a situaciones específicas; tal es el caso de fenómenos recurrentes en el género gramatical cuando el sustantivo y el sexo de la persona de referencia coinciden como el uso de palabras como “presidenta”, “infanta”, así como “azafato” o “modisto” (Márquez 9). También es pertinente considerar que estos fenómenos de la lengua viva no implican su reconocimiento como estructuras lingüísticas aceptadas, lo cual pertenece al campo de la institucionalización normativa de la lengua, que se encarga de fijar usos y categorizarlos como correctos o incorrectos. Y, por último, consideré la capacidad de la palabra de transportarnos a lugares de significación por medio de procesos morfológicos, como lo es el género gramatical que parece llamar referentes significados sexualmente.

2.1.2 Dos casos de género gramatical: inglés-español. Estrategias morfosemánticas

El inglés tiene género natural; el español, género gramatical. De acuerdo con Sherry Simon, “English has 'natural' gender rather than grammatical gender. This means that gender is attributed not by form but by meaning” (Simon 16). En el inglés, el género es asignado basado en criterios semánticos, es decir, en las características biológicas del referente dado por el contexto de la enunciación; por ejemplo, palabras como *child*, neutra en inglés, toman el pronombre *it*, pues, aunque, la criatura tiene un sexo por “naturaleza”, no se le otorga un género en la lengua hasta que se le nombra y es significada como niño o niña dentro del contexto social (De Lauretis 11). De igual manera, la adjetivación no contiene marcas de género, sino que éstas las provee la enunciación completa (el sujeto de la oración, el hablante o el contexto) al especificar de quién se habla y qué categoría de género ocupa dentro del contexto social. Esta característica del inglés permite que la voz narrativa sea capaz de hablar de sí misma por medio de construcciones en primera persona del singular como “I was **angry**¹⁰ and **bewildered**” (Winterson 52), o en primera persona del plural, incluyendo a Louise, en descripciones como: “What did we do that night? We must have walked **wrapped** around each other to a café [...] we felt we were **old** enough to give ourselves away” (Winterson 19). Esto lo hace sin tener que denominarse como una “she” o un “he”. En español estas formas de narración requerirían expresar abiertamente marcas genéricas que pueden referir a corporalidades específicas, como decir: “Estaba **enojada**” o “Estaba **enojado**”. Podemos decir que en inglés la desestabilización de la identidad está contenida en elementos que van más allá de lo morfológico, pero en español la forma de la palabra puede propiciar de que dicha desestabilización no se lleve a cabo, ya que, de no prestarle atención, clasificaría a la voz narrativa en una categoría

¹⁰ Las negritas son más.

específica. Aunque ambos idiomas crean significado por medio de estructuras distintas, hay que observar que tanto el uso provee de significado a la forma, así como la forma contribuye a activar y permite acceder a significados histórica y socialmente mediados.

Tomando en cuenta que el género gramatical es tanto arbitrario como cultural, la estrategia principal de mi traducción es reforzar el proceso semántico del inglés por medio de modulaciones morfosintácticas en español. En la traducción distingo dos tipos de sustantivos y adjetivos para así resaltar los que pueden ayudar a crear ambigüedad de género en español: (1) los que se refieren a entidades externas como objetos, nombres y/o conceptos para nombrar o adjetivar a la voz narrativa (morfosemántica) y (2) los que la definen y/o construyen de forma directa (morfosintáctica). Los segundos nombran directamente a la voz y por lo general se encuentran en oraciones copulativas como “I’m alone” (Winterson 9), y de los cuales hablaré más adelante. El primer tipo también describe a la voz narrativa, pero lo hace de manera indirecta por medio de otras significaciones, es decir, recurre a construcciones sociales contenidas en palabras como: libertino/ libertina, en las que los morfemas de género -o/-a le otorgan cargas sociales distintas. Es importante mencionar que ambos tipos de palabras en ocasiones se superponen. Por ejemplo, el adjetivo “beautiful”¹¹ se relaciona socialmente con lo femenino, a pesar de que sólo describe algo bello. Ambos grupos son utilizados para evocar significados socialmente marcados y así crear y recrear el proceso de construcción y desestabilización del género de la voz narrativa.

Para localizar de las palabras del primer grupo, partí de la idea de que estas palabras responden a dos cuestiones: tanto a la arbitrariedad del signo como a relaciones culturales y sociales. Con esto quiero resaltar que existe una relación arbitraria entre las palabras y sus

¹¹ Una rápida búsqueda en el British National Corpus nos demuestra que la palabra aparece de manera más frecuente con referentes femeninos (animados e inanimados): <http://corpus.byu.edu/bnc/>. Sin embargo, de acuerdo con el Cambridge Dictionary la palabra *beatiful* significa: “pleasing the senses or the mind aesthetically” (Oxforddictionaries.com).

referentes (no hay conexión entre la “naturaleza” de las cosas y el nombre que se les otorga), pero la lengua determina nuestra percepción de la “realidad”, ya que su enunciación está precedida por su historia semántica. Un ejemplo de cómo los aspectos históricos intervienen en la construcción morfológica de género son aquellas palabras que en idiomas distintos responden a géneros diferentes: el sustantivo “muerte” en español es femenino, mientras que en inglés es masculino porque dentro del contexto específico en el que se enuncia la palabra se le asignan características que responden a la historia y procesos socioculturales del lugar; es decir, el género asignado depende del contexto cultural. Sin embargo, la arbitrariedad también está presente y es visible. En el caso del sustantivo “torre”, por ejemplo, tenemos una palabra que en español es femenina pero que su género gramatical no está señalado por el morfema *-a*, sino por un artículo. En este caso, aunque el morfema *-e* sea identificado en el español como una marca “neutra”, el sustantivo toma el género gramatical femenino porque el sistema lingüístico puede ser arbitrario en la asignación de género, y no porque exista una relación entre la palabra y la naturaleza de la cosa o significado.

Debido a esto, en la traducción conservé algunos sustantivos que específicamente refieren a conjuntos de características de un sexo u otro, siempre y cuando ayudaran a que la voz narrativa fluyera entre identificaciones y no fuera encasillada en una sola. Tal es el caso del siguiente fragmento:

She kissed me and in her kiss lay the complexity of passion. *Lover and child, virgin and roué*. Had I ever been kissed before? I was as shy as an *unbroken colt*. I had *Mercutio's* swagger. This was the woman I had made love with yesterday, her taste was fresh on my mouth, but would she stay? I quivered like a schoolgirl. (82)

Me besó y en su beso yacía la complejidad de la pasión. *Amante e infante, virgen y libertino*. ¿Me habían besado antes? Tenía la timidez del **potro indómito**; el contoneo de **Mercucio**. Ésta era la mujer con la que había hecho el amor ayer; su sabor seguía fresco en mi boca, pero ¿se quedaría? Me estremecí cual *colegiala*.¹²

Los sustantivos en itálicas son femeninos; los que están en negritas, masculinos; y el que está subrayado tiene el morfema –e, por lo que puede ser usado para referirse tanto a mujeres como a hombres. A pesar de que el sustantivo “virgen” debería referirse tanto a hombres como mujeres, este sustantivo tiene una carga de significado que se inclina hacia lo femenino, especialmente debido a cuestiones religiosas y morales. En la cita anterior, la voz narrativa se identifica con el potro indomable, el cual es una alusión directa al “*unbroken colt*” en San Marcos 11:1, y con Mercucio, personaje de Shakespeare en *Romeo y Julieta*; por otra parte, también se identifica con una “colegiala” y sus posibles connotaciones. Estos elementos se yuxtaponen sintácticamente con los que describen a Louise (amante, niña, libertino), lo cual contribuye a crear un efecto de ambigüedad: pone de manifiesto que, aunque el sistema lingüístico sí determina la percepción del mundo, el nombre no determina la naturaleza de las cosas, ya que los diversos elementos crean una incoherencia deliberada. Es decir, la voz se describe por medio de palabras que pertenecen a categorías de género específicas, pero al oscilar entre un género y otro, crean un efecto de ambigüedad.

Esta estrategia busca aprovechar los niveles connotativos de la palabra para desestabilizar significados en la traducción. El nivel de la connotación en un texto permite acceder a significados que se encuentran en la consciencia de quien lee, más que abiertamente en el texto mismo. Así, el texto traducido se convierte también en una serie de relaciones abiertas entre redes de

¹² El énfasis es mío.

significaciones, lo cual permite que la lectura pueda tomar no sólo diversos senderos interpretativos, sino que también que el uso de la lengua sea propiciador de la ruptura de un significado único: encontrarse con significantes que se oponen entre ellos hace que la lengua no sea un agente unificador de significado. La finalidad de esta estrategia de traducción es hacer referencia, por medio de sustantivos deliberadamente marcados por género, no a corporalidades o sustancias, sino a la historia semiótica que dichas palabras han acumulado en su uso.

2.2 Estrategias sintáctico-semánticas

Ahora bien, para traducir la cita anterior también utilicé una segunda estrategia. En diversos lugares de la narración, la voz narrativa utiliza las descripciones que hace de Louise para identificarse con ella. Ejemplo de esto son oraciones como: “Your flesh is my flesh” (61), en la cual la identificación, al igual que el intertexto bíblico, son bastante directos. En el fragmento anterior, aproveché esta identificación continua para hacer aún más ambigua la descripción de la voz narrativa. En inglés, las palabras “amante”, “niña”, “virgen” y “libertina” refieren a Louise. Sin embargo, existe cierta ambigüedad sintáctica, ya que el sujeto cambia de una oración a otra, de Louise a la voz narrativa, lo cual puede propiciar que estos adjetivos también describan a la voz narrativa:

She kissed me and in her kiss lay the complexity of passion. **Lover and child, virgin and roué.** Had *I* ever been kissed before? *I* was as shy as an unbroken colt. I had Mercutio’s swagger. This was the woman I had made love with yesterday, her taste was fresh on my mouth, but would she stay? I quivered like a schoolgirl. (81)

Debido a que la identificación con Louise es un recurso constante en la novela, también puede convertirse en un recurso utilizado en la traducción por medio de enfatizar la existencia de ambigüedades sintácticas o explicitar la identificación. En la traducción, este recurso permite identificar a la voz narrativa con cadenas de significación específicas pues, a diferencia de la voz narrativa, Louise es un cuerpo y entidad que podemos identificar por completo. En distintos

momentos de la narración Louise se convierte en el punto de referencia alrededor del cual se mueve la voz narrativa, tanto física como textual e intertextualmente.

El segundo grupo de palabras nombra de manera directa a la voz narrativa y aparece especialmente en construcciones copulativas.¹³ El predicado de esta clase de oraciones tiene una base léxica de categoría nominal, no verbal, denominada “atributo”; por lo general el atributo es un sustantivo, un adjetivo o, en ocasiones, un adverbio de modo o un sintagma preposicional. En español, el atributo tiene concordancia de género y número con el sujeto. En la traducción, estas oraciones requieren la evasión de dicha concordancia para evitar traducir oraciones como: “I should be **glad** to do that” por “Debería estar **contenta/o** de hacerlo”. Para evadir la concordancia de género seguí algunas de las estrategias propuestas por J. P. Vinay y J. Darbelnet, publicadas en *Stylistique comparée du français et de l'anglais* en 1958, revisadas por teóricos posteriores como Peter Newmark en *A Textbook of Translation* y J. C. Catford en *A Linguistic Theory of Translation*, quienes se basan en las estrategias propuestas por Vinay y Darbelnet para exponer cambios lingüísticos dentro de la traducción. A pesar de que se han hecho diversas críticas al uso de este tipo de estrategias, especialmente porque parecen ser “constataciones a posteriori más que reglas” (López y Minett 253), las considero útiles para explicar los procesos de evasión de género porque, en primer lugar, la construcción de género gramatical en el francés, idioma para el que originalmente se crearon estas estrategias, es similar a la del español; y en segundo lugar, porque

¹³ La gramática tradicional ha distinguido dos clases de oraciones en función de la categoría que constituye el núcleo léxico del predicado: ‘predicativas’ —o ‘de predicado verbal’—y ‘copulativas’ —o de ‘predicado nominal—. En las oraciones predicativas, la base del predicado es un verbo léxico, semánticamente pleno. Por el contrario, la base léxica del predicado en las oraciones copulativas es una categoría nominal, no verbal (generalmente, un sustantivo o un adjetivo; ocasionalmente, un adverbio de manera o un sintagma preposicional), denominada ‘atributo’. El verbo que presente esta clase de oraciones es un verbo ‘cópula’, semánticamente vacío, portador de los morfemas que contienen el modo, tiempo y aspecto gramaticales, y de los morfemas de número y persona concordantes con el sujeto. (IV. *Oraciones atributivas. Curso superior de sintaxis española*, Vox, Barcelona, (1961) 1964, novena edición, p. 57).

no las utilizo de manera aislada, sino que, en este caso, son estrategias que reflejan y concuerdan con una estrategia ideológica general: traducir la ambigüedad.

2.3 Modulación

De acuerdo con Vinay y Darbelnet, la modulación es “a variation of the form of the message, obtained by a change in the point of view” (89). En “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach” (2002), Amparo Hurtado y Lucía Molina la definen como: “To change the point of view, focus or cognitive category to the ST; it can be lexical or structural [...]” (510). La modulación es en una especie de transposición en el plano del mensaje pues opera con categorías de pensamiento y se deriva de las características lingüísticas particulares de cada lengua por lo que el cambio puede ser cultural o gramatical (Hurtado 510). Ejemplo de ello es el cambio de voz pasiva en inglés a activa o pasiva refleja en español, así como cambios semánticos como: *sit by the fire* por “sentarse junto a la chimenea”, donde hay un cambio de lo abstracto (el fuego) a lo concreto (la chimenea).

La modulación está relacionada con el concepto de “genio de la lengua” pues se piensa que sólo debe utilizarse cuando una traducción busca tener un mayor grado de “naturalidad” en la lengua meta. Vinay y Darbelnet consideran que el uso de la modulación sólo puede ser justificado cuando “translation results in a grammatically correct utterance, it is considered unsuitable, unidiomatic or awkward in the TL” (89). La modulación, entonces, se ocupa de que las palabras de la lengua base se ajusten a los patrones o “formas de decir” en la lengua meta, especialmente cuando la traducción literal es imposible. Así, por ejemplo, traduciríamos “to give birth” por “dar a luz” o “Don’t get so excited” por “cálmate” pues las expresiones ya han sido acuñadas por el uso de los hablantes del español y probablemente serían irreconocibles si las tradujéramos de otra manera (Newmark 125). En la traducción, utilizo esta estrategia para la evasión de género, así como

para poner de manifiesto aquellos discursos cuestionados por la voz narrativa. Identifico dos tipos de modulación en mi traducción: la cultural y la verbal.

2.3.1 Modulación cultural

Utilicé la modulación cultural para que los discursos citados por la voz narrativa en inglés fueran reconocibles en la lengua meta; es decir, que aquellas construcciones sociales alrededor de diversos temas como el amor y el género, y que son ya consideradas como lugares comunes fueran también perceptibles en español. Por ejemplo, en el fragmento siguiente, después de una crítica al lenguaje y al discurso romántico, la voz narrativa reduce la experiencia amorosa a una serie de clichés y discursos masificados:

Love makes the world go round. Love is blind. All you need is love.
Nobody ever died of a broken heart. You'll get over it. It'll be different when we're married. Think of the children. **Time's a great healer.** Still waiting for **Mr. Right? Miss Right?** and maybe **all the little Rights?** (Winterson 10)

El amor mueve montañas. El amor es ciego. *All you need is love.* **Nadie se muere de amor.** Lo superarás. Cuando nos casemos todo será distinto. Piensa en los niños. **El tiempo lo cura todo.** ¿Aún esperas **al príncipe azul?**, ¿**a la princesa azul?**, ¿tal vez a **todos los principitos?**¹⁴

En el fragmento anterior la voz narrativa, en una especie de frenesí citacional, pronuncia una serie de frases ya hechas y así logra crear ecos en el texto con discursos amorosos que han sido citados a tal grado que su uso ya es considerado como *cliché*. En la traducción, la modulación recoge frases reconocibles en español para conservar el comentario de la voz narrativa sobre el discurso amoroso

¹⁴ El énfasis es mío.

como algo trillado, desgastado y poco original. Realicé diversas modulaciones como cambiar figuras estereotípicas —“Mr. Right” por el “príncipe azul”—, así como, frases completas como “love makes the world go round” por “el amor mueve montañas” que en español tiene un uso similar. Siguiendo la lógica de mantener referentes de conocimiento popular, decidí mantener la mención de la canción de los Beatles, “*All You Need is Love*”, en inglés pues traducir dicha frase no contribuiría a reconstruir la afluencia de constructos y referentes culturales.

En la traducción, las modulaciones culturales buscan transferir las frases y discursos culturalmente reconocibles con un mayor grado de “naturalidad” en el texto meta para mantener la crítica y las reflexiones sobre el lenguaje hechas por la voz narrativa. De igual manera, funcionan para conservar el tono conversacional del texto. La presencia de estos discursos en el texto evidencia la complicidad del lenguaje (y en este caso de la traducción) en la “normalización” de los constructos sociales.

2.3.2 Modulación verbal: estructura argumental y roles semánticos

Esta modulación se ocupa del nivel estructural y semántico de la lengua: modula el enfoque cognitivo del español en cuestiones morfosintácticas (concordancia de género y número/valor y relaciones semánticas entre los argumentos de la oración) para mantener así la ambigüedad de la voz narrativa. Además de la evasión de género, estas modulaciones se enfocan especialmente en las construcciones verbales y en el papel que juegan los elementos que conforman sus argumentos. En teoría, estos cambios incluyen algunas modulaciones descritas por Vinay y Darbelnet como es el caso de la voz (activa/pasiva) o el cambio de negativo a positivo; sin embargo, no siempre buscan normalizar el discurso a usos “correctos” del español.

Las modulaciones verbales permiten evadir género y reforzar las identificaciones que hace la voz narrativa con otras entidades o referentes del texto por medio de modificar su papel

semántico en la oración. Para ejemplificar las modulaciones verbales, hablaré sobre la estructura argumental del verbo.¹⁵ De acuerdo con Antoinette Hawayek, “el término ‘estructura argumental’ se refiere a la especificación de las relaciones entre los argumentos semánticos y los argumentos sintácticos de una palabra” (115). Es decir, la estructura argumental da cuenta de los papeles semánticos y las funciones sintácticas de los participantes de una acción, los cuales no siempre coinciden entre sí.

Un argumento verbal es un complemento requerido para que cierto verbo flexionado (conjugado) tenga significado; dichos argumentos tienen funciones semánticas y sintácticas distintas y le dan al verbo su valor transitivo, intransitivo, copulativo, etc. (Eguren 53). Tanto en español como en inglés, el verbo requiere de por lo menos un argumento: el sujeto. De acuerdo a su papel semántico, el sujeto puede ser quien realiza, causa o padece la acción, por lo que su grado de “agencia” se ve afectado no sólo por el verbo principal sino también por las propiedades particulares de cada esquema oracional: “Las funciones gramaticales tradicionales como *sujeto*, *objeto directo*, *objeto indirecto*, etc., ya no se conciben como categorías funcionales sino como *funciones sintagmáticas complejas* en las que se incluyen distintos tipos funcionales semánticos (*agente*, *causa*, *paciente*, etcétera)” (Cuartero 66). Estas funciones semánticas se determinan por las relaciones entre el verbo y sus argumentos. La estructura argumental incluye tanto funcionamientos sintácticos (sujeto, objeto directo, etc.) como semánticos; es decir, las relaciones conceptuales entre los participantes de la acción (agente, paciente, tema, etc.), cuyos roles no

¹⁵ En la gramática generativa, la estructura argumental es la estructura que refleja el número de argumentos requeridos por una unidad léxica (un verbo en este caso), así como los papeles temáticos o semánticos que asigna a cada uno de sus argumentos. Algunos argumentos verbales son los objetos directos, indirectos, los atributos, y los complementos adverbiales o circunstanciales. Por ejemplo, en la oración: “Juan[sujeto] regaló las cajas[OD] a los niños[OI]”, “Juan” es un sujeto agente, “las cajas” es un objeto directo temático y “a los niños” es un objeto indirecto locativo, por lo que el verbo “regalar” consta de tres argumentos y por lo tanto es bitransitivo.

siempre coinciden en nivel semántico y sintáctico.¹⁶ Un participante puede tener más de un rol semántico, pero no más de una relación gramatical. Por ejemplo, un sujeto sintáctico puede ser “paciente” (no causar la acción) o “agente” (causar voluntariamente la acción), y al mismo tiempo puede ser “experimentante” ya que la acción recae en dicho sujeto.

En *Written on the Body*, la voz narrativa utiliza verbos copulativos que requieren de la siguiente estructura argumental: [sujeto + vbo. copulativo + atributo]. La presencia del atributo en las oraciones copulativas es imprescindible, pues es la palabra semánticamente relevante del predicado y, en español, dependiendo de la clase de atributo, requieren una concordancia de género y número con el sujeto de la oración. Por otro lado, tenemos los verbos predicativos, los cuales tienen una estructura argumental distinta a la de los copulativos. Estos últimos se diferencian de los predicativos por no tener un valor semántico pleno; es decir, por sí mismos no significan. Por el contrario, los predicativos se consideran verbos semánticamente plenos pues expresan, en general, alguna acción o algún proceso, y requieren de otro tipo de participantes.

En primera instancia me enfocaré en las oraciones copulativas pues la voz narrativa las utiliza constantemente para narrarse a sí misma. Las modulaciones del verbo *to be* construyen la ambigüedad de la voz narrativa por medio de evadir el género gramatical y desplazar así los elementos que parecen fundamentales en la formación identidad para poner la acción en primer plano: trasladar la atención del sujeto en tanto “*es*” a la acción que realiza y así proporcionar un papel temático al sujeto (la voz narrativa). Por ejemplo, en la traducción evité la predicación adjetiva porque clasifica al sujeto de manera directa; reemplacé estas construcciones por verbos que requirieren de otros argumentos o por subordinaciones adverbiales, ya que esto permite

¹⁶ Aunque los roles semánticos o papeles temáticos afectan la estructura gramatical, por sí mismos no son categorías gramaticales.

enfocarnos en la acción como principal constituyente de la identidad de la voz narrativa y así evitar que el género gramatical la categorice como una corporalidad fija. Realizar modulaciones en las estructuras argumentales de los verbos en español permite que se le otorguen diferentes papeles semánticos a la voz narrativa (mayor o menor agentividad en la acción).

En el ejemplo siguiente podemos observar que diferentes estructuras argumentales crean diferentes relaciones semánticas entre los participantes de la acción. En las propuestas de traducción, se moduló el verbo *to be* (copulativo) por los verbos “tener” (transitivo), comprometerse/distraerse (pronominales) y “haber” (impersonal).¹⁷ Cada propuesta evade el género gramatical, pero crea implicaciones semánticas distintas para el sujeto (la voz narrativa):

I.

“Congratulations on your Engagement”.

But	I	am not	engaged	I	am	deeply	distracted. (10)
Conj.	SUJETO	Vbo. COP-NEG.	PRED-ADJ	SUJETO	Vbo. COP	ADV.	PRED-ADJ
Pero	yo	no estoy	comprometida/o	Yo	estoy	profundamente	distraída/o

a)

“Felicidades por su compromiso”.

Pero	no tengo	un compromiso,	sólo	muchas distracciones.
CONJ	Vbo. TRANS-NEG	DET-SUSTANTIVO	ADV.	ADJ-SUSTANTIVO
	[yo-suj. tácito]	Objeto directo del vbo. “tener”	[elisión del verbo]	Objeto directo del vbo. “tener”

b)

“Felicidades por su compromiso”.

Pero	no me he comprometido,	sólo	me distraigo	demasiado.
CONJ.	Vbo. Pronominal-NEG	ADV.	Vbo. pronominal	ADV.

c)

“Felicidades por su compromiso”.

Pero	no hay	compromiso en mi vida,	sólo	muchas distracciones.
CONJ.	Vbo. Impersonal	O.D.	C.C.	ADV.
				O.D. del verbo “haber”

¹⁷ Los verbos transitivos requieren de dos participantes: un sujeto y un objeto; los pronominales por lo menos requieren de un participante: un sujeto; el verbo “haber” utilizado en la forma impersonal no requiere de sujeto por lo que no tiene que tener una correspondencia con alguna persona, pero sí requiere de objeto directo.

En la propuesta A (Pero no tengo un compromiso, sólo muchas distracciones.), utilizar el verbo transitivo “tener” permite que el sujeto, aunque no sufra un cambio de estado y no afecte al objeto por medio de la acción como es común en los verbos transitivos, tenga el rol semántico de agente pues es el participante que posee algo, lo cual se refuerza con la negación. La transitividad del verbo “tener” permite la transposición¹⁸ de *engaged* (adjetivo) a “compromiso” (sustantivo) y *distracted* (adjetivo) a “distracciones” (sustantivo), pues el verbo requiere de un objeto. En la propuesta B (Pero no me he comprometido, sólo me distraigo demasiado), el verbo pronominal enfatiza la presencia del sujeto al conjugarse obligatoriamente con un pronombre. Debido a esto, el sujeto del verbo “comprometerse” aparenta tener agencia.¹⁹ Sin embargo, es importante señalar que algunos verbos pronominales expresan procesos que se producen en el interior del sujeto por lo que no necesariamente se tiene control sobre la acción. Esto es muy evidente en la segunda parte de la oración debido a los rasgos semánticos del verbo “distraerse”, el cual no otorga agencia al sujeto. En la propuesta C (Pero no hay compromiso en mi vida, sólo muchas distracciones), podemos observar que el verbo impersonal “haber” no requiere de la presencia de un sujeto sintáctico ni semántico por lo que la presencia de la voz narrativa está en peligro de desaparecer por completo. Para evitarlo, la presencia del “Yo” podría enfatizarse en otros lugares de la oración como en el complemento circunstancial “en mi vida”. No obstante, diluir por completo la voz narrativa no permite que los cuestionamientos sobre los constructos de género se lleven a cabo en el texto. Considerando lo anterior, como propuesta final consideré combinar las opciones de la siguiente manera:

¹⁸ De acuerdo con Vinay y Darbelnet: “The method called transposition involves replacing one word class with another without changing the meaning of the message” (88). Es decir, cambiar la categoría gramatical o morfosintáctica de la palabra (sustantivo-verbo) pero conservar el significado.

“Felicidades por su compromiso”.

Pero no me he comprometido, sólo tengo muchas distracciones.

Elegí el verbo pronominal en la primera parte de la oración pues refiere a una acción que resalta la voluntad del sujeto; mientras que en la segunda parte opté por el verbo transitivo pues también ubica al sujeto como poseedor.

Todas las propuestas anteriores permiten ver cómo la modulación es una estrategia que busca poner énfasis en la presencia de la voz narrativa, y sobre todo en el papel que juega dentro de la construcción de su propia identidad, es decir, enfatiza su actuación dentro de la subversión del sistema simbólico de la representación de género. Aunque podría quitarle la posibilidad de nombrarse a sí misma, el cambio semántico permite que la voz narrativa esté constituida por acciones. Las modulaciones de los argumentos verbales, especialmente en el verbo *to be*, buscan romper con la coherencia entre las construcciones de género por medio de y dentro del mismo sistema lingüístico para demostrar así que dichos constructos son manipulables por ser productos discursivos.

Aunque cambiar los verbos copulativos afecta el tono de la enunciación, especialmente porque en algunos casos se pierde la marca conversacional que caracteriza a la novela, ésta se puede recuperar por medio de otros mecanismos como veremos en el ejemplo siguiente:

II.

I	am	committed to someone else
PRO.	VBO. COP	PRED.ADJ
Yo	estoy	comprometida/o

a)

Tengo	un compromiso con alguien más.
VBO.TRANS	DET-SUSTANTIVO
[yo-sujeto tácito]	Objeto Directo del verbo “tener”

b)

Ya me comprometí con alguien más.

ADV. Vbo. Pronominal C.C
Pretérito

Aunque esta modulación también evita la concordancia de género y le permite a la voz narrativa jugar un papel temático distinto en relación con los demás argumentos de la oración, “tener un compromiso” no es una expresión acuñada en español para hablar de relaciones románticas.²⁰ Estas diferencias pragmáticas son solucionadas por medio del contexto de la situación comunicativa. En la oración, incluir el adverbio “ya”, así como cambiar el tiempo verbal (del presente al pretérito) son algunos de los recursos utilizados para intentar recuperar el tono de la enunciación. Además, elegir un valor perfectivo del verbo (acción concluida), hace que concibamos la acción como más inmediata por ser finita.²¹ No obstante, perder el ritmo narrativo que proveen frases ya acuñadas puede también afectar el nivel denotativo del texto que apela al conocimiento pragmático de la lengua.

No obstante, el cambio de perspectiva (del ser al hacer) al modular los verbos copulativos permite que el sujeto (la voz narrativa) pueda posicionarse e identificarse con referentes (significados o personajes) que tienen marcas fijas de género sin que su propia identidad llegue a fijarse. En el siguiente ejemplo se observa que el cambio de perspectiva recrea el proceso de desestabilización en español; en la traducción reemplacé una oración copulativa por un sintagma adverbial:

III.

Let me penetrate you. I am the archeologist of tombs. (119)

²⁰ En el corpus de la RAE, encontramos que “tener un compromiso” se utiliza para hablar de reuniones, obligaciones o encargos con alguien y no para hablar de relaciones románticas como en inglés. <http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll>

²¹ Esta sección del texto en el original está escrita en presente perfecto. Aunque sabemos que en la cronología del texto es una acción ya pasada que se elige narrar en presente, la acción dentro del “presente” narrado ya es finita.

Déjame penetrarte, **como los arqueólogos de tumbas**.

Mientras que en el texto base tenemos dos oraciones independientes, en la traducción, la segunda se convierte en subordinada para cambiar el foco del “ser” al “hacer”. Es decir, mientras que, en inglés, la voz narrativa se nombra “the archeologist of tombs”, en español, la identificación con el signo “arqueólogos” es oblicua, es decir, no se nombra así, sino que actúa como ellos. Elegir el plural aparentemente neutro, en lugar del femenino “arqueólogas”, permite evocar el conjunto de significados sociales alrededor de la palabra. El complemento circunstancial de modo implica una elipsis (“déjame penetrarte, como [lo hacen] los arqueólogos de tumbas”), lo cual permite una identificación indirecta entre ambos elementos; la voz no *es* “the archeologist of tombs” sino que *hace* lo que estos personajes al penetrar en una tumba.

Ahora bien, el ejemplo anterior nos permite observar que la desestabilización de los constructos de género ocurre de manera distinta en una lengua y otra. En inglés, la construcción lingüística otorga a la voz narrativa el poder de autodenominarse como un “yo” que debilita el esencialismo de las convenciones de género; mientras que, en la traducción, la subversión se lleva a cabo por medio de modulaciones que permiten a la voz narrativa posicionarse en discursos, identidades y acciones, y pueda así nombrarse como un “yo” sin que la lengua la categorice como ella o él. Esto le permite crearse y recrearse a sí misma en una lengua que no se lo permitiría de otra forma. Esta modulación hace que la identificación con los referentes y discursos no ocurra en el nivel del ser, sino en el nivel pragmático de la experiencia; identificar los constructos sociales alrededor de los “arqueólogos”, por ejemplo, se hace por medio del conocimiento y la apropiación de este signo y sus posibles significados tanto por parte de la voz narrativa, como por parte de quien lee y quien traduce.

Existen otras estructuras verbales que ayudan a reconstruir el foco de las oraciones para poner en la superficie relaciones semánticas que posibilitan la construcción de la identidad ambigua

de la voz narrativa. Utilizar verbos pronominales al traducir *Written on the Body* ayuda, por ejemplo, a mantener la autoreferencialidad en el texto pues la voz narrativa se ubica a sí misma como sujeto y objeto de la acción. En el ejemplo siguiente, la voz narrativa entra en pánico al ver que Louise quiere quedarse a su lado, pues, de acuerdo a su experiencia, así no suele ser la historia:

You were driving but	I	was	lost	in my own navigation.
	SUJ-1.S.	V. COP.	PRED-ADJ	
	Yo	estaba	perdida/o	

Aunque tú manejabas,	yo	me perdía	en mi propia travesía.
CONJ.	SUJETO	VBO. PRONOMINAL	

En inglés, la oración copulativa requiere en español concordancia de género como ya lo hemos visto. Utilizar el verbo pronominal lo evita y permite que la voz narrativa sea un sujeto que es tanto causa como objeto de sí misma, lo cual refuerza el vaivén producido por sus reflexiones sobre el amor, el lenguaje, así como sobre sí misma.

2.3.3 Agencia gramatical, semántica y lingüística: intertextualidad

Como he mencionado hasta ahora, el cambio verbal (cópula, transitivo, intransitivo, entre otros) tiene como objetivo resaltar el papel “agentivo” del sujeto en la oración, un sujeto que se está autonarrando y autoconstruyendo al colocarse en discursos y experiencias. Desde el enfoque morfosintáctico, el término “agencia” se refiere al papel semántico que el sujeto (u otro participante) adopta en la oración; desde la perspectiva de la teoría de género, la “agencia”,²² de acuerdo con Judith Butler, es aquello que permite que los sujetos actúen y se formen por y dentro de un discurso que los precede. En este caso, la agencia no es sinónimo de voluntad, ya que cuando

²² *Agency* en inglés.

el sujeto cuestiona los discursos que lo rodean, lo hace dentro del discurso mismo (*Bodies that Matter* 241; *Undoing Gender* 7).²³ De manera similar, el concepto de agencia gramatical determina si el sujeto que lleva a cabo una acción tiene cierto grado de “voluntad”; sin embargo, dicha voluntad siempre se encuentra dentro del marco argumentativo del verbo y dentro de la estructura semántica de la lengua en cuestión.

Ahora bien, las reflexiones de la voz narrativa sobre el lenguaje amoroso y las construcciones sociales de género son posibles porque el lenguaje le permite citar, reproducir y recrear discursos para así apropiarse de ellos. En su tesina *Written on the Body: una voz en el continuum del lenguaje*, Alejandra Tapia propone que:

La voz narrativa de *Written on the Body* es un artificio estético, por lo que parece haber sido elaborada conscientemente para manifestar su agencia lingüística al citar, desestabilizar y resignificar la convención de género. Probablemente su finalidad es problematizar nociones como “sexo/género” e “identidad sexual” y su estatus como aspectos permanentes, inherentes y verdaderos de la existencia humana. Su estrategia parece consistir en no asumir ninguna identidad sexual y/o genérica reiteradamente al incluir una gran variedad de marcas de género que impiden categorizar a la voz de una manera más estable y coherente. (27)

Ya que la lengua es un repertorio abierto que nos permite reutilizar signos finitos y fijos para crear significados aparentemente infinitos y nuevos, la agencia, tanto de la que habla Tapia como la que describe Butler, es posible pues el sujeto es capaz de apropiarse de los signos lingüísticos que lo preceden y que lo forman. Esta agencia lingüística está reforzada gramaticalmente por el poder autonombrarse y autonarrarse en el texto como un “I”; sin embargo, lo que el Yo en inglés hace

²³ Judith Butler en *Gender Trouble* explica que las reglas que permiten que la identidad sea inteligible dentro del sistema de significación de la heteronormatividad opera a manera de repetición, por lo que el sujeto es producto tanto de esas reglas de inteligibilidad como de su capacidad de repetir las: “The subject is not determined by the rules through which it is generated because signification is not a founding act, but rather a regulated process of repetition that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “agency”, then, it is to be located within the variation of that repetition” (145).

valiéndose de los mecanismos de la propia lengua para esconder su género, en mi traducción al español, se recrea por medio de obtener agencia semántica y evadir los mecanismos de una lengua que necesariamente asocian al pronombre Yo con un referente extralingüístico y con un sexo ya determinado (mujer-hombre). Este cambio de agencia, de lo pragmático (en inglés) a lo gramatical (en español), permite mantener la agencia lingüística de la voz narrativa —su capacidad para citar discursos previos— para así problematizar las nociones de género por medio de resaltar las características intertextuales del texto y cómo la voz narrativa se relaciona con distintos referentes.

En diversos momentos de la novela, la voz narrativa se identifica con figuras histórica y culturalmente marcadas por constructos de género; tal es el caso del intertexto bíblico en la novela. En el siguiente ejemplo vemos cómo la referencia y la identificación con la historia bíblica del Génesis ayuda a la voz narrativa a reportar su experiencia, sin revelar su género:

But you are gazing at me the way God gazed at Adam and

<i>I</i>	<i>am</i>	<i>embarrassed</i>	<i>by your look of love and possession and pride.</i>
SUJ-paciente	AUX	VBO. PARTICIPIO	OD-agente
Yo	estoy	avergonzada/o	por tu mirada de amor y posesión y orgullo.

El ejemplo anterior pone en juego los constructos de género alrededor de Adán-Dios. A simple vista, la voz narrativa se identifica con Adán y por lo tanto diríamos que con un “hombre”. Sin embargo, al analizar la oración podemos notar que la voz solamente se identifica con la experiencia de Adán; además, en este caso, Dios está personificado por Louise, no por la imagen de un hombre, lo cual personificaría a la voz narrativa como mujer si pensamos en que “Dios creó al hombre a su imagen y semejanza”. Aun así, la voz decide identificarse con Adán, lo cual nos permite considerar que el intertexto busca describir el amor profesado por Louise más que describir físicamente a la voz narrativa. Veamos entonces que en la traducción se consiguen efectos distintos al utilizar estructuras verbales distintas:

Pero me miras como Dios miraba a Adán y

a)

[...]	yo	<i>me</i>	<i>avergüenzo</i>	<i>por tu mirada de amor y posesión y orgullo.</i>
		PRO	VBO-Pronominal	Causa/Estímulo

b)

[...]	<i>me</i>	<i>avergüenza</i>	<i>tu mirada de amor y posesión y orgullo.</i>
	PRO-experimentante	VBO. Psicológico	SUJ-estímulo
	Objeto Directo de “avergonzar”		

La primera propuesta utiliza un verbo pronominal incoativo²⁴ que describe un proceso interno al sujeto, por lo que el sujeto es paciente-experimentante, pero está reforzado tanto por el pronombre “me” como por la presencia del “yo”. Mientras que la segunda propuesta hace que “tu mirada...” sea sujeto-estímulo y la voz narrativa es ahora un objeto directo-experimentante. En la primera propuesta, se pone énfasis en la voz narrativa como sujeto, mientras que en la segunda se pone mayor énfasis en la mirada de Louise y la voz narrativa sólo aparece como objeto experimentante. La segunda propuesta refuerza sutilmente la interpretación del intertexto bíblico que enfatiza más la implicación del amor de Louise, que la posible conexión con Adán como constructo de género. Para lograrlo sitúa a la voz narrativa como objeto experimentante de esa mirada, la subordina así a ser creación y posesión de su amada. El cambio de foco por medio de la modulación en la segunda propuesta refuerza entonces la relación intertextual. Al subordinarse a la mirada de Louise, la voz narrativa está cambiando la posición que los “personajes” bíblicos han ocupado en el discurso religioso: Louise es Dios (mujer) y Adán, imagen y semejanza de Dios, es la voz narrativa. La

²⁴ De acuerdo con Marta Luján en “El análisis de los verbos reflexivos incoativos” en *Revista Española de Lingüística* (1977): “Los incoativos reflexivos denotan un ‘comienzo’ con respecto a estados, que pueden ser físicos o mentales. Estos verbos generalmente significan ‘ponerse en un cierto estado’ [...] por cada verbo reflexivo incoativo existe una expresión correspondiente estativa, con el verbo copulativo “estar” [...]” (98).

modulación en español pone sutil énfasis en ello y otorga agencia lingüística a la voz narrativa para poder apropiarse de discursos que la preceden.

2.3.4 Otras modulaciones verbales: diluirse en la experiencia universal y diluirse en el otro

Como ya mencioné, la voz narrativa evoca diversos discursos y constructos al mencionarlos directa o indirectamente. Cuando lo hace de manera directa, la voz habla de ellos como guiones a seguir en cuestiones amorosas, es decir, todo aquello que es esperado o lo que, en otros casos, no se espera que suceda. En la traducción de la siguiente oración, se hicieron diversas modulaciones por medio de construcciones impersonales. Utilizar el “se” impersonal y una perífrasis verbal en la siguiente oración:

This is the moment where **I’m supposed to be** *self-righteous and angry*.

Se supone que éste es el momento en que **debo actuar** con *enojo y santurronería*.

Construcción impersonal

perífrasis verbal

Deber+INF

La construcción impersonal permite que en la perífrasis verbal se cambie el verbo “*to be*” por uno se enfoca tanto en la acción como en la modalidad (deber) bajo la que actúa la voz narrativa. Además, gracias a la perífrasis, es posible hacer uso de la transposición (en este caso los adjetivos “*self-righteous and angry*” pasan a ser sustantivos “enojo y santurronería”). Estas modulaciones, además de ser efectivas para ocultar el género gramatical, también lo son para hablar de este guión “universal” que tanto cuestiona la voz narrativa al experimentar la relación amorosa con Louise. No obstante, las construcciones impersonales en español afectan el tono de la narración pues prolongan la oración, cuando una de las características de la narración es la inmediatez de la frase: oraciones cortas y frases sin verbo conjugado.

Ahora bien, estas construcciones que hablan de una experiencia universal del amor están en constante tensión con aquellas que hablan de la experiencia de la voz narrativa con Louise. Gramaticalmente, cuando la voz narrativa se diluye en la experiencia amorosa con Louise, lo demuestra por medio del pronombre *we* (nosotras/nosotros en español); es decir, pasa de la primera persona del singular a primera del plural, y utiliza palabras que refuerzan esta fusión (*together, both, our, etc.*). Para evitar que estas construcciones tuvieran marcas de género, utilicé la modulación verbal y léxica. En el siguiente ejemplo, podemos ver que ocurren dos modulaciones: una perífrasis verbal (pronominal) y un cambio de positivo a negativo:

You act as though	we	will be	together	for ever.
	SUJ. 1. PL.	AUX-VBO.COP	PRED.ADJ.	PREP-ADV
	nosotras/nosotros	estaremos	juntas/juntos	por siempre.

Actúas como si	nunca	nos	fuéramos a separar.
	ADV.	PRO.	PERÍFRASIS VERBAL/imperfecto del subjuntivo
[nosotras/nosotros-SUJ-tácito]			irse + a + INFINITIVO

En este ejemplo, el cambio del significado positivo “estar juntas/os por siempre” al negativo “nunca ir a + infinitivo (separarse)”, permite la evasión del género en las construcciones de primera persona del plural. Ahora bien, cambiar la modalidad del verbo al subjuntivo permite intensificar la duda que invade a la voz narrativa, la cual en inglés se dramatiza por el uso de *for ever*. Además, utilizar el pronombre “nos” compensa el “together” y otras palabras como “*both*” que la voz narrativa utiliza para significar esta unión física y emocional con Louise que se refleja hasta sintácticamente. En los siguientes ejemplos, se muestran con negritas los desplazamientos de estos elementos:

I.

We had rented this room, your idea, **to try to be together** for more than dinner or a night or a cup of tea behind the library. (13)

Fue tu idea que **alquiláramos** esta habitación **para compartir más** que la cena, o una noche, o una taza de té después de visitar la biblioteca.

II.

We lay on our bed in the rented room [...]. (17)

Estábamos en la cama de **nuestra** habitación rentada [...].

III.

We were quiet together after we had made love. (60)

Permanecemos en silencio después de hacer el amor.

IV.

In practice **we both wear** a watch. (13)

En la práctica **tú y yo usamos** reloj.²⁵

Los fragmentos anteriores en inglés son ejemplo de cómo los mecanismos cohesivos refuerzan semánticamente la unión entre la voz narrativa y Louise por medio del uso de las palabras como “both”, “our”, “we”, las cuales parecen girar en torno a la unión. En español, las flexiones del verbo por sí mismas reflejan esta unión pues la conjugación verbal en tercera persona del plural refleja ese “nosotros/nosotras” en otros elementos de la oración. La omisión del pronombre puede, en algunos casos, compensar el alargamiento de otras secciones del texto en la traducción. Es pertinente observar también que, cuando la voz y Louise se convierten en un *we*, la voz narrativa utiliza verbos de mayor acción, a diferencia de los copulativos que utiliza para hablar de sí misma.

²⁵ Cabe mencionar que a lo largo de la novela encontramos diversos “you”, en algunos casos el receptor es Louise (como en estos ejemplos) y en lo es quien lee.

En los ejemplos anteriores también podemos observar el uso otra estrategia de traducción: la expansión/amplificación.

2.3.5 Expansión/amplificación

La amplificación consta de agregar elementos adicionales en el texto meta para promover un mejor entendimiento de la idea del texto base (López y Minett 283). Por lo general, esta estrategia se utiliza cuando existen diferencias estructurales en las lenguas y/o para explicar cuestiones, por lo general culturales, que aparecen a modo de subtexto en el texto base. Sin embargo, para los propósitos de esta traducción, la amplificación sirve para evitar explicitar el género, es decir, amplificar para omitir:

Now, it's a serious matter to have '**PERVERT**' written on your NHS file [...]. (20)

Bien, es algo serio tener la etiqueta de "**INCLINACIONES PERVERSAS**" en tu archivo médico [...].

Esta estrategia amplía los conceptos que pueden articularse con una palabra para no hacer explícito el género; así, algunas oraciones se prolongan para poder utilizar la misma idea. No obstante, la naturalidad, la economía y la fuerza emocional del discurso son afectadas, por lo que procuré utilizar esta estrategia sólo en las situaciones en que fuera necesario.

Es importante reconocer que la modulación y la amplificación se entrecruzan constantemente y se alimentan por la dispersión de significaciones en el texto, así como por su acumulación; es decir, funcionan a la par en el proceso de la construcción de la identidad ambigua de la voz. La traducción del siguiente fragmento demuestra cómo las estrategias funcionan al mismo tiempo:

I felt **reprieved** and **virtuous**. Now I could sit in my own flat by **myself** and **be pragmatic**. Sometimes the best company is your own (31).

Me **invadió una sensación de alivio** y **me sentí como modelo de virtud**. Ahora podía sentarme **a solas** en mi departamento y **optar** por lo **práctico**. Algunas veces la mejor compañía es la propia.

En la traducción del fragmento anterior, podemos observar cómo las estrategias morfosintácticas funcionan simultáneamente para conservar la ambigüedad. Hay modulación verbal, la cual permite las transposiciones de los adjetivos “retrieved”, “virtuous” y “pragmatic” por sustantivos (“alivio”, “virtuosidad”, “práctico”). El papel semántico del “yo” es de objeto-experimentante del verbo “invadir”, sujeto-tema del verbo “sentirse”; a este último verbo se le agrega un complemento circunstancial para enfatizar la identificación. En la segunda parte la modulación de “*could...be pragmatic*” por el verbo “optar” le da completa agencia al sujeto. Además, las modulaciones son posibles gracias a la expansión de frases como “sensación de...”, “modelo de...”. En conjunto, estas estrategias permiten que el elemento principal de la identidad de la voz narrativa se desplace de un *ser* a un *hacer*.

2.4 Cohesión / (in)coherencia: ambigüedad

Como hemos observado, la desestabilización de los constructos sociales de género, de la literatura y del amor son consecuencia de un uso específico del lenguaje. Uno esos usos son las redes de significado (léxicas y sintácticas) dispersas en el texto por medio de mecanismos de repetición (isotopía); estas redes, en lugar de buscar homogeneidad de sentido con su reiteración, crean un efecto de ambigüedad. Tanto en la traducción como en la novela, las redes de significado se relacionan entre sí y crean ecos con otros referentes extratextuales y/o al evocar otras partes del mismo texto. Tal es el caso, por ejemplo, de las intertextualidades bíblicas (desde la cita hasta la alusión), así como la repetición de palabras y frases completas como “It's the clichés that cause the trouble” (1, 15, 18, 42, 85, 99, 104).

Para explorar este aspecto, recurriré a los conceptos de cohesión y coherencia (Baker, 2006); ambos fenómenos tienen que ver con la existencia de redes semántico-pragmáticas dentro del texto. Como mencionan Helena Calsamiglia y Amparo Tusón en *Las cosas del decir*:

El texto se muestra como un juego de relaciones en el cual las unidades léxico-gramaticales seleccionadas por el hablante determinan la construcción de los significados transmisibles, marcadores e indicadores del sentido textual. El 'cosmos' del texto está constituido por esta 'textura' o juego de enlaces semántico-pragmáticos, dispuestos en diversas capas que se integran unas a otras. (Calsamiglia 209)

La cohesión y la coherencia se encargan de ordenar las partes del discurso, las oraciones y las palabras, así como también dictan la disposición de las relaciones entre diversas partes del texto por lo que proporcionan estructura. La cohesión se manifiesta a nivel textual, ya que las relaciones que crea son puramente sintácticas y léxicas, y dependen de las reglas morfosintácticas de la lengua; mientras que la coherencia pertenece al campo de la pragmática y semántica, y se refieren a las relaciones lógicas y conceptuales dentro de un texto para construir una unidad o unidades de sentido. Es decir, la cohesión es una propiedad textualmente rastreable pues los vínculos que crea tienen un referente previo en el texto. La coherencia, por otro lado, depende de que los usuarios reconozcan o interpreten usos conceptuales de la lengua; es decir, que encuentren relación lógica entre los enunciados del texto (Baker 218). Cabe mencionar que las palabras aisladas no tienen una función cohesiva, sino que necesitan entrar en un juego de relaciones con las demás palabras y enunciados que conforman el texto para comenzar a crear redes de significación (un pronombre, por ejemplo, buscará en sus inmediaciones el vínculo con su referente); el texto tiene coherencia cuando quien lee o escucha es capaz de encontrar una relación lógica entre las redes cohesivas. Entonces puede existir un texto con marcadores cohesivos y no tener coherencia, ya que esta última depende de nuestra habilidad para reconocer las relaciones semánticas que subyacen al texto (la

interacción entre todo el sistema textual y contextual) y estos significados deben tener congruencia (García 145). A continuación, explicaré algunos de los mecanismos de cohesión y coherencia presentes en el texto y en la traducción, y cómo se unen para la construcción completa del texto.

Comenzaré por abordar las cuestiones gramaticales, en especial el concepto de deixis y cómo éste permite que la voz narrativa se identifique con referentes socialmente marcados por género. En el siguiente fragmento la voz narrativa reflexiona sobre cómo la infidelidad parece siempre acompañar al matrimonio, por medio de una escena que asemeja las convenciones de un texto dramático (cuenta con diálogos, personajes y acotaciones). En la escena aparece una mujer desnuda y “*the lover*”, quien no tiene voz, sólo aparece en las acotaciones, y con quien la voz narrativa se identifica:

Her lover runs a finger over the bare lips of the naked woman. Lies over her, looks at her. The lover says nothing. (14)

Su amante le recorre los labios con el dedo. Se recuesta sobre ella, la mira y permanece en silencio.

Her lover gets up and goes to the toilet. (14)

Su amante se levanta y va al baño.

Cut to en suite bathroom. The lover is crying. End scene. (15)

Corte al cuarto de baño. **Su amante** llora. Fin de la escena.

En inglés, el nominal “the lover” no contiene marca de género gramatical alguna, pero el español la requiere: “el amante” o “la amante”. En este caso, para evadir el género se extendió el uso de un elemento cohesivo que está presente en el texto base: el uso del pronombre posesivo *her*. Los pronombres son uno de los elementos deícticos y cohesivos de la lengua.²⁶ La deixis es una

²⁶ “La relación entre el elemento señalado (referente) y el elemento fórico de carácter pronominal es de naturaleza semántica, pero se manifiesta formalmente con la concordancia de rasgos morfosintácticos (género, número, persona)” (Piñero 59).

propiedad gramatical que hace que ciertos elementos como la persona, el tiempo y el espacio no puedan interpretarse sin los elementos que rodean la situación comunicativa (Piñero 58). Así, por ejemplo, la frase “su amante” no tendría sentido por sí misma sin el contexto de enunciación, en este caso, su relación con la mujer desnuda. Es decir, sustituir el artículo “el/la” es posible ya que “the lover” tiene una relación con la mujer desnuda, y por lo tanto su existencia como *amante* depende de la interacción que tiene con ella. Expandir el uso de un mecanismo deíctico, que aparece en la lengua base, logra que “the lover” sea un sujeto amoroso, es decir, alguien que participa en prácticas amorosas, sin convertirse en un sujeto sexualmente marcado por un artículo (la/el). Así, la voz narrativa tiene la libertad de identificarse con la experiencia de ser *amante* sin dejarse categorizar por la lengua.

2.4.1 Coherencia

La coherencia en un texto se manifiesta en la relación lógica y conceptual entre enunciados para crear una unidad de sentido; la relación conceptual no es del todo parte del texto, pues también depende del marco conceptual de quien lee. De acuerdo con Amparo Hurtado (1996):

Hasta cierto punto, la coherencia textual es subjetiva, y cada lector encontrará distintos niveles de coherencia en relación con sus conocimientos extra-textuales del mundo. Cada sociedad tiene su visión del mundo, por lo tanto, una red de relaciones semánticas, pragmáticas o semióticas que tienen sentido en un contexto social carecerá del mismo sentido en otro contexto. (72-73)

Las relaciones conceptuales creadas por mecanismos de coherencia en un texto no son únicas, ni mucho menos universales. Esto se plasma de dos maneras en *Written on the Body*: 1) el uso particular de la coherencia textual permite evadir y cuestionar constructos sociales de género; y 2) hay presencia intertextual en el texto en distintos grados. Ambos mecanismos se complementan

pues evocan discursos e imágenes que ponen en duda los constructos de género normativos al crear incoherencia en el texto como unidad de sentido y por lo tanto crean ambigüedad sexual.

En *Análisis aplicado a la traducción* (2000), Isabel García Izquierdo distingue dos tipos de coherencia: la coherencia local (la relación lógica entre oraciones) y la coherencia global (toma al discurso como unidad) (144). Para que haya coherencia global, el texto debe crear una continuidad de sentido entre “los conocimientos activados por las expresiones del texto” (148). Podemos observar que en *Written on the Body* existen unidades de sentido a nivel micro/local (por secciones/ fragmentos/ párrafos), pero si dichas unidades se acumulan en un intento por reconstruir la identidad de la voz narrativa, en un ejercicio casi arqueológico, podemos ver que hay incoherencia entre dichas unidades, pues todas las secciones del texto imposibilitan que haya un significado único.

La traducción de la (in)coherencia en la novela es un ejercicio de reconstrucción en el que se debe trazar cómo las unidades “locales” se convierten en un entramado que recorre todo el texto para crear así una incoherencia global. Por ejemplo, la escena comentada en la sección anterior muestra cómo el texto juega con constructos y representaciones socioculturales al utilizar la coherencia para desestabilizar conceptos de género. En el fragmento hay coherencia local, pues los eventos están ordenados en una sucesión lógica. Sin embargo, la manipulación de los elementos cohesivos (deixis) permite que haya ambigüedad en relación a estereotipos sociales de género: la “mujer desnuda” habla de su matrimonio heterosexual, institución legal, pero al tener un amorío con “amante” (una persona sin género marcado en el lenguaje) se desestabiliza la concepción de unión heterosexual normativa.

Identificar este uso particular del concepto de coherencia permite que en la traducción se activen distintos referentes que permitan a la voz narrativa fluir entre diversos significados dentro y fuera del texto. Replicar la coherencia textual, es decir, que los enunciados y los segmentos sigan

un orden rastreable con ayuda de mecanismos cohesivos, refuerza una incoherencia conceptual a nivel macro, pues los signos se acumulan conforme avanzamos en la lectura y cran significados aparentemente contradictorios y por lo tanto ambiguos.

El segundo elemento recurrente en la novela y que depende por completo de la coherencia es la intertextualidad. Los intertextos contribuyen en gran medida a la creación de ambigüedad, pues la voz narrativa no sólo los incluye en su discurso, sino que logra apropiarse de ellos al proveerles una nueva significación. Hay una acumulación de significado porque los intertextos se formulan en otro contexto de enunciación y se ven obligados a interactuar con los significados que los rodean, sin perder su significación previa (Allen 211; Barthes 203; Pimentel 263). Se pone de nuevo en evidencia que el lenguaje es un producto social-histórico, que ha acumulado significados alrededor de palabras, frases y textos.

Los intertextos se presentan en la novela en distintos grados, desde la mención, la alusión hasta la cita (Pimentel 266). Por ejemplo, al inicio de la novela, se cita de manera directa un fragmento de *The Tempest*; a lo largo de la novela tenemos menciones a diversos personajes literarios, como a “Rumpelstiltskin” (44), “a D. H. Lawrence type” (67), “a Victorian heroine” (49). De igual manera, se hacen alusiones a temas y motivos recurrentes en la tradición literaria, como la figura del caballero (*knight*) o la imagen de la mujer como territorio a explorar. En otras ocasiones, la voz hace calcos sintácticos de otros textos, como: “a breast is a breast is a breast” que proviene de “a rose is a rose is a rose”, parte de un poema de Gertrude Stein; o formulaciones de la Biblia como “Bone of my bone. Flesh of my flesh” de “This is now bone of my bone, and flesh of my flesh” (Génesis 2:23). Incluso hay intertextos que son parte del “conocimiento popular” como los mencionados en la sección de modulación cultural. Todos los intertextos adquieren nuevos sentidos, al mismo tiempo que aportan significados al texto por lo que son parte de su funcionamiento interno.

2.4.2 Cohesión y coherencia: el cuerpo textual y metafórico

Amparo Hurtado (1996) menciona que la cohesión y la coherencia son aspectos lingüísticos que utilizamos de manera instintiva en nuestra lengua madre. Debido a esto, existe una diferencia entre los aspectos que se manifiestan en inglés y español para crear ambos mecanismos. En cuanto a la cohesión, algunas de las diferencias entre los sistemas utilizados en ambos idiomas son: la referencia deíctica, la repetición léxica y la utilización de conjunciones argumentativas para guiar la interpretación del texto. Las diferencias en la coherencia de un idioma a otro dependen de las diferencias culturales, pues como ya mencioné, diferentes personas encontrarán relaciones conceptuales distintas dependiendo de sus conocimientos extratextuales del mundo; debido a esto, las mismas redes semánticas, pragmáticas y semióticas pueden tener sentidos distintos de acuerdo a su contexto de enunciación y lectura (Amparo 73-77).

En la traducción, las redes semánticas deben dialogar con los conocimientos previos de quien lee deben para lograr una desestabilización de los constructos de género. El más claro ejemplo de esto es la sección titulada: “The Cells, Tissues, Systems and Cavities of the Body”, en la que la voz narrativa logra unir la precisión del lenguaje médico/anatómico y la prosa poética para explorar a una Louise ausente. La traducción de esta sección requiere de un uso constante de mecanismos de cohesión y coherencia pues implica: 1) recrear dos discursos que no sólo son reconocibles en el mundo extratextual, sino que también se caracterizan por ser aparentemente irreconciliables entre sí; 2) esta sección retoma motivos literarios que recorren todo el texto, y continúa el proceso de acumulación y desestabilización de significado; 3) recuperar un cuerpo narrado en otro sistema textual, considerando que las narraciones y/o descripciones de un cuerpo siempre son un proceso en el que cada palabra y cada referente están culturalmente marcados. La

traducción de esta sección es un lugar de tensiones pues es donde colisionan los discursos y constructos sociales que la voz narrativa ha mencionado hasta ese momento de la narración para que las posiciones de sujeto y sus identificaciones puedan resignificarse.

A través del uso de léxico específico como primer recurso surge la evocación del registro médico, el cual convencionalmente no se utiliza para la celebración del cuerpo amoroso pues rechaza lo lírico, lo subjetivo y prefiere una lógica basada en estructuras binarias: salud/enfermedad (66, 70, 74), entero/fragmentado (67, 74), normal/anormal (66, 74), mortal/inmortal (67, 70, 74), masculino/femenino (66, 70, 73,77), propio/ajeno (67, 73, 76).²⁷ El lenguaje médico parece configurar lo corporal en relación a otras corporalidades.²⁸ Es decir, la disección del cuerpo de Louise se lleva a cabo por medio de un lenguaje que busca describir un modelo universal del cuerpo, por lo que, a simple vista, pareciera que desaparece cualquier particularidad y sólo se clasifica en dualidades.

Estructura

Para recrear el discurso médico, la sección se vale de dos recursos: la estructuración y la terminología especializada. La información se ordena de la siguiente manera: subtítulo (exploración anatómica) + contenido (exploración lírica entrelazada con la terminología anatómica); los fragmentos siguen una estructura mucho más lógica y rígida que otras secciones de la novela, pues además están ordenados por títulos similares a los de un libro de texto: “The

²⁷ Estos elementos parecen ser los motivos temáticos que se desarrollan en esta sección del texto. Los números marcan los lugares específicos donde podemos encontrarlos.

²⁸ A partir de la década de los 70, las primeras teóricas en reivindicar el cuerpo para la autorrepresentación son las feministas francesas —Julia Kristeva, Helene Cixous, Luce Irigaray y Monique Wittig—, quienes propusieron una inscripción literal y metafórica del cuerpo femenino en respuesta al determinismo biológico que promueve la creencia que “la naturaleza” es igual a “destino”. Desligar el componente biológico (sexo) de los elementos culturales (género) que se asociaban con él se convirtió en una de las principales propuestas de estas teóricas.

Skin”, “The Skeleton”. Los subtítulos de cada fragmento proveen una descripción casi enciclopédica de algún elemento anatómico y presentan una tipografía distinta (mayúsculas):

FOR DESCRIPTIVE PURPOSES THE HUMAN BODY IS SEPARATED INTO CAVITIES. THE CRANIAL CAVITY CONTAINS THE BRAIN. ITS BOUNDARIES ARE FORMED BY THE BONES OF THE SKULL. (Winterson 119)

CON FINES MERAMENTE DESCRIPTIVOS, EL CUERPO HUMANO SE DIVIDE EN CAVIDADES. LA CAVIDAD CRANEAL CONTIENE EL CEREBRO. LOS HUESOS DEL CRÁNEO LA DELIMITAN.

El discurso médico también se expresa en elementos sintácticos como el uso de un estilo llano y puramente descriptivo en los subtítulos y en elementos léxico-semánticos como la presencia de terminología especializada. En la traducción, los subtítulos no contienen oraciones presenten complicaciones sintácticas (hay una preferencia por el orden “canónico” de la oración: s-v-c); así mismo, el lenguaje es puramente descriptivo y directo para recrear un efecto de “objetividad” científica —aunque esta objetividad puede sólo ser aparente como lo demuestra la voz narrativa— por lo que se evitaron verbos o construcciones elaboradas (marcado en cursivas en los textos).

Terminología

La terminología especializada recrea el discurso médico y se convierte en el punto inicial de la exploración lírica; es decir, la voz narrativa parte del uso más descriptivo de la lengua para exponer su capacidad poética. Además de utilizar la terminología para recrear el discurso médico, la somete a juegos y usos metafóricos, por lo que distinguirla con precisión fue indispensable.

El problema terminológico se abordó por medio de la terminología puntual:²⁹ primero se hizo una segmentación de unidades terminológicas, después se valoraron y utilizaron bases de

²⁹ La terminología puntual es una metodología en la que se identifica un problema terminológico (relacionado con la traducción de textos especializados) al extraer del texto un conjunto de unidades lexicalizadas que presentan nudos de conocimiento específico de un ámbito de especialidad (Cfr. Cabré 1993).

datos como TERMIUM Plus, IATE y TermCat, entre otros, para consultar las definiciones y equivalentes de los términos especializados; posteriormente, se hicieron búsquedas en corpus de textos paralelos para identificar que el equivalente en la lengua meta fuera el más adecuado en cuestiones de usos y contextos. Llevar a cabo este trabajo terminológico en una traducción literaria me permitió reflexionar nuevamente sobre el papel activo de quien traduce en la (re)creación de significados y discursos. Al igual que Winterson y la voz narrativa, como traductora de la novela “I became obsessed with anatomy [...] Within the clinical language, through the dispassionate view of the sucking, sweating, greedy, defecating self, I found a love poem to Louise” (Winterson 111). Así, la exploración anatómica y lírica del cuerpo de Louise tiene repercusiones en el trabajo de traducción pues provoca una transición metodológica: la traducción se encuentra en un constante ir y venir entre la traducción de textos especializados y los literarios.

El lenguaje poético

El aspecto poético en esta sección enfatiza la capacidad de la lengua para ir más allá de su referente físico inmediato: el lenguaje se enfoca en el momento en que la palabra se desprende de su uso comunicativo e instrumental para llenarse de otros significados. Para traducir este nivel de significación hay que trasladar todo tipo de juegos de palabras e intertextualidades y prestar atención a las diferencias en los sistemas textuales de representación del cuerpo para poder describirlo tanto a nivel cultural como a nivel lingüístico. Estos elementos los ejemplificaré en el siguiente fragmento:

THE CLAVICLE OR COLLAR BONE: THE CLAVICLE IS A LONG BONE WHICH HAS A DOUBLE CURVE. THE SHAFT OF THE BONE IS ROUGHENED FOR THE ATTACHMENT OF THE MUSCLES. THE CLAVICLE PROVIDES THE ONLY BONY LINK BETWEEN THE UPPER EXTREMITY AND THE AXIAL SKELETON.

I cannot think of the double curve lithe and flowing with movement as a bony ridge, I think of it as the musical instrument that bears the same root. **Clavis. Key. Clavichord.** The first stringed instrument with a keyboard. Your clavicle is both

keyboard and key. If I push my fingers into the recesses behind the bone I find you like a softshell crab. (Winterson 129)

LA CLAVÍCULA ES UN HUESO LARGO CON UNA DOBLE CURVA. LOS BORDES SON RUGOSOS PARA LA INSERCIÓN DE LOS MÚSCULOS. LA CLAVÍCULA PROVEE LA ÚNICA UNIÓN ÓSEA ENTRE LA EXTREMIDAD SUPERIOR Y EL ESQUELETO AXIAL.

Me es imposible creer que la elegante curva doble que fluye en movimiento es una cresta ósea; la pienso como el instrumento musical que lleva la misma raíz. **Clavis. Clave. Llave. Clavicordio.** El primer instrumento de cuerdas con un teclado. Tu clavícula es *llave* y *clave* al mismo tiempo. Si *introduzco* los dedos en los huecos tras el hueso, te encuentro como un cangrejo de cascarón suave.

En el fragmento, la voz narrativa logra que el lenguaje vaya más allá del significado “objetivo” de lo físico y lo concreto mediante la reactivación de los significados que subyacen en la lengua. En inglés la relación entre la raíz “clavis” con la palabra en inglés “key” remite tanto al significado musical “tecla/clave”, así como a la palabra “llave”, lo cual permite que ambos campos semánticos se desarrollen en el texto y la voz narrativa pueda jugar con las imágenes que cada uno aporta. De esta forma, se evocan significados que yacen aparentemente dormidos en las palabras y que están, por lo general, fuera de nuestro marco de significación.

En español, la raíz *clavis* tiene dos significados, pero, a diferencia del inglés, son representados por dos lexemas distintos: *clave* y *llave*. Recuperar ambas palabras en la traducción permite conservar las imágenes y la relación intertextual que se discutirá más adelante; sin embargo, utilizar ambas palabras hace explícito un juego de significados que en inglés se lleva a cabo a través de la polisemia de una sola palabra. Ya que es imposible recuperar las tres significaciones (*clave*, *llave*, *tecla*) en español, se propone explicitar los dos significados que sí podemos recuperar con la ayuda de una elección léxica que construya el campo semántico alrededor de la palabra *llave*: “Tu clavícula es al mismo tiempo *llave* y *clave*” y de usar palabras

como: “introducir”, “perno”, “hendidura”, “desencadenar”. En inglés, esta red semántica está presente en el texto, pero sólo se explicita al final del fragmento:

Bone of my bone. Flesh of my flesh. To remember you it's my own body I touch. Thus she was, here and here. The physical memory blunders through *the doors* the mind has tried to *seal*. A **skeleton key** to *Bluebeard's chamber*. The *bloody key* that *unlocks* pain. Wisdom says forget, the body howls. The *bolts* of your collar bone undo me. Thus she was, here and here. (129)

Hueso de mis huesos. Carne de mi carne. Para recordarte es mi cuerpo el que toco. Así era ella, aquí y aquí. La memoria física entra tambaleándose a través de *las puertas* que la mente ha intentado *cerrar*. **La llave de hueso, la llave maestra**, para *entrar* a la *habitación de Barba Azul*. *La llave sangrienta* que *libera* el dolor. La sabiduría dice: “olvida”; el cuerpo aúlla. *Los pernos* de tu clavícula me *desarman*. Así era ella, aquí y aquí.

En cursivas señalo las palabras que trazan el campo semántico de “llave”. Por medio de procedimientos cohesivos de reiteración se reafirma un significado. De la misma manera en que ocurre en el fragmento anterior, las palabras en negritas requieren un explicitación y ampliación, pues el español no recrea el juego de palabras en inglés (*skeleton key* = llave maestra/esqueleto), frase que también juega semánticamente con el lenguaje médico. Sin embargo, conservar el significado de “llave” se consideró más importante porque es establece una relación intertextual. Las oraciones subrayadas en el fragmento anterior señalan las diferentes presencias intertextuales: la Biblia (calco estructural), *Mr. Dalloway* de Virginia Woolf (alusión) y el cuento de Barba Azul (mención directa). Los intertextos se presentan en diferentes niveles, permiten crear y acumular significados y exigen la participación activa de quien lee para completar la significación.

2.5 Isotopía, referencialidad y autorreferencialidad

Como hemos visto, *Written on the Body* es un entramado de significaciones que permite a nivel global que la voz narrativa personifique identidades que fluctúan en los polos del constructo social de género. Las significaciones forman un todo (in)coherente y construyen diversos sentidos a través de establecer distintos tipos de conexiones dentro y fuera del texto. Las conexiones dentro del texto se hacen por medio del uso de la isotopía, figura retórica que consiste en la agrupación de campos semánticos por medio de la repetición léxica en distintos lugares del texto; estas repeticiones forman redes de coherencia semántica presentadas de manera léxica y sintáctica.

El valor referencial³⁰ que provee la isotopía se desarrolla en el texto como una acumulación significados de manera progresiva. Ejemplo de esto es el título de la novela *Written on the Body* (*Escrito en el cuerpo*) que no sólo anuncia un segmento que está por venir, sino que también rige el ensamblaje del texto, el cual está gobernado por la obsesión de descifrar lo no dicho:

Written on the body is a secret code only visible in certain lights; the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters feel like braille. I like to keep my body rolled up away from prying eyes. Never unfold too much, tell the whole story. I didn't know that Louise would have reading hands. She has translated me into her own book. (89)

Escrito en el cuerpo hay un código secreto únicamente visible bajo cierta luz; las acumulaciones de toda una vida se reúnen en él. En algunos lugares, el palimpsesto está tan bien trabajado que las letras parecen braille al tacto. Me gusta mantener mi cuerpo enrollado, lejos de ojos fisgones; nunca desplegarlo demasiado, nunca contar toda la historia. No sabía que Louise tendría manos lectoras. Me ha traducido en su propio libro.

³⁰ Dentro de las relaciones cohesivas de un texto, Halliday y Hassan (1976) hablan de los procesos de referencialidad. Entre ellos mencionan la referencia endofórica en la que la interpretación de un elemento depende de otro elemento dentro del texto y se lleva a cabo por medio de la anáfora, la catáfora y la elipsis (Chueca Moncayo 11).

Este fragmento dicta tanto la relación amorosa entre Louise y la voz narrativa, ejecutada por las manos lectoras de Louise, así como la relación entre la voz narrativa y las manos lectoras de quien traduce y lee el texto. Cabe mencionar que este fragmento también ha sido utilizado como paratexto por lo que su lugar estratégico en diversas ediciones (en la contraportada) dicta un orden de lectura que se convierte en una invitación a la interpretación y que cobra sentido en relación al amorío con Louise hasta la página 52 de la novela. Las imágenes referentes a la comunicación forman una red léxica que recorre y unifica toda la novela —signos, marcas, gestos, grabados, códigos, ritmos, palimpsestos— en la constante reflexión sobre la capacidad de la lengua para crear y recrear significados.

Las repeticiones de palabras, imágenes, conceptos y oraciones establecen conexiones reconocibles entre diversos lugares del texto, y crean ecos interpretativos que al repetirse acumulan significados nuevos; su traducción debe tener en mente que dichas repeticiones contribuyen a la creación de sentido global. Ejemplo de ello son las ideas de conquista y exploración del cuerpo de la mujer amada, ideas que inevitablemente están relacionadas con un discurso colonial y patriarcal. La voz narrativa repite en diversas ocasiones la imagen del explorador que conquista la tierra (el cuerpo de la amada) e incluso, aunque la subvierte, la relaciona con una clara tradición masculina: “How could I cover this land? Dis Columbus feel like this when sighting the Americas? I had no dreams of possessing you but I wanted you to possess me” (52). Winterson alude al poema “To His Mistress Going to Bed” de John Donne (1633).³¹ La creación y repetición del campo semántico de la exploración subvierte en todo momento la tradición “masculina” con la que se ha relacionado pues la voz narrativa desdibuja

³¹ El poema de Donne está inscrito en una tradición de deseo heterosexual masculina en la que se compara, por medio de lenguaje colonial, el descubrimiento de una nueva tierra con el descubrimiento del cuerpo femenino (objeto de deseo): O my America! my new-found-land, / My kingdom, safeliest when with one man mann'd, / My Mine of precious stones, My Empirie, /How blest am I in this discovering thee! (líneas 27-30).

las fronteras entre explorador y objeto de exploración por medio de la acumulación (Tapia 61). En la sección “The Cells...”, las fronteras entre sujeto y objeto de observación se erosionan, pues la voz narrativa se convierte no sólo en el sujeto que describe a Louise, sino que también en objeto de esta misma exploración. Las ideas relacionadas con un discurso colonial y patriarcal se reformulan debido a la acumulación de las redes semánticas, a la evocación de diversas tradiciones literarias en contextos de enunciación distintos, y a la dispersión y mención de estos motivos a lo largo del texto (isotopía). La traducción de la isotopía conlleva reconocer los cambios estructurales que hacen posible el cambio semántico de posicionamientos del sujeto. Los cambios de significado son visibles a nivel sintáctico:

‘Explore me,’ you said and I **collected** my ropes, flasks and maps, expecting to be back home soon. I **dropped** into the mass of you and I **cannot find** the way out. Sometimes I *think* I’m free, coughed up like Jonah from the whale, but then I **turn** a corner and *recognise myself* again. Myself in your skin, myself lodged in your bones, myself floating in the cavities that decorate every surgeon’s wall. That is how I know you. You are what I know. (Winterson 120)

—Explórame —dijiste y **junté** mis cuerdas, termos y mapas, con la expectativa de volver pronto a casa. **Descendí** en tu carne y ahora no puedo encontrar la salida. Algunas veces **pienso** que soy libre, así como Jonás fue expulsado por la ballena, pero entonces doy una vuelta y me reconozco de nuevo: yo en tu piel, yo, huésped de tus huesos, yo, flotando en las cavidades que decoran la pared de cualquier cirujano. *Así es como te conozco. Tú eres lo que yo sé.*

En el fragmento anterior, la construcción verbal de la voz narrativa es distinta a otros momentos de la novela en los que no se narra a sí misma con acciones transitivas. En esta sección, los verbos que utiliza para describirse son acciones plenas y le dan un alto grado de agencia; sin embargo, este cambio se produce a partir del imperativo: “explórame”. Vuelve a haber un cambio verbal al

darse cuenta de que no puede ser libre, pues se ha fundido con Louise: la voz narrativa toma una posición pasiva enfatizada sintácticamente por la falta de verbos conjugados para hablar de sí y por el uso de verbos de cognición (*know*) y estado (*be*). En español estos cambios le otorgan más importancia a la acción (elisión del sujeto), al utilizar verbos pronominales (modulación) y al enfatizar la repetición.

La voz narrativa resignifica los paradigmas masculinos del autor, el médico y el explorador: sujeto y objeto de observación, conquistador y conquistado, quien ama y quien es amada o amado son posiciones que no sólo son intercambiables, sino que también llegan a confundirse. Las acumulaciones alrededor de la lectura, la traducción, la creación del significado nos hacen reflexionar sobre la función del lenguaje en la construcción de la identidad y cómo la experiencia humana traspasa los constructos sociales y el sistema de la lengua.

Conclusiones

La lengua se ha convertido en el mecanismo fundamental para estructurarnos individual, cultural y socialmente; también nos ha permitido relacionarnos con el mundo externo; es decir, nos da la posibilidad no sólo de la autoreflexión, sino que también nos permite interactuar con lo que solemos llamar “realidad”. A través de ella fluye nuestra experiencia individual y colectiva. La relación lenguaje-realidad es compleja, ya que difícilmente podemos rastrear si el lenguaje moldea la realidad que nos rodea o viceversa. Sin embargo, en la traducción, así como en la escritura, nombrar deja de ser un proceso inocente, porque la lengua pasa por un filtro ideológico, en el cual las palabras acumulan significados históricos, al mismo tiempo se convierte en el cristal a través del cual vemos el mundo.

Debido a esto, la lengua es la mejor herramienta para propagar ideas porque, hablada o escrita, nos permite hacer tangible lo abstracto, materializar la idea; por medio de su repetición, las

ideas pueden llegar a parecerse verdades absolutas. En este cambio de lo abstracto a lo material ocurre un fenómeno en particular, el cual es central tanto en la novela de Winterson como en mi traducción: la creación del constructo social; la palabra, al imponer materialidad, se convierte en reguladora de una cierta realidad. Este fenómeno es claro en la creación de identidades de género, pues un cuerpo difícilmente puede desasociarse de las normas que rigen su materialización (Butler 1990: 145-147). El lenguaje es una serie de acciones repetidas, producidas y reconocidas por una especie de tradición, con las cuales crea convenciones sociales que a la vez restringen al hablante, pues, debido a su cualidad nominal, la lengua tiende a clasificar y por lo tanto a limitar. A base de repeticiones, diversos significados se fijan en la mente de las personas hasta que se vuelve complicado, si no es que imposible, concebir la existencia del sujeto fuera del discurso pues estos constructos se naturalizan. Así, categorías como femenino o masculino se convierten en constructos discursivos aprobados socialmente.

Leer y traducir *Written on the Body* me permitió explorar la traducción de la misma manera en la que la voz narrativa explora su experiencia humana: me confrontó con mis propios constructos de género, así como con mis modos de leer y narrar; metodológicamente, me exigió explorar el texto no sólo desde un punto de vista literario sino también especializado, y me permitió experimentar con el español y sus muchas construcciones lingüísticas. Recrear la identidad de la voz permite ser conscientes de la artificialidad de categorías normativas de género y reflexionar sobre la traducción como un proceso sociolingüístico, ya que quien traduce y su contexto social tienen un papel activo en todo instante.

Por medio de las diversas estrategias conseguí hacer una evasión de género gramatical sin eliminar la presencia del sujeto “Yo”, es decir, intenté conservar la agencia lingüística que le permite ubicarse y apropiarse de discursos previos. Debo mencionar que la voz narrativa en español

no habla igual que la del inglés por cuestiones estructurales: a diferencia del inglés, el español prolonga la frase, exige verbos conjugados y es intolerante a la repetición. De igual manera, hay elementos textuales que me hubieran gustado explorar, como la puntuación, el uso de frases nominales, la entonación del texto mismo al ser leído en voz alta y el uso de verbos de movimiento, ya que contribuyen a la creación de otros tipos de ambigüedad dentro del texto y que, en mi opinión, pueden enriquecer el análisis sobre la creación de significado en el proceso de traducción. Sin embargo, el enfoque de este trabajo fue reconstruir la ambigüedad del sujeto narrativo en cuestiones de género, para que ésta permita a quien lea reflexionar sobre el lenguaje y la traducción.

Traducir *Escrito en el cuerpo* es también una invitación a reflexionar sobre nuestro trabajo como artífices de la palabra. Así como la simbiosis (metafórica y sintáctica) que se desarrolla entre Louise y la voz narrativa, los conocimientos que antes considerábamos estáticos, como la pasividad de quien lee, la figura autoral, el texto como fuente de significado único, y la traducción como actividad secundaria son cuestionados hasta tal punto que ya no sabemos en dónde termina uno y en dónde comienza el otro. Cabe mencionar que la traducción es también la profesión de la voz narrativa por lo que todo el tiempo nos enfrenta con su traducción del mundo. Quizá podemos ver esta coincidencia como la invitación a la interpretación, a analizar el proceso de la construcción de su identidad a través del lenguaje, así como se convierte en un comentario sobre el papel de quien traduce en la construcción de realidades extratextuales.

La traducción ha sido parte fundamental de la difusión y consolidación de discursos, ya que forma identidades, crea convenciones y replica ideologías. A lo largo de los años, la traducción se ha usado como herramienta de propagación de la ideología predominante, lo cual se puede percibir incluso en las empresas imperialistas, así como en los muchos procesos de evangelización (Robinson, 10). En las traducciones, la propagación se lleva a cabo por medio de procesos

semióticos que refuerzan ideologías de las que muchas veces no estamos conscientes; tal es el caso de la división binaria de género. Quien traduce lo hace desde circunstancias y visiones culturales y políticas específicas que pueden afectar nuestra toma de decisiones al traducir, lo que puede resultar en la omisión, expansión, explicitación de imágenes, experiencias y temas de cualquier texto que se nos presente. Al traducir y leer, llevamos a cabo procesos interpretativos pues lo hacemos basados en un panorama de expectativas creado por experiencias previas dentro del discurso que conocemos. Nuestros discursos previos nos indican la manera “convencional” de entender el mundo. De manera similar, quien lee tiene un panorama de expectativas que espera ser satisfecho y que depende de una visión del mundo, de maneras de leer y de una necesidad de inteligibilidad que muchas veces se convierte en la imposibilidad de acceder a otros modos de narración por considerarlos incomprensibles.

La traducción ya no es una mera reproducción, sino una búsqueda por encontrar nuevos modelos en la transformación de formas lingüísticas convencionales, pues las fronteras de quien traduce, de quien lee y de quien escribe desaparecen. Me gusta pensar en este trabajo como una oportunidad para el desarrollo teórico y la implementación práctica de modos de narración, de lectura y de traducción, que, muy de la mano con la problemática actual de nuestro país, pueden permitirnos contribuir de manera activa a un cambio en nuestras prácticas lingüísticas cotidianas. Es preciso reconocer la necesidad de explorar estos temas en nuestras representaciones cotidianas de género, así como la necesidad de crear modelos teóricos y prácticas propias dada la situación mexicana en cuestiones de violencia de género. La traducción de la ambigüedad de los sujetos narrativos visibiliza aspectos ideológicos de la lengua de los que no siempre somos conscientes, al mismo tiempo que muestra las muchas otras posibilidades lingüísticas que pueden, gradualmente, promover un cambio de mentalidad que enfatice otros aspectos de la experiencia humana. Realicé esta traducción y este trabajo con la esperanza de que quien los lea pueda apreciar la influencia tan

grande que tiene el lenguaje en los comportamientos sociales, y pueda reconocer en él una herramienta poderosa de cambio.

Bibliografía

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Nueva York: Routledge, 2000.
- Baker, Mona. *In Other Words*. Londres: Routledge, 2011.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Traducción de XXX. Siglo XXI: España, 2009.
- “Beautiful”. *Oxforddictionary.com*. WEB. 25 de Mayo 2017.
- Bradford, Lisa Rosa. “Traducción y Transculturación de la narrativa de Jeanette Winterson”. *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Vol. 10: (1998): 53-74. WEB. Mayo 2017.
- Butler, Judith. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge: Nueva York y Londres, 1990.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. Nueva York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Oxfordshire: Routledge, 2004.
- Cabré, M. T. *La terminología. Teoría, metodología y aplicaciones*. Barcelona: Antártida/Empúries, 1993.
- Calsamiglia, Helena Blancafort. Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir. Análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, 2007.
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford University Press: Londres, 1975.
- Chamberlain, Lori. “Gender and the Metaphorics of Translation”. *Signs*. Vol. 13. Núm. 3 (1988): págs. 454-472. Impreso.
- Chueca Montayo, Fernando J. “Desarrollo didáctico de las nociones de ‘coherencia’ y ‘cohesión’ y su aplicación a los estudios de traducción”. *Hermeneus Revista de Traducción e Interpretación*. Núm. 5 (2003): págs. 43-70. *Universidad de Valladolid*. WEB. Mayo 2017.
- Cuartero Ojal, Juan. *Cosas que se hacen. Esquemas sintáctico-semánticos agentivos del español*. Frankfurt: Peter Lang, 2003.
- De Lauretis, Teresa. “La tecnología de género”. *Roulet Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Trad. Ana María Bach y Margarita. Londres: Macmillan Press, 1989. Versión electrónica.
- Donne, John. “Elegy XIX: To His Mistress Going to Bed”, *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, Nueva York, Oxford, Toronto, 1973. Impreso.

- Flotow, Luise Von. "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. Vol. 4. Núm. 2 (1991) : págs. 64-84. *Érudit*. WEB. Marzo 2017.
- García Izquierdo, Isabel. *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2000.
- Hawayek, Antoinette. "Proyección sintáctica del significado" en *Sintaxis del español e interfase sintaxis-semántica*. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2005.
- Hurtado Albir, Amparo. *La enseñanza de la traducción*. Castellón de la Plana: Universitat de Jaume I, 1996.
- Hurtado Albir, Amparo y Lucía Molina. *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona, 2002.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge: Cambridge, 1998.
- Lamas, Marta. *Cuerpo: diferencia sexual y género*, Taurus, México, 2002.
- López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson, "Capítulo 9: Procedimientos de traducción" en *Manual de traducción: inglés/castellano*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Luján Marta. "El análisis de los verbos reflexivos incoativos". *Revista Española de Lingüística*. Fasc. 2. Año 7 (1997): págs. 97-120. WEB. *Sociedad Española de Lingüística*. 15 Mayo 2017.
- Marquez, María. *Género gramatical y discurso sexista*. Madrid: Síntesis, 2013.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction* Nueva York y Londres: Routledge, 1987.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall, 1988.
- Ocampo, Irene. "Sobre *Escrito en el cuerpo* de Jeanette Winterson 'La escritura del deseo'". *El rincón del diablo*. 2007. Blog-WEB. Mayo 2017.
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores/ UNAM-Facultad de Filosofía y Letras: México, 2012.
- Piñero Piñero, Gracia, et. al. *Lengua, lingüística y traducción*. Granada: Comares, S. L., 2008.
- Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge, 2005.
- Sumillera, Rocío G. "Postcolonialism and Translation: The Translation of Wide Sargasso Sea into Spanish", *New Voices in Translation Studies*. Vol. 4, (2008): 26-41. Versión electrónica.

- Tapia, Nancy Alejandra Silva. “*Written on the Body: Una voz en el continuum del lenguaje*”. Tesina. Universidad Nacional Autónoma de México. 2011. Versión electrónica.
- Tymoczko, Maria. “The Metonymics of Translating Marginalized Texts”. *Comparative Literature. On Translation*. Vol. 47. No. 1 (1995): págs. 11-14. Versión electrónica.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Routledge: Londres, 1998.
- Vinay, Jean-Paul y Jean Darbelnet. “A Methodology for Translation”. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- Winterson, Jeanette. *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*. Londres: Vintage Books, 1996.
- Winterson, Jeanette. *Written on the Body*. Londres: Vintage Books, 1993.

Escrito en el cuerpo

Jeanette Winterson

Traducción

Lorena E. Rivera Rosas

Fragmento I

¿Por qué es la pérdida la medida del amor?

Hace tres meses que no llueve. Los árboles buscan en el subsuelo, envían raíces de reserva por la tierra seca, raíces como navajas para abrir cualquier arteria llena de agua.

Las uvas se han marchitado en la vid. Lo que debería ser rebosante y firme, resistir al tacto y entregarse en la boca, está mullido y ampuloso. Este año nada del placer de hacer rodar uvas púrpuras entre los dedos, que me mojen la palma con su aroma. Incluso las avispas evitan el escaso goteo marrón. Incluso las avispas este año. No siempre fue así.

Pienso en un septiembre en particular: Paloma Torcaz Almirante Rojo Cosecha Amarilla Noche Naranja. Dijiste: "Te amo". ¿Por qué lo que tanto anhelamos escuchar sigue siendo lo menos original que podemos decir? "Te amo" siempre es una cita. Tú no lo dijiste primero ni tampoco yo, y aun así, cuando tú lo dices y cuando yo lo digo, hablamos como salvajes que han encontrado dos palabras y las veneran. Las veneraba, pero ahora estoy en soledad, en una roca tallada a partir de mi propio cuerpo.

CALIBAN: Me habéis enseñado a hablar, y el provecho que me ha reportado es saber cómo maldecir. ¡Que caiga sobre vos la roja peste, por haberme inculcado vuestro lenguaje! *

El amor exige expresión. No se mantendrá quieto, no permanecerá en silencio, no será bueno, modesto, no será visto ni escuchado, no. Irrumpirá en lenguas de alabanzas, la nota alta que quiebra el cristal y derrama el líquido. No es amor conservacionista. Es un gran cazador y tú eres la presa. Maldito juego. ¿Cómo puedes continuar jugando si las reglas siguen cambiando? Me llamaré Alicia y jugaré croquet con los flamencos. En el País de las Maravillas todos hacen trampa y el amor es el País de las Maravillas, ¿no? El amor mueve montañas. El amor es ciego. *All you need is love*. Nadie se muere de amor. Lo superarás. Cuando nos casemos todo será distinto. Piensa en los niños. El tiempo lo cura todo. ¿Aún esperas al príncipe azul?, ¿a la princesa azul?, ¿tal vez a todos los principitos?

Son los clichés los que causan el problema. Una emoción precisa busca una expresión precisa. Si lo que siento no lo es, ¿debería llamarlo amor? El amor es tan aterrador que lo único que puedo hacer es enterrarlo en un basurero de peluches rosas y mandarme una tarjeta que diga: "Felicidades por tu compromiso". Pero no me he comprometido, sólo tengo muchas distracciones. Miro con desesperación al otro lado para que el amor no me vea. Quiero la versión diluida, el lenguaje descuidado, los gestos insignificantes. El sillón desgastado de los clichés. Está bien, millones de traseros se han sentado aquí antes que yo. Los resortes están desgastados; la tela, maloliente y familiar. No debo temer; mira, mi abuela y mi abuelo lo lograron. Él con el cuello almidonado y de corbata; ella, con la muselina blanca algo estirada por la vida que esconde debajo. Lo lograron, mis padres lo lograron, y ahora lo haré yo, ¿o no? Brazos estirados, no para sostenerme, sólo para mantener el equilibrio, camino como si sufriera de sonambulismo hacia ese sillón. Qué felices seremos. Qué felices serán todos. Y vivieron felices por siempre.

Era un caluroso Domingo de Agosto. Remaba por los bajos del río donde los pececillos exponen su barriga al sol. A cada lado, el propio verde del pasto había dado paso a un salpicadero psicodélico de lycra infecciosa, shorts de ciclismo y playeras hawaianas hechas en Taiwán. Estaban agrupados como las familias suelen hacerlo; papá con el periódico apoyado sobre sus excesos, mamá doblada sobre los termos. Hijos delgados como varas de mar y sonrosados cual conchas. Al verte entrar al agua, mamá arremetió desde su banco a rayas plegable.

—Debería darte vergüenza. Hay familias aquí.

Te reíste y la saludaste con la mano, tu cuerpo brillante bajo la cristalina agua verde, su forma delineaba la tuya, sosteniéndote fiel a ti. Te volteaste y tus pezones rozaron la superficie del río y el río decoró tu cabello con cuentas. Eres color crema, excepto por tu cabello, el cabello rojo que te enmarca por los costados.

—Llamaré a mi esposo para que venga. George, ven aquí. George, ven ahora.

—¿Qué no ves que estoy viendo la televisión? —dijo George sin voltear.

Te levantaste y el agua resbaló por tu cuerpo en arroyos de plata. No lo pensé, entré al río y te besé. Rodeaste mi espalda ardiente con tus brazos. Dijiste:

—No hay nadie aquí más que tú y yo— dijiste.

Miré a las orillas del río y estaban desiertas.

Fuiste cuidadosa de no pronunciar aquellas palabras que pronto se convirtieron en nuestro altar privado. Yo ya las había dicho muchas veces; las había arrojado cual monedas al pozo de los deseos, con la esperanza de que me convirtieran en realidad. Ya las había dicho muchas veces, pero no a ti. Las había dicho como regalando flores de "no me olvides" a chicas que debieron ser más listas. Las había usado como balas y monedas de trueque. No me gusta considerarme una persona deshonesto, pero si digo "te amo" y no lo siento, ¿qué más puedo ser? ¿Te amaré, te adoraré, haré espacio para ti, me convertiré en mejor persona por ti, te miraré y siempre te veré, te diré la verdad? Y si el amor no es todo esto, entonces ¿qué es?

Agosto. Discutíamos. Quieres que el amor sea así cada día, ¿no? Treinta y tres grados incluso bajo la sombra. Esta intensidad, este calor, el sol como una sierra que atraviesa tu cuerpo. ¿Acaso es porque vienes de Australia?

No respondiste, sólo sostuviste mi mano ardiente entre tus dedos fríos y seguiste tu paso con tranquilidad vestida en lino y seda. Me sentí en ridículo. Llevaba unos pantalones cortos que parecían llevar la palabra "RECICLADO" estampada en una pierna. Recordé con vaguedad que alguna vez tuve una novia que consideraba de mala educación usarlos frente a monumentos públicos. Cuando nos veíamos, yo ataba mi bicicleta en Charing Cross y me cambiaba en el baño antes de encontrarla por la columna de Nelson.

—¿Para qué molestarse? —le decía—. Él sólo tenía un ojo.

—Yo tengo dos —me contestó, y me besó. Está mal sellar lo ilógico con un beso, pero yo lo hago siempre.

No contestaste. ¿Por qué los seres humanos necesitan respuestas? En parte, supongo, porque sin una, la que fuera, la pregunta pronto sonaría tonta. Intenta pararte frente a una clase y preguntar cuál es la capital de Canadá. Los ojos te observan, indiferentes, hostiles, algunos desvían la mirada. Repites: "¿Cuál es la capital de Canadá?" Mientras esperas en silencio, víctima absoluta, tu mente comienza a dudar de sí misma. ¿Cuál *es* la capital de Canadá? ¿Por qué Ottawa y no Montreal? Montreal es mucho más bonita, hacen un mejor espresso, conoces a alguien que vive allá. Bueno, a quién le importa cuál es la capital, probablemente la cambiarán el año que viene. Tal vez Gloria estará en la alberca esta noche. Etcétera.

Preguntas más importantes, preguntas con más de una respuesta, es más difícil de lidiar en silencio con aquellas que no tienen respuesta. Una vez que se hacen, no se evaporan, no dejan a la

mente vagar por distracciones mucho más serenas. Una vez que se hacen adquieren dimensión y textura, te ponen el pie en las escaleras, te despiertan en la noche. Un agujero negro succiona todo a su alrededor y ni siquiera la luz logra escaparse. Entonces, ¿mejor no hacer preguntas? ¿Mejor entonces ser un cerdo feliz que un Sócrates miserable? Ya que las granjas industriales son más estrictas con los cerdos que con los filósofos, me arriesgaré.

Regresamos a nuestro cuarto rentado y nos recostamos en una de las camas individuales. Desde Brighton hasta Bangkok, la colcha de las habitaciones de alquiler nunca hace juego con la alfombra y las toallas siempre son demasiado delgadas. Te puse una debajo para no manchar la sábana. Estabas sangrando.

Fue tu idea alquilar esta habitación para compartir más que la cena o una noche o una taza de té detrás de la biblioteca. Seguías casada, y aunque no tengo muchos escrúpulos, he aprendido a tener algunos por ese bendito estado. Yo pensaba en el matrimonio como una ventana de cristal que pedía a gritos un ladrillo. El autoexhibicionismo, la autosatisfacción, la linsojería, la rigidez de miras y mente. La forma en que las parejas casadas salen en cuartetos como la pantomima de un caballo, los hombres caminan juntos al frente, las mujeres los siguen un poco detrás. Los hombres piden *gin & tonics* en la barra mientras las mujeres llevan sus bolsos al tocador. No tiene que ser así, pero en su mayoría lo es. He pasado por muchos matrimonios, no he caminado hacia el altar pero sí hacia la habitación. Comencé a darme cuenta de que siempre escuchaba la misma historia. Iba así:

Interior. Tarde.

Una habitación. Las cortinas entrecerradas. Las sábanas revueltas. Una mujer desnuda de cierta edad yace en la cama con la mirada en el techo. Quiere decir algo pero le cuesta trabajo. En una grabadora suena "Lady Sings the Blues" con Ella Fitzgerald.

MUJER DESNUDA: Quería decirte que por lo general no hago esto. Supongo que se le dice adulterio.

[*Se ríe*]. Nunca lo he hecho antes. No creo que podría volverlo a hacerlo. Me refiero a con alguien más. Ay, quiero hacerlo contigo de nuevo. Una y otra vez. [*Rueda para ponerse boca abajo*]. Amo a mi esposo, ¿sí? Sí lo amo. No es como otros hombres. No podría haberme casado con él si lo fuera. Es diferente; tenemos mucho en común. Hablamos.

Su amante recorre con los dedos los labios desnudos de la mujer desnuda. Se recuesta sobre ella y la mira. Guarda silencio.

MUJER DESNUDA: Supongo que si no te hubiera conocido, estaría buscando algo. Habría obtenido un grado en la universidad abierta. No estaba pensando en esto. Nunca quise darle angustia alguna. Por eso no puedo decirle. Por eso debemos tener cuidado. No quiero ser cruel ni egoísta. Sí te das cuenta de eso, ¿no?

Su amante se levanta y entra al baño. La mujer desnuda se apoya en un codo y continúa su monólogo en dirección al baño.

MUJER DESNUDA: No tardes, amor. [*Hace una pausa*]. Te he tratado de sacar de mi mente, pero no puedo borrarle de mi carne. Pienso en tu cuerpo día y noche. Cuando intento leer, eres tú lo que leo. Cuando me siento a comer, eres tú lo que como. Cuando él me toca, pienso en ti. ¿Qué me has hecho?

Corte al cuarto de baño. Su amante llora. Fin de la escena.

Es halagador pensar que tú, sólo tú, gran amante, pudo haber hecho esto. Que, sin ti, el matrimonio, aunque incompleto y en muchos sentidos patético, habría prosperado con su dieta magra, y si no prosperado, por lo menos no se habría marchitado. Se ha marchitado, yace débil, sin usar, la caracola del matrimonio, sus habitantes se han ido. Sin embargo, la gente colecciona caracolas, ¿no? Gastan dinero en ellas y las muestran en las repisas de sus ventanas. La gente las admira. Yo he visto algunas caracolas famosas y he soplado en el hueco de muchas más. En aquellas en las que he dejado grietas muy severas como para ser reparadas, sus dueños simplemente las han volteado para que no se note la parte dañada.

¿Ves? Incluso aquí, en este espacio privado, mi sintaxis ha sido presa del engaño. No fui yo quien hizo todas esas cosas; no quien cortó el nudo; ni quien forzó la cerradura; ni quien se escapó con posesiones que no me correspondía tomar. La puerta estaba abierta. Es verdad, ella no la abrió del todo por sí misma. Su mayordomo lo hizo. Su nombre era Aburrimiento. Ella dijo: "Aburrimiento, tráeme algo con qué jugar". Él respondió: "Enseguida, *madame*" y se puso sus guantes blancos para no dejar huellas y tocó a mi corazón y yo creí que dijo que se llamaba Amor.

¿Piensas que intento escabullirme de mis responsabilidades? No, sé lo que hice y lo que hacía en ese tiempo. Pero yo no fui quien caminó hacia el altar, hizo fila en el Registro Civil y juró ser fiel hasta la muerte. No me atrevería. Yo no dije: "Con este anillo te desposo". Tampoco dije: "Me entrego a ti y prometo serte fiel". ¿Cómo puedes decirle eso a una persona y felizmente coger con otra? ¿No deberías romper ese voto de la misma manera en que lo hiciste? ¿En público?

Es extraño que el matrimonio, una demostración pública, gratuita para cualquiera, de lugar a la relación más secreta de todas: el adulterio.

Fragmento II

Estábamos en la cama de nuestra habitación rentada y te daba ciruelas moradas cual cardenales. La naturaleza es fecunda pero caprichosa. Un año te mata de hambre, al siguiente te mata de amor. Aquel año, las ramas se doblegaban bajo el peso, este año cantan en el viento. No hay ciruelas maduras en agosto. ¿Me he equivocado en esta vacilante cronología? Quizá debería llamarla los ojos de Emma Bovary o el vestido de Jane Eyre. No lo sé. Estoy en otra habitación rentada intentando encontrar cómo volver al sitio donde todo salió mal. Donde me equivoque de camino. Tú manejabas pero yo me perdí en mi propia travesía.

No obstante seguiré. Había ciruelas y yo te las daba.

—¿Por qué te doy miedo? —dijiste.

¿Darme miedo? Sí, claro que me das miedo. Actúas como si nunca nos fuéramos a separar. Como si hubiera tiempo y placer infinitos. ¿Cómo puedo yo saberlo? La experiencia me ha dicho que el tiempo siempre acaba. En teoría tienes razón, los físicos cuánticos tienen razón, los románticos y los religiosos tienen razón. Tiempo sin fin. En la práctica tú y yo usamos reloj. Si me apresuro con esta relación es porque temo por ella. Temo que tengas una puerta que no pueda ver y que en cualquier momento la puerta se abra y ya no estés más. ¿Luego qué? ¿Qué, mientras golpeo las paredes como la Inquisición en busca de un santo? ¿En dónde encontraré el pasadizo secreto? Para mí continuarán siendo las mismas cuatro paredes.

—Me voy a ir —dijiste.

Pensé, sí, claro que te irás, vas a regresar a la caracola. Qué idiota. Lo volví a hacer y había jurado que no lo haría de nuevo.

—Le dije antes de que viniéramos. Le dije que no cambiaré de opinión incluso si tú lo haces — dijiste.

Éste es el guión incorrecto. Se supone que éste es el momento en que debo actuar con enojo y santurronería. Se supone que ahora tú debes llenarte de lágrimas y contarme lo difícil que es decirme estas cosas y preguntarme qué puedes hacer y si te odiaré por siempre y, claro, tú sabes que te odiaré y que no hay signos de interrogación en este discurso porque es un hecho consumado.

Pero me miras del mismo modo en que Dios miró a Adán y me avergüenza tu mirada de amor, posesión y orgullo. Quiero irme ya y cubrirme con hojas de higo. Es pecado no haberse prevenido, no estar a la altura.

—Te amo y mi amor por ti hace que cualquier otra vida sea mentira —dijiste.

¿Puede ser verdad este mensaje tan obvio y sencillo o actuo como aquellos naufragos que agarran una botella vacía y deseosos leen lo que no está allí? Y sin embargo, ahí estás, aquí, aumentando hasta diez veces tu tamaño natural como un genio, elevándote sobre mí, sosteniéndome en tus brazos como laderas de montañas. Tu cabellera rojiza resplandece y me dices: “Pide tres deseos y todos se harán realidad. Pide trescientos y cumpliré cada uno de ellos”.

Fragmento III

No poseo sabiduría. ¿Por qué será que a los seres humanos se les permite crecer sin desarrollar las herramientas necesarias para tomar decisiones buenas y éticas? Los hechos de mi caso no son inusuales:

1. Me enamoré de una mujer casada.
2. Ella se enamoró de mí.
3. Ya me he comprometido con alguien más.
4. ¿Cómo saber si Louise es lo que debo hacer o lo que debo evitar?

Fragmento IV

Ser infiel es fácil. No se presume de la fidelidad. Al principio no cuesta nada pedir una línea de crédito a la confianza que alguien te ha dado. Te sales con la tuya, tomas un poco más y un poquito más hasta que no hay nada de donde tomar. Qué raro, tus manos deberían estar llenas de tanto agarrar, pero cuando las abres no hay nada allí.

Cuando digo “Te seré fiel”, dibujo un espacio silencioso más allá del alcance de otros deseos. Nadie puede legislar el amor; no se le puede dar órdenes o persuadirlo para ponerse a tu servicio. El amor pertenece a sí mismo, es sordo a súplicas e indiferente a la violencia. El amor es algo con lo que no se negocia. El amor es lo único más fuerte que el deseo y la única buena razón para resistir la tentación. Algunos dicen que se pueden construir barricadas contra la tentación.

Algunos piensan que los deseos vagabundos pueden expulsarse del corazón así como se expulsa a los cambistas del templo. Tal vez se pueda, si vigilas tus puntos débiles día y noche; no mires, no huelas, no sueñes. El matrimonio es la compañía de vigilancia más confiable, autorizada por la iglesia y aprobada por el estado. Jura que sólo te aferrarás a él o a ella, y mágicamente eso es lo que sucederá. El adulterio tiene tanto que ver con la desilusión como con el sexo. El hechizo no funcionó. Pagaste todo ese dinero, te comiste el pastel y no funcionó. No es *tu* culpa, ¿o sí?

El matrimonio es el arma más endeble en contra del deseo. Bien podrías enfrentarte a una pitón con una pistola de juguete. Un amigo mío, banquero y adinerado que ha recorrido el mundo, me dijo que se iba a casar. Me sorprendí porque sabía que durante años había estado obsesionado con una bailarina que por razones salvajes y muy suyas no quería comprometerse. Al final él perdió la paciencia y escogió a una chica simpática y estable que dirigía una escuela de equitación. Lo vi en su departamento un fin de semana antes de la boda. Me contó que el matrimonio iba muy en serio, que había leído la liturgia del matrimonio y que le pareció bellísima. En sus confines presentía felicidad. En ese momento sonó el timbre y firmó el recibo de un cargamento de azucenas blancas. Las estaba arreglando entusiásticamente y me decía sus teorías sobre el amor cuando el timbre sonó de nuevo y firmó el recibo de un *Veuve Clicquot* y una enorme lata de caviar. Tenía la mesa lista y noté lo mucho que miraba el reloj.

—Después de casarnos —dijo—, no puedo imaginarme deseando a otra mujer.

Sonó el timbre por tercera vez. Era la bailarina. Había venido a pasar el fin de semana.

—Aún no estoy casado —dijo él.

Cuando digo “te seré fiel”, debo decirlo en serio a pesar de las formalidades, en lugar de las formalidades. Si cometo adulterio en mi corazón, entonces te habré perdido un poco. La luminosa visión de tu rostro se desdibujará. Puede que no lo note una o dos veces, puede que me enorgullezca de haber hecho aquellas excursiones carnales en la manera más cerebral. Pero le habré quitado filo a ese pedernal que brilla entre nosotros, nuestro deseo mutuo sobre todas las cosas.

Fragmento V

Con Louise quiero hacer algo distinto. Quiero las vacaciones y regresar a casa al mismo tiempo. Para mí, ella es el filo y la emoción pero debo creérmelo por más de seis meses. Mi reloj circadiano, el que me hace dormir por las noches y me despierta en la mañana cada veinticuatro horas, tiene un arco mayor que parece estar fijado en veinticuatro semanas. Puedo ignorarlo, lo he hecho, pero

no puedo evitar que suene. Con Bethsheba, mi amor más largo de tres años, engañé al fiel tictac. Ella era tan pequeña que, aunque ocupaba un amplio periodo de tiempo, apenas y llenaba mis días. Ese debía ser su secreto. Si hubiera dormido y comido conmigo, y si se hubiera lavado, tallado y bañado conmigo, tal vez me habría ido en seis meses, o por lo menos hubiera deseado irme. Creo que ella lo sabía.

¿Y qué afecta al reloj circadiano? ¿Qué lo interrumpe, lo atrasa y lo adelanta? Estas preguntas ocupan a una rama oscura de la ciencia llamada cronobiología. El interés en el reloj está en aumento porque conforme vivimos más y más artificialmente, nos gustaría convencer a la naturaleza de que altere sus patrones. Trabajadores nocturnos y viajeros frecuentes son víctimas totales de sus necios relojes circadianos. Detrás de todo, están las hormonas, así como los factores sociales y ambientales. La luz emerge poco a poco de toda esta aglomeración. La cantidad de luz a la que nos exponemos afecta crucialmente nuestro reloj. Luz. El sol atraviesa el cuerpo como una sierra. ¿Debo rendirme como un reloj de sol bajo la mirada directa de Louise? Es un riesgo; los seres humanos enloquecemos sin un poco de sombra, pero ¿de qué otra forma romper con el hábito de toda una vida?

Louise tomó mi rostro entre sus manos. Sentí sus largos dedos ajustándose a los costados de mi cabeza, sus pulgares bajo mi mandíbula. Me acercó a ella, me besó con dulzura, su lengua recorrió por dentro mi labio inferior. La rodeé con mis brazos, sin saber si yo era infante o amante. Quería que me escondiera bajo sus faldas de cualquier amenaza. Había aún punzadas agudas de deseo, pero también un soñoliento y seguro descanso como estar en un barco que tuve en mi niñez. Me meció hacia ella, mar en calma, mar bajo el cielo claro, un barco con fondo de cristal y nada que temer.

—El viento se está levantando —me dijo.

Fragmento VI

Louise déjame navegar en ti sobre estas olas vivaces. Tengo la fe del santo que va en un bote. ¿Qué los hizo zarpar antes del año 1000 sin nada que se interpusiera entre ellos y el mar más que pedazos de piel y listón? ¿Qué les dio la certeza de la existencia de un lugar aún no visto ni explorado? Los puedo ver ahora, comen pan negro y miel de panal, se protegen de la lluvia bajo la piel de algún animal. Con el cuerpo erosionado por el clima pero con el alma transparente. El mar es un medio, no un fin. Confían en él a pesar de las señales.

Los primeros peregrinos compartían una catedral como corazón. Eran el templo no hecho con las manos. La Eklesia de Dios. La canción que los llevaba por las olas era el himno que resonaba en las vigas. Sus gargantas estaban desnudas para Dios. Míralos con la cabeza echada hacia atrás, la boca abierta, las gaviotas que bajan a la proa son su única compañía. Sus voces crean, contra mar demasiado salado y el cielo inhóspito, una barrera de alabanza.

El amor los conducía. El amor fue lo que los guió de vuelta a casa. El amor endureció sus manos de los remos y calentó sus tendones de la lluvia. Las travesías que realizaron iban más allá del sentido común; ¿quién abandona el hogar por el mar abierto? Sobre todo sin una brújula, sobre todo en invierno, sobre todo sin compañía. Aquello que arriesgas revela lo que valoras. En la presencia del amor, el hogar y la búsqueda son una misma cosa.

Louise, con gusto quemaría el pasado por ti, me iría y no miraría atrás. He sido imprudente antes; nunca calculé el costo, siempre inconsciente del costo. Ahora, he hecho las cuentas con antelación. Sé lo que significará liquidar todo lo acumulado en una vida entera. Lo sé y no me importa. Por ende, me pones frente a un espacio despejado. Puede ser un vacío o una liberación. Sin duda quiero correr el riesgo. Quiero hacerlo porque la vida que he almacenado se está enmoheciendo.

Me besó y en su beso yacía la complejidad de la pasión. Amante e infante, virgen y libertino. ¿Me habían besado antes? Tenía la timidez del potro indómito; el contoneo de Mercucio. Ésta era la mujer con la que había hecho el amor ayer; su sabor seguía fresco en mi boca, pero ¿se quedaría? Me estremecí cual colegiala.

—Estás temblando —me dijo.

—Debo tener frío.

—Déjame darte calor.

Nos recostamos en mi piso, dándole la espalda al día. No necesitaba más luz que la de su tacto, sus dedos rozaban mi piel, exponiendo mis terminaciones nerviosas. Con los ojos cerrados comencé un viaje por su espina dorsal, su camino empedrado me llevó a una grieta, a un valle húmedo y luego a un pozo profundo en el cual hundirme. ¿Acaso existen otros lugares en el mundo además de aquellos descubiertos en el cuerpo del ser amado?

Permanecimos en silencio después de hacer el amor. Vimos el sol de la tarde caer a través del jardín, las largas sombras del inicio de la noche creaban figuras en la pared blanca. Sostenía la mano de Louise, era consciente de ella, pero al mismo tiempo sentía que algo mucho más íntimo

comenzaba, el reconocimiento de otra persona que es más profundo que la consciencia, un conocimiento alojado en el cuerpo más que contenido en la mente. No entendía esa sensación, me preguntaba si era falsa, nunca la había sentido antes aunque ya la había visto en una pareja que llevaba mucho tiempo junta. El tiempo no había disminuido su amor. Parecían haberse convertido uno en el otro sin perder su ser individual. Sólo una vez lo había visto y lo envidié. Lo peculiar de Louise, de estar con Louise, era la sensación de déjà vu. No la conocía bien y aun así la conocía bien. No me refiero a datos o cifras, claro que sentía una curiosidad infinita sobre su vida, más bien me refiero a una confianza especial. Esa tarde me pareció que siempre había estado aquí con Louise, que nos éramos familiares.

Fragmento VII

Lo interesante de un nudo es su complejidad formal. Incluso el nudo más simple, el trébol, con sus tres lóbulos más o menos simétricos, tiene tanto belleza matemática como artística. Para los religiosos, el nudo de Salomón representa la esencia de todo conocimiento. Para los fabricantes de alfombras y tejedores alrededor del mundo, el desafío de un nudo yace en las reglas de sus sorpresas. Los nudos pueden cambiar pero deben portarse bien. Un nudo informal es un nudo desordenado.

A Louise y a mí nos ataba un único nudo de amor. La cuerda que rodeaba nuestros cuerpos no tenía giros de 90° ni vueltas siniestras. Nuestras muñecas no estaban atadas y no había ningún nudo corredizo alrededor de nuestros cuellos. En la Italia de los siglos XIV y XV, uno de los deportes favoritos consistía en amarrar a dos luchadores con una cuerda resistente y dejarlos pelear a muerte. Por lo general era hasta la muerte porque el perdedor no podía retirarse y era raro que el ganador lo dejara ir. El ganador se quedaba con la cuerda y le hacía un nudo. Sólo bastaba con que la balanceara por las calles para causar terror y obtener dinero de los transeúntes.

No quiero ser tu deporte, ni que tú seas el mío. No quiero golpearte por el puro placer de hacerlo, enredando los cordeles que nos unen, forzándote a hincarte y jalarte de nuevo hasta ponerte en pie. La cara pública de una vida en caos. Quiero que el nudo que rodea de nuestros corazones sea guía y no terror. No quiero jalarte más fuerte de lo que puedas soportar. Tampoco quiero que las cuerdas se aflojen, que sobre suficiente cuerda como para colgarnos.

Estaba en la biblioteca escribiendo esto para Louise mientras veía el facsímil de un manuscrito iluminado, la primera letra una L grande. La L formada por en un entramado de aves y

ángeles que se deslizaban entre las líneas de la pluma. La letra era un laberinto. En el contorno superior externa, había un peregrino con sombrero y hábito. En el centro de la letra, formado para sostener un rectángulo del doble de sí mismo, estaba el cordero de Dios. ¿Cómo intentaría el peregrino cruzar el laberinto, un laberinto tan sencillo para las aves y los ángeles? Intenté encontrar el camino por mucho tiempo, pero me encontraba en callejones sin salida con serpientes sonrientes a mi alrededor. Me rendí, cerré el libro y olvidé que la primera palabra había sido *Love*.

En las semanas siguientes, Louise y yo estuvimos tan cerca como nos fue posible. Ella fue cautelosa con Elgin, yo lo fui con ambos. La cautela nos estaba agotando.

Una noche, después de una lasaña de mariscos y una botella de champaña, hicimos el amor con tanto vigor que impulsamos a la mesilla estilo victoriano por el piso con la turbina de nuestra lujuria. Comenzamos cerca de la ventana y terminamos por la puerta. Es bien sabido que los moluscos son afrodisiacos; Casanova comía sus mejillones crudos antes de dar placer a alguna dama, pero también creía en los poderes estimulantes del chocolate caliente.

La articulación de los dedos, el lenguaje de los sordos y los mudos firma en el cuerpo la añoranza del cuerpo. ¿Quién te enseñó a escribir con sangre en mi espalda? ¿Quién te enseñó a utilizar tus manos como hierro ardiente? Has marcado tu nombre en mis hombros, me has enumerado con tu marca. Las yemas de tus dedos se han convertido en tipos de imprenta, compones un mensaje sobre mi piel, das significado a mi cuerpo. Tu código Morse interfiere con el latido de mi corazón. Antes de conocerte tenía un corazón firme, confiaba en él, había estado en servicio activo y se había vuelto fuerte. Ahora alteras su paso con tu propio ritmo, me tocas y me tensas como a una cuerda.

Escrito en el cuerpo hay un código secreto únicamente visible bajo cierta luz; las acumulaciones de toda una vida se reúnen en él. En algunos lugares, el palimpsesto está tan bien trabajado que las letras parecen braille al tacto. Me gusta mantener mi cuerpo enrollado, lejos de ojos fisgones; nunca desplegarlo demasiado, nunca contar toda la historia. No sabía que Louise tendría manos lectoras. Me ha traducido en su propio libro.

Fragmento VIII

Querida Louise:

Te amo más que a la vida misma. No he conocido momentos más felices que los que he pasado a tu lado. No sabía que tanta felicidad era posible. ¿El amor puede tener textura? Para mí, el sentimiento que nos une es palpable; lo sopeso en mis manos como lo hago con tu cabeza. Me aferro al amor como un montañista a una cuerda. Sabía que nuestro camino sería una pendiente, pero no preví la dura roca con la que nos encontraríamos. Podríamos subirla, lo sé, pero serías tú quien haría el esfuerzo.

Esta noche me iré, no sé a dónde, sólo sé que no volveré. No tienes que dejar el departamento; ya he hecho los arreglos. Estás a salvo en mi casa, pero no en mis brazos. Si me quedo serás tú quien se vaya, con dolor y sin ayuda. Nuestro amor no tenía el propósito de costarte la vida. No puedo soportar eso. Si pudiera ser mi vida, con gusto la daría. Viniste a mí tal y como eres, eso fue suficiente. No más Louise. No más dar. Ya me has dado todo.

Por favor, ve con Elgin. Él me prometió decirme cómo estás. Pensaré en ti a diario, muchas veces al día. Las marcas de tus manos están por todo mi cuerpo. Tu carne es mi carne. Me descifraste y ahora es fácil leerme. El mensaje es simple: mi amor por ti. Quiero que vivas. Perdona mis errores. Perdóname.

Fragmento IX

[...] Al día siguiente pedaleé a la biblioteca, pero en lugar de ir a la sección rusa como era mi intención, fui a los libros médicos. Me obsesioné con la anatomía. Si no podía sacarme a Louise de la cabeza, me hundiría en ella. Dentro del lenguaje clínico, mediante la desapasionada vista del ser que succiona, suda, traga y defeca, encontré un poema de amor para Louise. Continuaría conociéndola, aún con mayor intimidad que la piel, el cabello y la voz que tanto anhelaba. Tendría su plasma, su bazo, su fluido sinovial. La reconocería incluso mucho tiempo después de que su cuerpo hubiera desaparecido.

Fragmento X

Las células, tejidos, sistemas y cavidades del cuerpo

LA MULTIPLICACIÓN DE LAS CÉLULAS POR MITOSIS OCURRE DURANTE TODA LA VIDA DEL INDIVIDUO. EL PROCESO SE LLEVA A CABO A UNA VELOCIDAD ACELERADA HASTA QUE SE COMPLETA EL CRECIMIENTO. A PARTIR DE ESE MOMENTO, SÓLO SE FORMAN CÉLULAS NUEVAS PARA REEMPLAZAR A LAS QUE MUERIERON. LAS CÉLULAS DEL SISTEMA NERVIOSO SON UNA NOTABLE EXCEPCIÓN, AL MORIR NO SON REEMPLAZADAS.

En los lugares secretos de la glándula del timo, Louise está creando demasiado de sí. Su biología fiel depende de la regulación, pero los linfocitos se han vuelto rufianes. No obedecen las reglas. Inundan el torrente sanguíneo, perturban el silencioso orden del bazo y el intestino. Se hinchan de orgullo en los nódulos linfáticos. Su trabajo era mantener el cuerpo a salvo de enemigos externos. Eran su inmunidad, su certeza contra la infección. Ahora son los enemigos internos. Las fuerzas de seguridad se han rebelado. Louise es víctima de un golpe de estado.

¿Me dejarás desplazarme por tus adentros, montar guardia, atraparlos tan pronto vengan? ¿Por qué no puedo contener la corriente que ensucia tu sangre? ¿Por qué no hay compuertas de seguridad en la vena porta? El interior de tu cuerpo es inocente; no le han enseñado a temer. Tus canales arteriales confían en su cargamento, no revisan los cargamentos que navegan en la sangre. Estás rebosante pero el cuidador está dormido y dentro ocurren asesinatos. ¿Quién anda ahí? Déjame levantar mi lámpara. Sólo es la sangre; los glóbulos rojos que llevan oxígeno al corazón, los trombocitos que aseguran la coagulación adecuada. Los linfocitos y otras células T, sólo algunas de ellas, como de costumbre, silban al pasar.

El cuerpo fiel ha cometido un error. No es tiempo de sellar pasaportes ni mirar al cielo. Atrás vienen cientos de ellas. Demasiados cientos, armadas hasta los dientes para hacer un trabajo que no necesita realizarse. ¿No son necesarias? ¿Aún con todo ese armamento?

Aquí vienen, se precipitan por el torrente sanguíneo, buscando pleito. No hay nadie más que tú para pelear, Louise. Ahora tú eres el cuerpo extraño.

LOS TEJIDOS, COMO EL RECUBRIMIENTO DE LA BOCA, PUEDEN VERSE A SIMPLE VISTA, PERO LAS MILLONES DE CÉLULAS QUE COMPONEN LOS TEJIDOS SON TAN PEQUEÑAS QUE SÓLO PUEDEN SER VISTAS CON AYUDA DE UN MICROSCOPIO.

A simple vista. Cuántas veces te he disfrutado con mi lasciva y simple vista. Te he visto sin ropa, inclinada para la ducha, la curva de tu espalda, la curvatura de tu abdomen. Te he tenido debajo de mí para examinarte, he visto las cicatrices entre tus muslos donde te caíste sobre un alambre de púas. Te ves como si un animal te hubiera arañado, como si hubiera recorrido tu piel con sus uñas de acero para dejar severas marcas de posesión.

Mis ojos son color café y han revoloteado por tu cuerpo cual mariposas. He volado la distancia de tu cuerpo, de lado a lado por tu costa de marfil. Conozco los bosques donde puedo descansar y comer. A simple vista he creado un mapa de ti y fuera de vista te he almacenado. Los millones de células que componen tus tejidos están trazadas en mi retina. Vuelo de noche y aun así sé con exactitud dónde estoy. Tu cuerpo es mi pista de aterrizaje.

Conozco el recubrimiento de tu boca a través de la lengua y la saliva. Sus cordilleras, sus valles, el techo ondulado, la fortaleza de tus dientes. Un rugoso remolino donde alguna vez te lastimaste interrumpe la brillante suavidad del interior de tu labio superior. Los tejidos de la boca y del ano sanan más rápido que otros, pero dejan señales para quienes se toman la molestia de mirar. A mí me importa mirar. Hay una historia atrapada en tu boca. Un choque de carro y un parabrisas estrellado. La cicatriz es el único testigo, dentada donde la piel aún muestra las costuras como la cicatriz un duelo.

A simple vista cuento tus dientes, incluso las incrustaciones. Los incisivos, los caninos, los molares y premolares. Treinta y dos en total. Treinta y uno en tu caso. Después del sexo desgarras tu comida como un tigre, dejas que la grasa escurra de tu boca. Algunas veces es a mí a quien muerdes y dejas heridas poco profundas en mis hombros. ¿Quieres dejarme marcas que hagan juego con las tuyas? Llevo las cicatrices como una insignia de honor. Es fácil ver las huellas de tus dientes bajo mi playera, pero la L tatuada en mis adentros no se puede observar a simple vista.

CON FINES MERAMENTE DESCRIPTIVOS, EL CUERPO HUMANO SE DIVIDE EN CAVIDADES. LA CAVIDAD CRANEAL CONTIENE EL CEREBRO. LOS HUESOS DEL CRÁNEO LA DELIMITAN.

Déjame penetrarte, como los arqueólogos de tumbas. Dedicaría mi vida a marcar tus pasadizos, las

entradas y salidas de ese mausoleo impresionante que es tu cuerpo. Qué estrechos y secretos son los embudos y pozos de la salud y juventud. Un dedo que se mueve apenas puede detectar el comienzo de una antecámara, mucho menos puede adentrarse en los grandes salones acuosos que esconden tu útero, tus vísceras y tu cerebro.

Las fosas nasales de los viejos y los enfermos se ensanchan, las cuencas de los ojos se convierten en pozos profundos llenos de peticiones. La boca se afloja, los dientes se caen de su primera línea de defensa. Incluso las orejas se agrandan cual trompetas. El cuerpo hace lugar para los gusanos.

En los viejos y en los enfermos, las fosas nasales se ensanchan, las cuencas de los ojos se convierten en hondas piscinas de súplicas. La boca se afloja, los dientes caen de su línea de defensa. Incluso las orejas se alargan como trompetas. El cuerpo está dejando lugar para los gusanos.

Mientras te embalsamo en mi memoria, lo primero que debo hacer es sacar tu cerebro por los orificios convenientes. Ahora que te he perdido no puedo permitirte desarrollo alguno; debes ser una fotografía, no un poema. Debes estar desprovista de vida como yo lo estoy. Hundámonos, tú y yo, hundámonos profundo en el vacío oscuro donde alguna vez estuvieron los órganos vitales.

Siempre he admirado tu cabeza. El fuerte frente de tu rostro y la coronilla larga. Tu cráneo está algo abultado por detrás, le da lugar a una profunda caída en la nuca de tu cuello. He hecho rapel en tu cabeza sin miedo. He sostenido tu cabeza en mis manos, la he tomado, he aliviado la resistencia y he contenido mi deseo de examinar bajo tu piel hasta la base. En ese hueco es donde tú existes. Ahí, el mundo está hecho e identificado de acuerdo con tu taxonomía omnívora. Es una extraña combinación de mortalidad y fanfarronería, el cerebro omnisciente que todo lo ve, ama y señora de tanto, capaz de trucos y hazañas. El conejo dentro del sombrero y las matemáticas avanzadas. El espacio constreñido esconde al yo vulnerable.

No puedo entrar en ti con ropa que no muestre las manchas, mis manos llenas de herramientas para registrar y analizar. Si vengo a ti con una lámpara y un cuaderno, un diagrama médico y una tela para limpiar el desastre, te empacaré limpia y ordenada. Te almacenaré en plástico como hígados de pollo. Útero, vísceras, cerebro, pulcramente etiquetados y regresados. ¿Esa es la manera de conocer a otro ser humano?

Conozco cómo tu cabello cae al deshacerse tu peinado y baña tus hombros con luz. Conozco el calcio de tus pómulos; el arma de tu mentón. He sostenido tu cabeza en mis manos, pero en realidad nunca te he sostenido a ti. No a ti en tus espacios, en tu espíritu, electrones de vida.

—Explórame— dijiste y junté mis cuerdas, termos y mapas, con la expectativa de volver pronto a casa. Descendí en tu carne y ahora no puedo encontrar la salida. Algunas veces pienso que soy libre, así como Jonás fue arrojado fuera por la ballena, pero entonces doy una vuelta y me reconozco de nuevo: yo en tu piel, yo, huésped de tus huesos, yo, flotando en las cavidades que decoran la pared de cualquier cirujano. Así es como te conozco. Tú eres lo que yo sé.

La piel

LA PIEL SE COMPONE PRINCIPALMENTE DE DOS PARTES: LA DERMIS Y LA EPIDERMIS.

Es extraño pensar que la parte de ti que mejor conozco ya está muerta. Las células de la superficie de tu piel son delgadas y planas, sin vasos sanguíneos ni terminaciones nerviosas. Células muertas, más gruesas en las palmas de tus manos y las plantas de tus pies. Tu cuerpo sepulcral, que me es ofrecido en el tiempo pasado, protege el delicado centro de los intrusos del mundo externo. Yo soy una de esas intrusiones, te acaricio con obsesión necrófila, amo el caparazón frente a mí.

Tu cuerpo muerto se erosiona constantemente con el mío. Tus escamas caen como cortezas, se convierten en forraje para ácaros y chinches. Tus deshechos alimentan colonias de vida que pastan en la piel y el cabello que ya no necesitas. Tú no sientes nada. ¿Cómo podrías? Todas tus sensaciones provienen de un lugar mucho más profundo, de los lugares vivos donde la dermis se renueva y forma otra capa de armadillo. Eres un caballero de armadura brillante.

Rescátame. Muéveme detrás de tí, permite que me aferre a ti con los brazos alrededor de tu cintura, con la cabeza inclinándose contra tu espalda. Tu olor me reconforta tanto que me hace dormir, puedo enterrarme en el cálido almohadón de tu cuerpo. Tu piel sabe salada con un toque cítrico. Cuando mi lengua recorre tus senos en una larga línea húmeda puedo sentir el vello diminuto, los pliegues de la aureola, el cono de tu pezón. Tus senos son colmenas que emanan miel.

Soy una criatura que come de tu mano. Sería el escudero que presta un excelente servicio. Descansa, déjame desatar tus botas, masajear la piel callosa y adolorida de tus pies. No hay nada en ti que me desagrade: ni el sudor ni la suciedad, ni la enfermedad con sus marcas opacas. Pon tu pie en mi regazo, te cortaré las uñas y aliviaré la tensión del largo día. Fue un largo día para que me encontraras. Tienes moretones por todas partes. Higos reventados, el morado vívido de tu piel,.

El cuerpo leucémico es propenso a la herida. Ahora no podría tratarte con rudeza y hacerte gritar de un placer parecido al dolor. Nos hemos magullado mutuamente, hemos roto los capilares

inyectados de sangre. Tubos tan delgados como un cabello, entreverándose entre arterias y venas, esos vasos sanguíneos ramificados que escriben los anhelos del cuerpo. Solías sonrojarte de deseo. Eso era cuando teníamos el control y nuestros cuerpos eran conspiradores de nuestro placer.

Mis terminaciones nerviosas se volvieron sensibles ante los cambios mínimos de la temperatura de tu piel. Ya no más una ordinaria palanca de Caliente o Frío; intenté buscar la segunda cuando tu piel se espesaba. El inicio de la pasión, el calor inminente, los latidos del corazón penetrantes, veloces. Sabía que tus vasos sanguíneos se dilataban y tus poros se expandían. Los efectos fisiológicos de la lujuria son fáciles de leer. Algunas veces estornudabas cuatro o cinco veces como un gato. Es algo tan cotidiano que ocurre millones de veces al día en todo el mundo. Un milagro cotidiano, tu cuerpo cambiando bajo mis manos. Y aún así, ¿cómo creer en la sorpresa obvia? Es extraordinario, improbable que me desees.

Vivo de recuerdos como quien vive de viejas glorias. He estado en esta silla junto al fuego, con la mano sobre el gato, diciendo disparates en voz alta. El libro médico cayó abierto en el piso. Para mí es un libro de hechizos. Piel. Dice, “piel”.

Eras blanca como la leche, fresca para beber. ¿Tu piel se desteñirá y se desdibujará su brillo? ¿Tu bazo y tu cuello se distenderán? ¿Los contornos rígidos de tu estómago crecerán con una carga infértil? Podría ser así y entonces el boceto privado que tengo de ti se convertiría en una reproducción mediocre. Podría ser así pero si tú estás rota también yo lo estoy.

El esqueleto

LA CLAVÍCULA ES UN HUESO LARGO CON UNA DOBLE CURVA. LOS BORDES SON GRUESOS PARA LA INSERCIÓN DE LOS MÚSCULOS. LA CLAVÍCULA PROVEE LA ÚNICA UNIÓN ÓSEA ENTRE LA EXTREMIDAD SUPERIOR Y EL ESQUELETO AXIAL.

No puedo pensar en la doble curva elástica que fluye en movimiento como una cresta ósea; la pienso como el instrumento musical que lleva la misma raíz. Clavis. Clave. Llave. Clavicordio. El primer instrumento de cuerdas con un teclado. Tu clavícula es teclado y clave. Si empujo los dedos en los huecos tras el hueso, te encuentro como un cangrejo de caparazón suave. Encuentro las entradas entre los resortes del músculo, donde puedo presionar los acordes de tu cuello. El hueso corre en escala perfecta desde el esternón hasta la escápula. Se siente torneado. ¿Por qué un hueso debe ser delicado?

Tienes un vestido con un escote que enfatiza tus senos. Supongo que el escote es el foco adecuado, pero lo que en realidad yo quería hacer era apretar con el índice y el pulgar los pernos de tu clavícula; extender mi mano hasta alcanzar tu garganta. Me preguntaste si quería estrangularte. No, quería caber en ti, no sólo de las maneras obvias sino en todas las diferentes hendiduras.

Era un juego, encajar hueso con hueso. Pensé que la diferencia estaba clasificada como mayor parte de la atracción sexual, pero hay tantas cosas en las que somos iguales.

Hueso de mis huesos. Carne de mi carne. Para recordarte es mi cuerpo el que toco. Así era ella, aquí y aquí. La memoria física entra tambaleándose a través de las puertas que la mente ha intentado cerrar. La llave de hueso, la llave maestra, para entrar a la habitación de Barba Azul. La llave sangrienta que libera el dolor. La sabiduría dice: "olvida"; el cuerpo aúlla. Los pernos de tu clavícula me desarman. Así era ella, aquí y aquí.

LA ESCÁPULA U OMÓPLATO: HUESO PLANO, TRIANGULAR, QUE YACE EN LA PARED POSTERIOR, SUPERFICIAL A LAS COSTILLAS Y SEPARADO DE ELLAS POR EL MÚSCULO.

Así, plegados como abanico, nadie sospecha que tus omóplatos son alas. Mientras yacías sobre tu abdomen, masajé los bordes rígidos de tu vuelo. Eres un ángel caído, pero ángel al fin: cuerpo ligero como las libélulas, grandes alas doradas que atraviesan el sol.

Si no tengo cuidado, me cortarás. Si deslizo mi mano muy casualmente debajo del filo de tu escápula, terminaría con una palma ensangrentada. Conozco el estigma de la osadía. La herida que no sanará si te subestimo.

Clávame a ti. Te montaré como a la yegua de la noche. Eres el caballo alado, Pegaso, que no será domado. Forcejea. Quiero ver la madeja de músculos flexionarse y estirarse. Triángulos inocentes que contienen una fuerza oculta. No te encabrites conmigo mientras despliegas tu poder poco a poco. Te temo en la cama, cuando estiro la mano para tocarte y siento tus navajas gemelas vueltas hacia mí. Duermes dándome la espalda para que te conozca en toda tu extensión. Es suficiente.

EL ROSTRO: TRECE HUESOS FORMAN EL ESQUELETO DEL ROSTRO. PARA SU TOTALIDAD DEBE AGREGARSE EL HUESO FRONTAL.

De las imágenes que vienen a mí en el sueño y en la vigilia, la más recurrente es tu rostro. Tu rostro liso y claro como un espejo. Tu rostro bajo la luna, plateado por su frío reflejo, tu rostro en su misterio, se revela ante mí.

Recorto tu rostro donde había quedado atrapado en el hielo del estanque, tu rostro más grande que mi cuerpo, tu boca llena de agua. Te sostuve contra mi pecho en ese día nevado, tu contorno se encajaba en mi chamarra. Al poner mis labios en tu mejilla helada, me quemaste. Mi piel se rasgó por la comisura de la boca, mi boca se llenó de sangre. Entre más cerca te sostenía, más rápido te derretías. Te sostuve como lo hará la Muerte. La Muerte que lentamente baja la pesada cortina de piel para exponer la jaula ósea que se esconde detrás.

La piel se afloja, se torna amarillenta cual piedra caliza, roca desgastada por el tiempo, muestra el marmolado de tus venas. La palidez traslúcida se endurece y se torna fría. Los huesos mismos se convierten en colmillos amarillentos.

Tu rostro me cornea. Me atraviesa. En los agujeros guardo astillas de esperanza, pero la esperanza no logra curarme. ¿Debería rellenar mis ojos de olvido, ojos que adelgazaron de tanto mirar? El hueso frontal, los palatinos, los nasales, el lagrimal, los pómulos, el maxilar, el vómer, la concha inferior, la mandíbula.

Esos son mis escudos, mis mantos, esas palabras no me recuerdan tu rostro.

Los sentidos especiales

EL OÍDO Y LA OREJA: LA AURÍCULA ES LA PORCIÓN EXPANDIDA QUE SE PROYECTA DESDE EL COSTADO DE LA CABEZA. ESTÁ COMPUESTA DE CARTÍLAGO FIBRO-ELÁSTICO CUBIERTO POR PIEL Y VELLO FINO. ES RUGOSA Y PROFUNDAMENTE ACANALADA. LA PROMINENTE CRESTA EXTERNA TAMBIÉN SE CONOCE COMO HÉLICE. EL LÓBULO ES LA PARTE SUAVE Y PLEGABLE EN LA EXTREMIDAD INFERIOR.

Las ondas de sonido viajan aproximadamente a 335 metros por segundo. Eso es probablemente la quinta parte de una milla, y Louise está tal vez a doscientas millas de distancia. Si yo gritara en este momento, ella me escucharía en más o menos diecisiete minutos. Debo dejar un margen de error para lo inesperado. Ella podría estar nadando bajo el agua.

Llamo a Louise desde el peldaño de la puerta porque sé que no puede escucharme. Me lamento en los campos con la luna. Los animales del zoológico hacen lo mismo con la esperanza de que otro de su misma especie responda. El zoológico de noche es el lugar más triste. Tras los barrotes, mientras descansan de la vivisección a la que los someten las miradas, los animales gritan, especies separadas unas de las otras, conocen instintivamente el mapa de la pertenencia. Escogerían ser depredador y presa que esta seguridad extravagante. Sus orejas, más poderosas que las de sus

captadores, captan los sonidos de los carros y las entregas de última hora. Escuchan todos los sonidos humanos de sufrimiento. Lo que no escuchan es el zumbido de los matorrales o el chasquido del fuego. Los sonidos de la matanza. El rugir del río que estalla con gritos breves de fondo. Levantan las orejas hasta convertirlas en puntas afiladas, pero los sonidos que buscan están demasiado lejos.

Ojalá pudiera escuchar tu voz de nuevo.

LA NARIZ: EL SENTIDO DEL OLFATO EN LOS SERES HUMANOS ES POR LO GENERAL MENOS AGUDO QUE EN OTROS ANIMALES.

Los aromas del cuerpo de mi amante persisten en mis orificios nasales. El olor a levadura de su sexo. El intenso olor a levadura del pan que sube. Mi amante es una cocina donde se hacen perdices. Visitaré su guarida de techo bajo con olor de caza y me alimentaré de ella. Tres días sin lavarse y ella está en su punto. Sus faldas se enrollan detrás de su cuerpo, su fragancia es un aro que rodea sus muslos.

Más allá de la puerta, mi nariz se contrae, puedo oler que ella viene hacia mí por el corredor. Ella es un perfumero de sándalo y lúpulo. Quiero descorcharla. Quiero empujar mi cabeza contra la pared abierta de su lomo. Está firme y madura, una mezcla oscura de paja dulce y Madona de Incienso. Ella es incienso y mirra, amargos olores parientes de la muerte y la fe.

Cuando ella sangra, los olores que conozco cambian de color. Hay hierro en su alma en esos días. Huele como una pistola.

Mi amante está amartillada y lista para disparar. Tiene la esencia de su presa en ella. Me consume cuando llega como delgado humo blanco olor a salitre. Me disparo hacia ella todo lo que quiero son las últimas guirnalda de su deseo que llevan desde su base hasta lo que los doctores denominan nervios olfativos.

EL GUSTO: HAY CUATRO SENSACIONES GUSTATIVAS BÁSICAS: DULCE, ÁCIDO, AMARGO Y SALADO.

Mi amante es un árbol de olivo cuyas raíces crecen junto al mar. Su fruto es fuerte y verde. Mi gozo es llegar al hueso. Su pequeño hueso, duro en la lengua. Su hueso cubierto de carne, envuelto en venas saladas.

¿Quién se come una aceituna sin antes perforar su piel? El momento esperado cuando los dientes disparan una fuerte explosión de jugo claro que contiene el peso de la tierra, las vicisitudes del clima, incluso el nombre de pila del agricultor.

El sol está en tu boca. La explosión de una aceituna es la irrupción del cielo brillante. Los días calurosos cuando vienen las lluvias. Cómete el día en que la arena quemó las plantas de tus pies, antes de que la tormenta te llenara la piel de burbujas de lluvia.

Nuestro bosquecillo privado está cargado de frutos. Como un gusano, me introduciré en ti y llegaré al hueso, el áspero hueso rodeado de piel.

EL OJO: SITUADO EN LA CAVIDAD ORBITAL. SU FORMA ES CASI ESFÉRICA Y TIENE APRÓXIMADAMENTE UN CENTÍMETRO DE DIÁMETRO.

La luz viaja a 300 000 kilómetros por segundo. Todo lo que esté dentro del campo de visión refleja la luz hacia los ojos. Veo colores cuando un objeto refleja una onda de luz y todas las otras ondas se absorben. Cada color tiene una longitud de onda distinta; la luz roja tiene la más larga.

¿Es por eso que me parece verlo en todos lados? Vivo en una burbuja roja hecha del cabello de Louise. Es la época del año de las puestas de sol, pero no es el disco de luz que desciende lo que me mantiene en la oscuridad del patio. Es el color que ansío, una inundación de ti resbala por las esquinas del cielo sobre la tierra café sobre la roca gris. Sobre mí.

Algunas veces corro hacia la puesta de sol con los brazos abiertos como un espantapájaros, mientras pienso que puedo saltar de la orilla del mundo a ese horno feroz e incinerarme en ti. Me gustaría envolver mi cuerpo en los rayos abrasadores del cielo ensangrentado.

Todos los otros colores se absorben. Los matices opacos del día nunca penetran mi cráneo ennegrecido. Vivo entre cuatro paredes blancas como ermitaño. Tú eras una habitación brillantemente iluminada y yo cerré la puerta. Eras una capa de muchos colores revueltos con la suciedad.

¿Puedes verme en mi mundo bañado de sangre? Chica de ojos verdes, ojos separados como almendras, ven con lenguas de fuego y restaura mi vista.

Referencias

*Shakespeare, William. *La tempestad y la Doma de la bravía*. Trad. Luis Astrana Marín. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.

Written on the Body
Jeanette Winterson

Why is the measure of love loss?

It hasn't rained for three months. The trees are prospecting underground, sending reserves of roots into the dry ground, roots like razors to open any artery water-fat.

The grapes have withered on the vine. What should be plump and firm, resisting the touch to give itself in the mouth, is spongy and blistered. Not this year the pleasure of rolling blue grapes between finger and thumb juicing my palm with musk. Even the wasps avoid the thin brown dribble. Even the wasps this year. It was not always so.

I am thinking of a certain September: Wood pigeon Red Admiral Yellow Harvest Orange Night. You said, "I love you." Why is it that the most unoriginal thing we can say to one another is still the thing we long to hear? "I love you" is always a quotation. You did not say it first and neither did I, yet when you say it and when I say it we speak like savages who have found three words and worship them. I did worship them but now I am alone on a rock hewn out of my own body.

CALIBAN: You taught me language and my profit on't is I know how to curse. The red plague rid you. For teaching me your language.

Love demands expression. It will not stay still, stay silent, be good, be modest, be seen and not heard, no. It will break out in tongues of praise, the high note that smashes the glass and spills the liquid. It is no conservationist love. It is a big game hunter and you are the game. A curse on this game. How can you stick at a game when the rules keep changing? I shall call myself Alice and play croquet with the flamingoes. In Wonderland everyone cheats and love is Wonderland isn't it? Love makes the world go round. Love is blind. All you need is love. Nobody ever died of a broken heart. You'll get over it. It'll be different when we're married. Think of the children. Time's a great healer. Still waiting for Mr. Right? Miss Right? and maybe all the little Rights?

It's the clichés that cause the trouble. A precise emotion seeks a precise expression. If what I feel is not precise then would I call it love? It is so terrifying, love, that all I can do is shove it under a dump bin of pink cuddly toys and send myself a greetings card saying 'Congratulations on your Engagement'. But I am not engaged I am deeply distracted. I am desperately looking the other way so that love won't see me. I want the diluted version, the sloppy language, the insignificant

gestures. The saggy armchair of clichés. It's all right, millions of bottoms have sat here before me. The springs are well worn, the fabric smelly and familiar. I don't have to be frightened, look, my grandma and grandad did it, he in stiff collar and club tie, she in white muslin straining a little at the life beneath. They did it, my parents did it, now I will do it won't I, arms outstretched, not to hold you, just to keep my balance, sleepwalking to that armchair. How happy we will be. How happy everyone will be. And they all lived happily ever after.

It was a hot August Sunday. I paddled through the shallows of the river where the little fishes dare their belly at the sun. On either side of the river the proper green of the grass had given way to a psychedelic splash-painting of virulent Lycra cycling shorts and Hawaiian shirts made in Taiwan. They were grouped the way families like to group; dad with the paper propped on his overhang, mum sagging over the thermos. Kids thin as seaside rock sticks and seaside rock pink. Mum saw you go in and heaved herself off the stripey fold-out camping stool. 'You should be ashamed of yourself. There's families out here.'

You laughed and waved, your body bright beneath the clear green water, its shape fitting your shape, holding you, faithful to you. You turned on your back and your nipples grazed the surface of the river and the river decorated your hair with beads. You are creamy but for your hair your red hair that flanks you on either side.

'I'll get my husband to see to you. George come here. George come here.'

'Can't you see I'm watching television?' said George without turning round.

You stood up and the water fell from you in silver streams. I didn't think, I waded in and kissed you. You put your arms around my burning back. You said, 'There's nobody here but us.' I looked up and the banks were empty.

You were careful not to say those words that soon became our private altar. I had said them many times before, dropping them like coins into a wishing well, hoping they would make me come true. I had said them many times before but not to you. I had given them as forget-me-nots to girls who should have known better. I had used them as bullets and barter. I don't like to think of myself as an insincere person but if I say I love you and I don't mean it then what else am I? Will I cherish you, adore you, make way for you, make myself better for you, look at you and always see you, tell you the truth? And if love is not those things then what things?

August. We were arguing. You want love to be like this every day don't you? 92 degrees even in the shade. This intensity, this heat, sun like a disc-saw through your body. Is it because you come from Australia?

You didn't answer, just held my hot hand in your cool fingers and strode on easy in linen and silk. I felt ridiculous. I was wearing a pair of shorts with RECYCLE tattooed across one leg. I remembered vaguely that I had once had a girlfriend who thought it rude to wear shorts in front of public monuments. When we met I tethered my bike at Charing Cross and changed in the toilets before meeting her by Nelson's Column.

'Why bother?' I said. 'He only had one eye.'

'I've got two,' she said and kissed me. Wrong to seal illogic with a kiss but I do it myself all the time.

You didn't answer. Why do human beings need answers? Partly I suppose because without one, almost any one, the question itself soon sounds silly. Try standing in front of a class and asking what is the capital of Canada. The eyes stare back at you, indifferent, hostile, some of them look the other way. You say it again. 'What is the capital of Canada?' While you wait in the silence, absolutely the victim, your own mind doubts itself. What is the capital of Canada? Why Ottawa and not Montreal? Montreal is much nicer, they do a better espresso, you have a friend who lives there. Anyway, who cares what the capital is, they'll probably change it next year. Perhaps Gloria will be at the swimming pool tonight. And so on.

Bigger questions, questions with more than one answer, questions without an answer are harder to cope with in silence. Once asked they do not evaporate and leave the mind to its serener musings. Once asked they gain dimension and texture, trip you on the stairs, wake you at night-time. A black hole sucks up its surroundings and even light never escapes. Better then to ask no questions? Better then to be a contented pig than an unhappy Socrates? Since factory farming is tougher on pigs than it is on philosophers I'll take a chance.

We walked back to our rented room and lay on one of the single beds. In rented rooms from Brighton to Bangkok, the bedspread never matches the carpet and the towels are too thin. I put one underneath you to save the sheet. You were bleeding.

We had rented this room, your idea, to try to be together for more than dinner or a night or a cup of tea behind the library. You were still married and although I don't have many scruples I've learned to have some about that blessed state. I used to think of marriage as a plate-glass

window just begging for a brick. The self-exhibition, the self-satisfaction, smarminess, tightness, tight-arsedness. The way married couples go out in fours like a pantomime horse, the men walking together at the front, the women trailing a little way behind. The men fetching the gin and tonics from the bar while the women take their handbags to the toilet. It doesn't have to be like that but mostly it is. I've been through a lot of marriages. Not down the aisle but always up the stairs. I began to realise I was hearing the same story every time. It went like this.

Interior. Afternoon.

A bedroom. Curtains half drawn. Bedclothes thrown back. A naked woman of a certain age lies on the bed looking at the ceiling. She wants to say something. She's finding it difficult. A cassette recorder is playing Ella Fitzgerald, 'Lady Sings the Blues'.

NAKED WOMAN: I wanted to tell you that I don't usually do this. I suppose it's called committing adultery. *(She laughs.)* I've never done it before. I don't think I could do it again. With someone else that is. Oh I want to do it again with you. Over and over again. *(She rolls on to her stomach.)* I love my husband you know. I do love him. He's not like other men. I couldn't have married him if he was. He's different, we've got a lot in common. We talk.

Her lover runs a finger over the bare lips of the naked woman. Lies over her, looks at her. The lover says nothing.

NAKED WOMAN: If I hadn't met you. I suppose I would be looking for something. I might have done a degree at the Open University. I wasn't thinking of this. I never wanted to give him a moment's worry. That's why I can't tell him. Why we must be careful. I don't want to be cruel and selfish. You do see that don't you?

Her lover gets up and goes to the toilet. The naked woman raises herself on her elbow and continues her monologue in the direction of the en suite bathroom.

NAKED WOMAN: Don't be long darling. *(She pauses.)* I've tried to get you out of my head but I can't seem to get you out of my flesh. I think about your body day and night. When I try to read it's you I'm reading. When I sit down to eat it's you I'm eating. When he touches me I think about you. I'm a middle-aged happily married woman and all I can see is your face. What have you done to me?

Cut to en suite bathroom. The lover is crying. End scene.

It's flattering to believe that you and only you, the great lover, could have done this. That without you, the marriage, incomplete though it is, pathetic in many ways, would have

thrived on its meagre diet and if not thrived at least not shriveled. It has shriveled, lies limp and unused, the shell of a marriage, its inhabitants both fled. People collect shells though don't they? They spend money on them and display them on their window ledges. Other people admire them. I've seen some very famous shells and blown into the hollows of many more. Where I've left cracking too severe to mend the owners have simply turned the bad part to the shade.

See? Even here in this private place my syntax has fallen prey to the deceit. It was not I who did those things; cut the knot, jemmied the lock, made off with goods not mine to take. The door was open. True, she didn't exactly open it herself. Her butler opened it for her. His name was Boredom. She said, 'Boredom, fetch me a plaything.' He said, 'Very good ma'am,' and putting on his white gloves so that the fingerprints would not show he tapped at my heart and I thought he said his name was Love.

You think I'm trying to wriggle out of my responsibilities? No, I know what I did and what I was doing at the time. But I didn't walk down the aisle, queue up at the Registry Office and swear to be faithful unto death. I wouldn't dare. I didn't say, 'With this ring I thee wed.' I didn't say, 'With my body I thee worship.' How can you say that to one person and gladly fuck another? Shouldn't you take that vow and break it the way you made it, in the open air?

Odd that marriage, a public display and free to all, gives way to that most secret of liaisons, and adulterous affair.

Fragment II

We lay on our bed in the rented room and I fed you plums the colour of bruises. Nature is fecund but fickle. One year she leaves you to starve, the next year she kills you with love. That year the branches were torn beneath the weight, this year they sing in the wind. There are no ripe plums in August. Have I got it wrong, this hesitant chronology? Perhaps I should call it Emma Bovary's eyes or Jane Eyre's dress. I don't know. I'm in another rented room now trying to find the place to go back to where things went wrong. Where I went wrong. You were driving but I was lost in my own navigation.

Nevertheless I will push on. There were plums and I broke them over you.

You said, 'Why do I frighten you?'

Frighten me? Yes you do frighten me. You act as though we will be together for ever. You act as though there is infinite pleasure and time without end. How can I know that? My experience

has been that time always ends. In theory you are right, the quantum physicists are right, the romantics and the religious are right. Time without end. In practice we both wear a watch. If I rush at this relationship it's because I fear for it. I fear you have a door I cannot see and that any minute now the door will open and you'll be gone. Then what? Then what as I bang the walls like the Inquisition searching for a saint? Where will I find the secret passage? For me it'll just be the same four walls.

You said, 'I'm going to leave.'

I thought, Yes, of course you are, you're going back to the shell. I'm an idiot. I've done it again and I said I'd never do it again.

You said, 'I told him before we came away. I've told him I won't change my mind even if you change yours.'

This is the wrong script. This is the moment where I'm supposed to be self-righteous and angry. This is the moment where you're supposed to flood with tears and tell me how hard it is to say these things and what can you do and what can you do and will I hate you and yes you know I'll hate you and there are no question marks in this speech because it's a fait accompli.

But you are gazing at me the way God gazed at Adam and I am embarrassed by your look of love and possession and pride. I want to go now and cover myself with fig leaves. It's a sin this not being ready, this not being up to it.

You said, 'I love you and my love for you makes any other life a lie.'

Can this be true, this simple obvious message, or am I like those shipwrecked mariners who seize an empty bottle and eagerly read out what isn't there? And yet you are there, here, sprung like a genie to ten times your natural size, towering over me, holding me in your arms like mountain sides. Your red hair is blazing and you are saying, 'Make three wishes and they shall all come true. Make three hundred and I will honour every one.'

Fragment III.

I don't feel wise. Why is it that human beings are allowed to grow up without the necessary apparatus to make sound ethical decisions? The facts of my case are not unusual:

1. I have fallen in love with a woman who is married.
2. She has fallen in love with me.
3. I am committed to someone else.
4. How shall I know whether Louise is what I must do or must avoid?

Fragment IV

Cheating is easy. There's no swank to fidelity. To borrow against the trust someone has placed in you costs nothing at first. You get away with it, you take a little more and a little more until there is no more to draw on. Oddly, your hands should be full with all that taking but when you open them there's nothing there.

When I say 'I will be true to you' I am drawing a quiet space beyond the reach of other desires. No-one can legislate love; it cannot be given orders or cajoled into service. Love belongs to itself, deaf to pleading and unmoved by violence. Love is not something you can negotiate. Love is the one thing stronger than desire and the only proper reason to resist temptation. There are those who say that temptation can be barricaded beyond the door. The ones who think that stray desires can be driven out of the heart like the moneychangers from the temple. Maybe they can, if you patrol your weak points day and night, don't look don't smell, don't dream. The most reliable Securicor, church sanctioned and state approved, is marriage. Swear you'll cleave only unto him or her and magically that's what will happen. Adultery is as much about disillusionment as it is about sex. The charm didn't work. You paid all that money, ate the cake and it didn't work. It's not *your* fault is it?

Marriage is the flimsiest weapon against desire. You may as well take a pop-gun to a python. A friend of mine, a banker and a very rich man who had travelled the world, told me he was getting married. I was surprised because I knew that for years he had been obsessed with a dancer who for wild and proper reasons of her own wouldn't commit. Finally he had lost patience and chosen a pleasant steady girl who ran a riding school. I saw him at his flat the weekend before his wedding. He told me how serious he was about marriage, how he had read the wedding service and found it beautiful. Within its confines he sensed happiness. Just then the doorbell rang and he took receipt of a van-load of white lilies. He was arranging them enthusiastically and telling me his theories on love, when the doorbell rang again and he took receipt of a crate of Veuve Clicquot and a huge tin of caviare. He had the table set and I noticed how often he looked at his watch.

'After we're married,' he said, 'I can't imagine wanting another woman.' The doorbell rang a third time. It was the dancer. She had come for the weekend. 'I'm not married yet,' he said.

When I say ‘I will be true to you’ I must mean it in spite of the formalities, instead of the formalities. If I commit adultery in my heart then I have lost you a little. The bright vision of your face will blur. I may not notice this once or twice, I may pride myself on having enjoyed those fleshy excursions in the most cerebral way. Yet I will have blunted that sharp flint that sparks between us, our desire for one another above all else.

Fragment V

With Louise I want to do something different. I want the holiday and the homecoming together. She is the edge and the excitement for me but I have to believe it beyond six months. My circadian clock, which puts me to sleep at night and wakes me up in the morning in a regular twenty-four-hour fashion, has a larger arc that seems set at twenty-four weeks. I can override it, I’ve managed that, but I can’t stop it going off. With Bathsheba, my longest love at three years, the faithful ticker was cheated. She was so little there that while she occupied a fair stretch of time, she filled my days hardly at all. That may have been her secret. If she had lain with me and eaten with me and washed scrubbed and bathed with me, maybe I’d have been off in six months, or at least itching. I think she knew that.

So what affects the circadian clock? What interrupts it, slows it, speeds it? These questions occupy an obscure branch of science called chronobiology. Interest in the clock is growing because as we live more and more artificially, we’d like to con nature into altering her patterns for us. Night-workers and frequent fliers are absolutely the victims of their stubborn circadian clocks. Hormones are deep in the picture, so are social factors and environmental ones. Emerging from this melée, bit by bit, is light. The amount of light to which we are exposed crucially affects our clock. Light. Sun like a disc-saw through the body. Shall I submit myself sundial-wise beneath Louise’s direct gaze? It’s a risk; human beings go mad without a little shade, but how to break the habit of a lifetime else?

Louise took my face between her hands. I felt her long fingers tapering the sides of my head, her thumbs under my jawbone. She drew me to her, kissing me gently, her tongue inside my lower lip. I put my arms around her, not sure whether I was a lover or a child. I wanted her to hide me beneath her skirts against all menace. Sharp points of desire were still there but there was too a sleepy safe rest like being in a boat I had as a child. She rocked me against her, sea-calm, sea under a clear sky, a glass-bottomed boat and nothing to fear.

‘The wind’s getting up,’ she said.

Fragment VI

Louise let me sail in you over these spirited waves. I have the hope of a saint in a coracle. What made them set out in years before the year 1000 with nothing between themselves and the sea but pieces of leather and lath? What made them certain of another place uncharted and unseen? I can see them now, eating black bread and honeycomb, sheltering from the rain under an animal hide. Their bodies are weathered but their souls are transparent. The sea is a means not an end. They trust it in spite of the signs.

The earliest pilgrims shared a cathedral for a heart. They were the temple not made with hands. The Eklasia of God. The song that carried them over the waves was the hymn that rung the rafters. Their throats were bare for God. Look at them now, heads thrown back, mouths open, alone but for the gulls that dip the prow. Against the too salt sea and the inhospitable sky, their voices made a screen of praise

Love it was that drove them forth. Love that brought them home again. Love hardened their hands against the oar and heated their sinews against the rain. The journeys they made were beyond common sense; who leaves the hearth for the open sea? especially without a compass, especially in winter, especially alone. What you risk reveals what you value. In the presence of love, hearth and quest become one.

Louise, I would gladly fire the past for you, go and not look back. I have been reckless before, never counting the cost, oblivious to the cost. Now, I've done the sums ahead. I know what it will mean to redeem myself from the accumulations of a lifetime. I know and I don't care. You set before me a space uncluttered by association. It might be a void or it might be a release. Certainly I want to take the risk. I want to take the risk because the life I have stored up is going mouldy.

She kissed me and in her kiss lay the complexity of passion. Lover and child, virgin and roué. Had I ever been kissed before? I was as shy as an unbroken colt. I had Mercutio's swagger. This was the woman I had made love with yesterday, her taste was fresh on my mouth, but would she stay? I quivered like a schoolgirl.

'You're shaking,' she said.

'I must be cold.'

'Let me warm you.'

We lay down on my floor, our backs to the day. I needed no more light than was in her touch, her fingers brushing my skin, bringing up the nerve ends. Eyes closed I began a voyage down her spine, the cobbled road of hers that brought me to a cleft and a damp valley then a deep pit to drown in. What other places are there in the world than those discovered on a lover's body?

We were quiet together after we had made love. We watched the afternoon sun fall across the garden, the long shadows of early evening making patterns on the white wall. I was holding Louise's hand, conscious of it, but sensing too that a further intimacy might begin, the recognition of another person that is deeper than consciousness, lodged in the body more than held in the mind. I didn't understand that sensing, I wondered if it might be bogus, I'd never known it myself although I'd seen it in a couple who'd been together for a very long time. Time had not diminished their love. They seemed to have become one another without losing their very individual selves. Only once had I seen it and I envied it. The odd thing about Louise, being with Louise, was *déjà vu*. I couldn't know her well and yet I did know her well. Not facts and figures, I was endlessly curious about her life, rather a particular trust. That afternoon, it seemed to me I had always been here with Louise, we were familiar.

Fragment VII

The interesting thing about a knot is its formal complexity. Even the simplest pedigree knot, the trefoil, with its three roughly symmetrical lobes, has mathematical as well as artistic beauty. For the religious, King Solomon's knot is said to embody the essence of all knowledge. For carpet makers and cloth weavers all over the world, the challenge of the knot lies in the rules of its surprises. Knots can change but they must be well-behaved. An informal knot is a messy knot.

Louise and I were held by a single loop of love. The cord passing round our bodies had no sharp twists or sinister turns. Our wrists were not tied and there was no noose about our necks. In Italy in the fourteenth and fifteenth centuries a favourite sport was to fasten two fighters together with a strong rope and let them beat each other to death. Often it was death because the loser couldn't back off and the victor rarely spared him. The victor kept the rope and tied a knot in it. He had only to swing it through the streets to terrify money from passers-by.

I don't want to be your sport nor you to be mine. I don't want to punch you for the pleasure of it, tangling the clear lines that bind us, forcing you to your knees, dragging you up again. The public face of a life in chaos. I want the hoop around our hearts to be a guide not a terror. I don't want to pull you tighter than you can bear. I don't want the lines to slacken either, the thread paying out over the side, enough rope to hang ourselves.

I was sitting in the library writing this to Louise, looking at a facsimile of an illuminated manuscript, the first letter a huge L. The L woven into shapes of birds and angels that slid between the pen lines. The letter was a maze. On the outside, at the top of the L, stood a pilgrim in hat and habit. At the heart of the letter, which had been formed to make a rectangle out of the double of itself, was the Lamb of God. How would the pilgrim try through the maze, the maze so simple to angels and birds? I tried to fathom the path for a long time but I was caught at dead ends by beaming serpents. I gave up and shut the book, forgetting that the first word had been Love. In the weeks that followed Louise and I were together as much as we could be. She was careful with Elgin, I was careful with both of them. The carefulness was wearing us out.

One night, after a seafood lasagne and a bottle of champagne we made love so vigorously that the Lady's Occasional was driven across the floor by the turbine of our lust. We began by the window and ended by the door. It's well-known that molluscs are aphrodisiac, Casanova ate his mussels raw before pleasuring a lady but then he also believed in the stimulating powers of hot chocolate.

Articulacy of fingers, the language of the deaf and dumb, signing on the body body longing. Who taught you to write in blood on my back? Who taught you to use your hands as branding irons? You have scored your name into my shoulders, referenced me with your mark. The pads of your fingers have become printing blocks, you tap a message on to my skin, tap meaning into my body. Your morse code interferes with my heart beat. I had a steady heart before I met you, I relied upon it, it had seen active service and grown strong. Now you alter its pace with your own rhythm, you play upon me, drumming me taut.

Written on the body is a secret code only visible in certain lights; the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters feel like braille. I like to keep my body rolled up away from prying eyes. Never unfold too much, tell

the whole story. I didn't know that Louise would have reading hands. She has translated me into her own book.

Fragment VIII

Dear Louise,

I love you more than life itself. I have not known a happier time than with you. I did not know this much happiness was possible. Can love have texture? It is palpable to me, the feeling between us, I weigh it in my hands the way I weigh your head in my hands. I hold on to love as a climber does a rope. I knew our path would be steep but I did not foresee the sheer rock face we have come to. We could ascend it, I know that, but it would be you who took the strain.

I'm going away tonight, I don't know where, all I know is I won't come back. You don't have to leave the flat; I have made arrangements there. You are safe in my home but not in my arms. If I stay it will be you who goes, in pain, without help. Our love was not meant to cost you your life. I can't bear that. If it could be my life I would gladly give it. You came to me in the clothes you stood up in, that was enough. No more Louise. No more giving. You have given me everything already.

Please go with Elgin. He has promised to tell me how you are. I shall think of you every day, many times a day. Your hand prints are all over my body. Your flesh is my flesh. You deciphered me and now I am plain to read. The message is a simple one; my love for you. I want you to live. Forgive my mistakes. Forgive me.

Fragment IX.

The next day I cycled to the library but instead of going to the Russian section as I had intended I went to the medical books. I became obsessed with anatomy. If I could not put Louise out of my mind I would drown myself in her. Within the clinical language, through the dispassionate view of the sucking, sweating, greedy, defecating self, I found a love-poem to Louise. I would go on knowing her, more intimately than the skin, hair and voice that I craved. I would have her plasma, her spleen, her synovial fluid. I would recognise her even when her body had long since fallen away.

Fragment X

The Cells, Tissues, Systems, and Cavities of the Body

THE MULTIPLICATION OF CELLS BY MITOSIS OCCURS THROUGHOUT THE LIFE OF THE INDIVIDUAL. IT OCCURS AT A MORE RAPID RATE UNTIL GROWTH IS COMPLETE. THEREAFTER NEW CELLS ARE FORMED TO REPLACE THOSE WHICH HAVE DIED. NERVE CELLS ARE A NOTABLE EXCEPTION. WHEN THEY DIE THEY ARE NOT REPLACED.

In the secret places of her thymus gland Louise is making too much of herself. Her faithful biology depends on regulation but the white T-cells have turned bandit. They don't obey the rules. They are swarming into the bloodstream, overturning the quiet order of spleen and intestine. In the lymph nodes they are swelling with pride. It used to be their job to keep her body safe from enemies on the outside. They were her immunity, her certainty against infection. Now they are the enemies on the inside. The security forces have rebelled. Louise is the victim of a coup.

Will you let me crawl inside you, stand guard over you, trap them as they come at you? Why can't I dam their blind tide that filthies your blood? Why are there no lock gates on the portal vein? The inside of your body is innocent, nothing has taught it fear. Your artery canals trust their cargo, they don't check the shipments in the blood. You are full to overflowing but the keeper is asleep and there's murder going on inside. Who comes here? Let me hold up my lantern. It's only the blood; red cells carrying oxygen to the heart, thrombocytes making sure of proper clotting. The white cells, and T types, just a few of them as always whistling as they go.

The faithful body has made a mistake. This is no time to stamp the passports and look at the sky. Coming up behind are hundreds of them. Hundreds too many, armed to the teeth for a job that doesn't need doing. Not needed? With all that weaponry?

Here they come, hurtling through the bloodstream trying to pick a fight. There's no one to fight but you Louise. You're the foreign body now.

TISSUES, SUCH AS THE LINING OF THE MOUTH, CAN BE SEEN WITH THE NAKED EYE, BUT THE MILLIONS OF CELLS WHICH MAKE UP THE TISSUES ARE SO SMALL THAT THEY CAN ONLY BE SEEN WITH THE AID OF A MICROSCOPE.

The naked eye. How many times have I enjoyed you with my lascivious naked eye. I have seen you unclothed, bent to wash, the curve of your back, the curve of your belly. I have had you beneath me for examination, seen the scars between your thighs where you fell on barbed wire. You look as if an animal has clawed you, run its steel nails through your skin, leaving harsh marks of ownership.

My eyes are brown, they have fluttered across your body like butterflies. I have flown the distance of your body from side to side of your ivory coast. I know the forests where I can rest and feed. I have mapped you with my naked eye and stored you out of sight. The millions of cells that make up your tissues are plotted on my retina. Night flying I know exactly where I am. Your body is my landing strip.

The lining of your mouth I know through tongue and spit. Its ridges, valleys, the corrugated roof, the fortress of teeth. The glossy smoothness of the inside of your upper lip is interrupted by a rough swirl where you were hurt once. The tissues of the mouth and anus heal faster than any others but they leave signs for those who care to look. I care to look. There's a story trapped inside your mouth. A crashed car and a smashed windscreen. The only witness is the scar, jagged like a duelling scar where the skin still shows the stitches.

My naked eye counts your teeth including the fillings. The incisors, canines, the molars and premolars. Thirty-two in all. Thirty-one in your case. After sex you tiger-tear your food, let your mouth run over with grease. Sometimes it's me you bite, leaving shallow wounds in my shoulders. Do you want to stripe me to match your own? I wear the wounds as a badge of honour. The moulds of your teeth are easy to see under my shirt but the L that tattoos me on the inside is not visible to the naked eye.

FOR DESCRIPTIVE PURPOSES THE HUMAN BODY IS SEPARATED INTO CAVITIES. THE CRANIAL CAVITY CONTAINS THE BRAIN. ITS BOUNDARIES ARE FORMED BY THE BONES OF THE SKULL.

Let me penetrate you. I am the archaeologist of tombs. I would devote my life to marking your passageways, the entrances and exits of that impressive mausoleum, your body. How tight and secret are the funnels and wells of youth and health. A wriggling finger can hardly detect

the start of an ante-chamber, much less push through to the wide aqueous halls that hide womb, gut and brain.

In the old or ill, the nostrils flare, the eye sockets make deep pools of request. The mouth slackens, the teeth fall from their first line of defence. Even the ears enlarge like trumpets. The body is making way for worms.

As I embalm you in my memory, the first thing I shall do is to hook out your brain through your accommodating orifices. Now that I have lost you I cannot allow you to develop, you must be a photograph not a poem. You must be rid of life as I am rid of life. We shall sink together you and I, down, down into the dark voids where once the vital organs were.

I have always admired your head. The strong front of your forehead and the long crown. Your skull is slightly bulbous at the back, giving way to a deep drop at the nape of the neck. I have abseiled your head without fear. I have held your head in my hands, taken it, soothed the resistance, and held back my desire to probe under the skin to the seat of you. In that hollow is where you exist. There the world is made and identified according to your omnivorous taxonomy. It's a strange combination of mortality and swank, the all-seeing, all-knowing brain, mistress of so much, capable of tricks and feats. Spoon-bending and higher mathematics. The hard-bounded space hides the vulnerable self.

I can't enter you in clothes that won't show the stains, my hands full of tools to record and analyse. If I come to you with a torch and a notebook, a medical diagram and a cloth to mop up the mess, I'll have you bagged neat and tidy. I'll store you in plastic like chicken livers. Womb, gut, brain, neatly labelled and returned. Is that how to know another human being?

I know how your hair tumbles from its chignon and washes your shoulders in light. I know the calcium of your cheekbones. I know the weapon of your jaw. I have held your head in my hands but I have never held you. Not you in your spaces, spirit, electrons of life.

'Explore me,' you said and I collected my ropes, flasks and maps, expecting to be back home soon. I dropped into the mass of you and I cannot find the way out. Sometimes I think I'm free, coughed up like Jonah from the whale, but then I turn a corner and recognise myself again. Myself in your skin, myself lodged in your bones, myself floating in the cavities that decorate every surgeon's wall. That is how I know you. You are what I know.

The Skin

THE SKIN IS COMPOSED OF TWO MAIN PARTS: THE DERMIS AND THE EPIDERMIS.

Odd to think that the piece of you I know best is already dead. The cells on the surface of your skin are thin and flat without blood vessels or nerve endings. Dead cells, thickest on the palms of your hands and the soles of your feet. Your sepulchral body, offered to me in the past tense, protects your soft centre from the intrusions of the outside world. I am one such intrusion, stroking you with necrophiliac obsession, loving the shell laid out before me.

The dead you is constantly being rubbed away by the dead me. Your cells fall and flake away, fodder to dust mites and bed bugs. Your droppings support colonies of life that graze on skin and hair no longer wanted. You don't feel a thing. How could you? All your sensation comes from deeper down, the live places where the dermis is renewing itself, making another armadillo layer. You are a knight in shining armour.

Rescue me. Swing me up beside you, let me hold on to you, arms around your waist, head nodding against your back. Your smell soothes me to sleep, I can bury myself in the warm goosedown of your body. Your skin tastes salty and slightly citrus. When I run my tongue in a long wet line across your breasts I can feel the tiny hairs, the puckering of the aureole, the cone of your nipple. Your breasts are beehives pouring honey.

I am a creature who feeds at your hand. I would be the squire rendering excellent service. Rest now, let me unlace your boots, massage your feet where the skin is calloused and sore. There is nothing distasteful about you to me; not sweat nor grime, not disease and its dull markings. Put your foot in my lap and I will cut your nails and ease the tightness of a long day. It has been a long day for you to find me. You are bruised all over. Burst figs are the livid purple of your skin.

The leukaemic body hurts easily. I could not be rough with you now, making you cry out with pleasure close to pain. We've bruised each other, broken the capillaries shot with blood. Tubes hair-thin intervening between arteries and veins, those ramified blood vessels that write the body's longing. You used to flush with desire. That was when we were in control, our bodies conspirators in our pleasure.

My nerve endings became sensitive to minute changes in your skin temperature. No longer the crude lever of Hot or Cold, I tried to find the second when your skin thickened. The beginning of passion, heat coming through, heartbeat deepening, quickening. I knew your blood vessels were swelling and your pores expanding. The physiological effects of lust are easy to read. Sometimes you sneezed four or five times like a cat. It's such an ordinary thing, happening millions of times a day all over the world. An ordinary miracle, your body changing under my hands. And yet, how to believe in the obvious surprise? Extraordinary, unlikely that you should want me.

I'm living on my memories like a cheap has-been. I've been sitting in this chair by the fire, my hand on the cat, talking aloud, fool-ramblings. There's a doctor's text-book fallen open on the floor. To me it's a book of spells. Skin, it says. Skin.

You were milk-white and fresh to drink. Will your skin discolour, its brightness blurring? Will your neck and spleen distend? Will the rigorous contours of your stomach swell under an infertile load? It may be so and the private drawing I keep of you will be poor reproduction then. It may be so but if you are broken then so am I.

The Skeleton

THE CLAVICLE OR COLLAR BONE: THE CLAVICLE IS A LONG BONE WHICH HAS A DOUBLE CURVE. THE SHAFT OF THE BONE IS ROUGHENED FOR THE ATTACHMENT OF THE MUSCLES. THE CLAVICLE PROVIDES THE ONLY BONY LINK BETWEEN THE UPPER EXTREMITY AND THE AXIAL SKELETON.

I cannot think of the double curve lithe and flowing with movement as a bony ridge, I think of it as the musical instrument that bears the same root. Clavis. Key. Clavichord. The first stringed instrument with a keyboard. Your clavicle is both keyboard and key. If I push my fingers into the recesses behind the bone I find you like a softshell crab. I find the openings between the springs of muscle where I can press myself into the chords of your neck. The bone runs in perfect scale from sternum to scapula. It feels lathe-turned. Why should a bone be balletic?

You have a dress with a décolletage to emphasise your breasts. I suppose the cleavage is the proper focus but what I wanted to do was to fasten my index finger and thumb at the bolts of your collar bone, push out, spreading the web of my hand until it caught against your

throat. You asked me if I wanted to strangle you. No, I wanted to fit you, not just in the obvious ways but in so many indentations.

It was a game, fitting bone on bone. I thought difference was rated to be the largest part of sexual attraction but there are so many things about us that are the same.

Bone of my bone. Flesh of my flesh. To remember you it's my own body I touch. Thus she was, here and here. The physical memory blunders through the doors the mind has tried to seal. A skeleton key to Bluebeard's chamber. The bloody key that unlocks pain. Wisdom says forget, the body howls. The bolts of your collar bone undo me. Thus she was, here and here.

THE SCAPULA OR SHOULDER BLADE: THE SCAPULA IS A FLAT TRIANGULAR SHAPED BONE WHICH LIES ON THE POSTERIOR WALL SUPERFICIAL TO THE RIBS AND SEPARATED FROM THEM BY MUSCLE.

Shuttered like a fan no-one suspects your shoulder blades of wings. While you lay on your belly I kneaded the hard edges of your flight. You are a fallen angel but still as the angels are; body light as a dragonfly, great gold wings cut across the sun.

If I'm not careful you'll cut me. If I slip my hand too casually down the sharp side of your scapula I will lift away a bleeding palm. I know the stigmata of presumption. The wound that will not heal if I take you for granted.

Nail me to you. I will ride you like a nightmare. You are the winged horse Pegasus who would not be saddled. Strain under me. I want to see your muscle skin flex and stretch. Such innocent triangles holding hidden strength. Don't rear at me with unfolding power. I fear you in our bed when I put out my hand to touch you and feel the twin razors turned towards me. You sleep with your back towards me so that I will know the full extent of you. It is sufficient.

THE FACE: THERE ARE THIRTEEN BONES THAT FORM THE SKELETON OF THE FACE. FOR COMPLETENESS THE FRONTAL BONE SHOULD BE ADDED.

Of the visions that come to me waking and sleeping the most insistent is your face. Your face, mirror-smooth and mirror-clear. Your face under the moon, silvered with cool reflection, your face in its mystery, revealing me.

I cut out your face where it had caught in the ice on the pond, your face bigger than my body, your mouth filled with water. I held you against my chest on that snowy day, the outline of you jagged into my jacket. When I put my lips to your frozen cheek you burned me. The skin tore at the corner of my mouth, my mouth filled with blood. The closer I held you to me, the faster you melted away. I held you as Death will hold you. Death that slowly pulls down the skin's heavy curtain to expose the bony cage behind.

The skin loosens, yellows like limestone, like limestone worn by time, shows up the marbling of veins. The pale translucency hardens and grows cold. The bones themselves yellow into tusks.

Your face gores me. I am run through. Into the holes I pack splinters of hope but hope does not heal me. Should I pad my eyes with forgetfulness, eyes grown thin through looking? Frontal bone, palatine bones, nasal bones, lacrimal bones, cheek bones, maxilla, vomer, inferior conchae, mandible.

Those are my shields, those are my blankets, those words don't remind me of your face.

The Special Senses

HEARING AND THE EAR: THE AURICLE IS THE EXPANDED PORTION WHICH PROJECTS FROM THE SIDE OF THE HEAD. IT IS COMPOSED OF FIBRO-ELASTIC CARTILAGE COVERED WITH SKIN AND FINE HAIRS. IT IS DEEPLY GROOVED AND RIDGED. THE PROMINENT OUTER RIDGE IS KNOWN AS THE HELIX. THE LOBULE IS THE SOFT PLIABLE PART AT THE LOWER EXTREMITY.

Sound waves travel at about 335 metres a second. That's about a fifth of a mile and Louise is perhaps two hundred miles away. If I shout now, she'll hear me in seventeen minutes or so. I have to leave a margin of error for the unexpected. She may be swimming under water.

I call Louise from the doorstep because I know she can't hear me. I keen in the fields to the moon. Animals in the zoo do the same, hoping that another of their kind will call back. The zoo at night is the saddest place. Behind the bars, at rest from vivisectioning eyes, the animals cry out, species separated from one another, knowing instinctively the map of belonging. They would choose predator and prey against this outlandish safety. Their ears, more powerful than those of their keepers, pick up sounds of cars and last hour take-aways. They hear all the human noises of distress. What they don't hear is the hum of the undergrowth or the crack of fire. The

noises of kill. The river-roar booming against brief screams. They prick their ears till their ears are sharp points but the noises they seek are too far away.

I wish I could hear your voice again.

THE NOSE: THE SENSE OF SMELL IN HUMAN BEINGS IS GENERALLY LESS ACUTE THAN IN OTHER ANIMALS.

The smells of my lover's body are still strong in my nostrils. The yeast smell of her sex. The rich fermenting undertow of rising bread. My lover is a kitchen cooking partridge. I shall visit her gamey low-roofed den and feed from her. Three days without washing and she is well-hung and high. Her skirts reel back from her body, her scent is a hoop about her thighs.

From beyond the front door my nose is twitching, I can smell her coming down the hall towards me. She is a perfumier of sandalwood and hops. I want to uncork her. I want to push my head against the open wall of her loins. She is firm and ripe, a dark compound of sweet cattle straw and Madonna of the Incense. She is frankincense and myrrh, bitter cousin smells of death and faith.

When she bleeds the smells I know change colour. There is iron in her soul on those days. She smells like a gun.

My lover is cocked and ready to fire. She has the scent of her prey on her. She consumes me when she comes in thin white smoke smelling of saltpetre. Shot against her all I want are the last wreaths of her desire that carry from the base of her to what doctors like to call the olfactory nerves.

TASTE: THERE ARE FOUR FUNDAMENTAL SENSATIONS OF TASTE: SWEET SOUR BITTER AND SALT.

My lover is an olive tree whose roots grow by the sea. Her fruit is pungent and green. It is my joy to get at the stone of her. The little stone of her hard by the tongue. Her thick-fleshed salt-veined swaddle stone.

Who eats an olive without first puncturing the swaddle? The waited moment when the teeth shoot a strong burst of clear juice that has in it the weight of the land, the vicissitudes of the weather, even the first name of the olive keeper.

The sun is in your mouth. The burst of an olive is breaking of a bright sky. The hot days when the rains come. Eat the day where the sand burned the soles of your feet before the thunderstorm brought up your skin in bubbles of rain.

Our private grove is heavy with fruit. I shall worm you to the stone, the rough swaddle stone.

THE EYE: THE EYE IS SITUATED IN THE ORBITAL CAVITY. IT IS ALMOST SPHERICAL IN SHAPE AND ABOUT ONE INCH IN DIAMETER.

Light travels at 186,000 miles per second. Light is reflected into the eyes by whatever comes within the field of vision. I see colour when a wavelength of light is reflected by an object and all other wavelengths are absorbed. Every colour has a different wavelength; red light has the longest.

Is that why I seem to see it everywhere? I am living in a red bubble made up of Louise's hair. It's the sunset time of year but it's not the dropping disc of light that holds me in the shadows of the yard. It's the colour I crave, floodings of you running down the edges of the sky on to the brown earth on to the grey stone. On to me.

Sometimes I run into the sunset arms wide like a scarecrow, thinking I can jump off the side of the world into the fiery furnace and be burned up in you. I would like to wrap my body in the blazing streaks of bloodshot sky.

All other colours are absorbed. The dull tinges of the day never penetrate my blackened skull. I live in four blank walls like an anchorite. You were a brightly lit room and I shut the door. You were a coat of many colours wrestled into the dirt.

Do you see me in my blood-soaked world? Green-eyed girl, eyes wide apart like almonds, come in tongues of flame and restore my sight.