



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

***THE BOOK OF NIGHTMARES, DE GALWAY KINNELL:
POESÍA, TRADUCCIÓN Y TEORÍA DE LA RELEVANCIA***

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

PATRICIA PILAR OLIVER DUARTE

ASESOR

MTRO. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

Agradecimientos

El estudio de la Maestría en Traducción, así como la elaboración de esta tesis fueron posibles gracias a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Mi más sincero agradecimiento.

Al asesor del presente trabajo, el Mtro. Juan Carlos Calvillo, por “prestarme” la teoría de la relevancia, por las asesorías eternas, por la guía siempre certera y por ser mi psicoasesor en los múltiples momentos de neurosis. Pero, sobre todo, por salvarme.

A la comisión lectora: al Dr. James Valender, al Dr. Adrián Muñoz y al Dr. Gabriel Linares, por el tiempo dedicado a la lectura de este trabajo y por las valiosísimas sugerencias.

Al Dr. Rafael Olea Franco, por su cuidado y confianza en nosotros, y por el apoyo de la beca de extensión, sin la cual esta tesis no habría sido posible.

A la Dra. María Elena Madrigal, por su infinita paciencia, por guiarnos en el proceso como maestra y como coordinadora, y por las conversaciones cada vez que iba a su oficina. Por su confianza en mí.

A la Dra. Danielle Zaslavsky, por ser el pilar incansable del programa de Traducción de El Colegio de México y lo que ello supone para el mundo académico, cultural y profesional de México.

A todos los profesores de la Maestría en Traducción de El Colegio de México.

A la Dra. Nancy Lewis Tuten, de la División de Lengua y Literatura de Columbia College, por indicarme el camino en su estudio profundo sobre Galway Kinnell.

A Eric Schierloh, de la editorial Barba de Abejas, por su generosidad.

A Mijail Lamas, por enseñarme a mirar el verso en español y por hablarme de la silva modernista.

A Valeria Luiselli, por “presentarme” a Galway Kinnell.

Al personal del comedor, de Asuntos Escolares, de Cómputo y del Centro de Copiado del Colmex por su apoyo, de diferentes maneras, durante toda la maestría.

Este trabajo no habría visto la luz sin el apoyo institucional y académico, pero tampoco sin la presencia y el acompañamiento (sin la paciencia y la confianza) de muchas personas. Mi más sentido agradecimiento:

A mis padres, por todas las conversaciones que no tuvieron lugar “porque estaba en el Colmex haciendo la tesis”.

A Silvia, por estar a mi lado todos los días en la sala de computadoras y por estar ahí cuando todo se derrumbaba.

A mis compañeros de la maestría: Paola, Ana Inés, Cecilia, Victoria, Silvia, Armando, Claudia, Mauricio, Hugo, Emilio, por las conversaciones sobre traducción y sobre la vida, y por los muchos momentos de alegría. A Emilio y Hugo por leerme atentamente en el coloquio de tesis.

A mis otros compañeros: Sharly y Gerardo, por sus palabras de aliento, por las conversaciones, por sus sonrisas y sus abrazos. A Mario, por los intercambios literarios y las partidas de ajedrez.

A Jesús, por regalarme tantas páginas de Kinnell, que hicieron a este poeta un poco más mío.

A Conra y Bea, por todos los ánimos, apapachos y momentos de suma alegría.

A todos los nuevos amigos colmecas que hicieron mi vida mejor, dentro y fuera del Colmex: Emilio, Luigi, David, Chema, Miriam, Carlos, Silvia G., Manuel, Héctor H., Regina, Paloma, Diego, Hamid, Juan Manuel.

A Lupita, por nunca perder su sonrisa en las horas de la comida.

A Laura, por no dejarme caer.

A Gloria y Juan Carlos G., por ayudarme a aligerar la carga de la vida moderna.

A Viviana y Betty, por su confianza y amor, a pesar de todas mis faltas.

A Agustín y Asmara, por la infinita paciencia y comprensión.

A Pedro, por querer esperarme.

A Cristina y María, por enseñarme a leer poesía hace más de veinte años.

Y, en definitiva, a todos los amigos, que soportaron estoica-, y algunos incrédulamente, mis “nos vemos en unos meses cuando entregue la tesis”.

Mi admiración y respeto a Jorge Brash y Matías Moscardi, que emprendieron la traducción de *The Book of Nightmares* al español antes que yo.

Contenido	
Introducción	9
1. Introducción a Galway Kinnell.....	13
1.1. Semblanza bio-bibliográfica de Galway Kinnell.....	13
1.2. Sus comienzos.....	14
1.3. Su poética e influencias literarias	17
1.4. Recepción en EE. UU. y México	29
2. Introducción a <i>The Book of Nightmares</i>	33
2.1. Estructura y génesis de <i>The Book of Nightmares</i>	33
2.2. Temas y objetos poéticos de <i>The Book of Nightmares</i>	35
2.3. Características generales de <i>The Book of Nightmares</i>	38
2.4. <i>The Book of Nightmares</i> en la tradición literaria.....	40
3. Poesía, traducción y teoría de la relevancia.....	43
3.1. Antecedentes: la equivalencia.....	44
3.2. Teoría de la relevancia: orígenes.....	46
3.3. <i>Successful communication by translation: Ernst August Gutt y la teoría de la relevancia aplicada a la traducción</i>	48
3.3.1. <i>¿Lograr qué y cómo? La semejanza interpretativa, los efectos contextuales, el esfuerzo de procesamiento y las pistas comunicativas</i>	52
3.4. Conclusión	55
4. Traducción de <i>The Book of Nightmares</i>	59
I Bajo la luna de Maud.....	59
II La flor gallina	64
III Los zapatos errantes.....	67
IV Querida extraña presente en la memoria junto al Juniata azul.....	71
V En el hotel de la luz perdida.....	75
VI Los muertos resucitarán incorruptibles	77
VII Cabecita dormilona con pelo retoñante a la luz de la luna.....	81
VIII La llamada que cruza el valle de No-Saber	85
IX El camino entre las piedras.....	89
X Eternidad.....	92
5. Análisis y comentario de la traducción	97
5.1. Introducción	97
5.2. Análisis del original.....	99

5.2.1. Nivel fónico/fonológico.....	100
5.2.2. Nivel lexicosemántico	103
5.2.3. Nivel morfosintáctico/lógico	107
5.2.4. Nivel pragmático.....	110
5.2.5. Efectos contextuales y esfuerzo de procesamiento.....	114
5.3. Comentario de la traducción	118
5.3.1. Nivel fónico/fonológico.....	120
5.3.2. Nivel lexicosemántico	123
5.3.3. Nivel morfosintáctico/lógico	129
5.3.4. Nivel pragmático.....	133
5.4. Síntesis del análisis y la traducción.....	135
6. Conclusiones	137
Anexo A: <i>The Book of Nightmares</i> , texto original.....	141
Bibliografía.....	179

Abreviaturas

BN *The Book of Nightmares*

TR Teoría de la relevancia

TF Texto fuente

TM Texto meta

LO Lengua origen

LM Lengua meta

Introducción

Incluso quienes no han escrito jamás una poesía
tienen una experiencia de la propia lengua.

Umberto Eco, *Decir casi lo mismo*

La traducción de poesía ha estado desde siempre en la mira de los pesimistas: sufre de padecimientos tan graves como el prejuicio de la intraducibilidad y de vetos profesionales e intelectuales originados en la creencia de que sólo los poetas pueden ser buenos traductores de poesía. En la primera consideración, la profesión traductora queda suprimida; en la segunda, el traductor desmerece de sus compañeros poetas.

La labor del traductor de poesía es ardua, laboriosa y, por momentos, frustrante, pero no es diferente de cualquier otro proceso traductor en su aspecto más básico y vital: sigue siendo un proceso de toma de decisiones: “From the point of view of the working situation . . . translating is a decision process: a series of a certain number of consecutive situations imposing on the translator the necessity of choosing among a certain (and very often exactly definable) number of alternatives” (Levý 1171). Por este motivo, la traducción de poesía también debería fundamentarse en una base traductológica sólida que actúe como criterio rector, dé como resultado una traducción coherente y procure reducir a un mínimo posible las decisiones injustificadas del traductor.

El propósito de esta tesis es presentar una traducción comentada del poema extenso *The Book of Nightmares* (BN de aquí en adelante), del estadounidense Galway Kinnell (1927-2014), a partir del análisis y de una reflexión

traductológica basada en la teoría de la relevancia aplicada a la traducción desarrollada por Ernst-August Gutt y derivada de la teoría pragmática del mismo nombre de Dan Sperber y Deirdre Wilson.

Una de las características de la poética de Galway Kinnell, que aparece con especial intensidad en *BN*, es el desarrollo de un conjunto de creencias espirituales que se tratan implícitamente mediante imágenes cotidianas y terrenales. Así, Kinnell utiliza un ámbito de la vida, para hablar en realidad de otro, por lo que era clave utilizar una teoría que visibilizara el hecho de que las implicaturas (o información implícita) generan significado. Era importante también, al seleccionar la teoría, que diera cuenta del poema como una unidad de significado y efecto, y de la relación entre todos sus recursos específicos (o explícitos), y que además buscara explicar, de manera sistemática, ciertas decisiones de traducción que normalmente se creen resultado de la intuición.

El resultado de la traducción de *BN* pretende ser un poema que se acerque lo más posible al original, es decir que logre trasladar la mayor parte de sus elementos, tanto explícitos como implícitos. Como decía Tomás Segovia de su labor al traducir *Hamlet*: “Lo que yo quiero [es que mi texto], siendo enteramente español, sea a la vez ‘muy Shakespeare’” (15). Del mismo modo, mi objetivo es que mi traducción de *BN* sea “enteramente español” y, a la vez, “muy Kinnell”.

Comienzo el desarrollo de la tesis con una contextualización de Galway Kinnell. Aunque poco conocido en el ámbito hispanohablante, el autor y activista político dejó una vasta producción literaria que abarca varios géneros, aunque el grueso de su obra fue la poesía. Detallo, además, los aspectos más importantes de su poética, consistente a lo largo de su obra, para mayor comprensión del

poema traducido y de las decisiones de traducción. Termino el primer capítulo presentando un panorama de la recepción de su obra en EE. UU. y México, y un breve recuento de sus traducciones al español.

En el capítulo 2, me centro en la obra que traduje, *The Book of Nightmares*, un poema-libro dividido en diez partes o cantos, que a su vez se dividen en siete partes cada uno. Puesto que en el análisis de la obra comento las propiedades estilísticas del poema, en este capítulo incluyo aspectos generales, como son su génesis e influencias, su lugar en la tradición literaria y su temática.

En el capítulo 3, presento el marco teórico y metodológico en el que se inscribe la labor de traducción de *BN*. Una breve introducción sobre el estado de la traducción de poesía da paso a la explicación de la teoría de la relevancia aplicada a la traducción, de Ernst-August Gutt. Esta teoría parte de la teoría lingüística del mismo nombre, de Sperber y Wilson, y se inscribe, según Anthony Pym, en el paradigma teórico de la equivalencia. Expongo, también, cómo la terminología utilizada por Gutt no carece de antecedentes en el campo de la traductología, y hago hincapié en los conceptos principales de pistas comunicativas, efectos contextuales y esfuerzo de procesamiento por haber sido estos los que guiaron mi proceso de traducción.

El capítulo 4 contiene la traducción íntegra al español del poema *The Book of Nightmares*, con los versos numerados para su posterior identificación en los fragmentos comentados.

En el capítulo 5, presento una breve introducción que retoma los aspectos más importantes de la teoría de la relevancia de Gutt, con el objetivo de hacer más claros los términos de mi análisis y traducción. Por la extensión del texto y los

objetivos de la tesis, consideré el poema completo como la única unidad de traducción y me enfoqué en los efectos generales y recurrentes del poema. Así, presento el análisis completo del original, seguido del comentario a la traducción, ambos en términos de la teoría de la relevancia. Para efectos de mayor claridad, tanto el análisis como el comentario se dividen en niveles del discurso, sin descuidar, lógicamente, la dimensión pragmática.

En las conclusiones, explico las virtudes y limitaciones de la teoría de la relevancia aplicada a la traducción de poesía y, específicamente, a la traducción de este poema. Este capítulo pretende, además, abrir las líneas de diálogo para continuar la investigación de las posibilidades de esta teoría en, por ejemplo, otros tipos de poesía.

1. Introducción a Galway Kinnell

Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía.

Octavio Paz, *El desconocido de sí mismo*

1.1. Semblanza bio-bibliográfica de Galway Kinnell

Galway Kinnell nació el 1 de febrero de 1927 en Providence, Rhode Island, y vivió hasta los 87 años. Su vida giró siempre en torno a la escritura y la literatura: escribió, tradujo, fue periodista y profesor de universidad (en Estados Unidos y en Irán), dio conferencias y no era extraño verlo dando lecturas públicas de sus poemas. Ganó varios premios: el Harold L. Landon de Traducción en 1978; el Pulitzer y el American Book Award (este último junto con Charles Wright) en 1983, ambos de poesía; y el Wallace Stevens Award en 2010, también de poesía.

Pasó los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial en la marina estadounidense, y a finales de la década de los cincuenta viajó a Irán, donde trabajó como periodista y profesor invitado. A su regreso a Estados Unidos, a principios de los años sesenta, fue un activista político en contra de la guerra de Vietnam y participó en la campaña de registro de votantes negros en 1963 para el *Congress of Racial Equality* en Luisiana, acción que le costó una semana en la cárcel.

Kinnell fue esencialmente poeta, con casi veinte libros de poesía, pero escribió también una novela, un cuento para niños y varios ensayos. Tradujo a

Yves Bonnefoy, François Villon e Yvan Goll del francés, y a Rainer Maria Rilke del alemán. Curiosamente, su primera traducción vio la luz antes que su primer poemario: en 1956 se publicó su traducción *Bitter Victory*, de Rene Hardy; y en 1960, su primer libro de poesía, *What a Kingdom It Was*, aunque uno de sus ensayos se publicó en 1958 y, seguramente, algunos de sus poemas aparecieron en revistas antes de 1960. Charles G. Bell explica que Kinnell tenía un libro completo escrito en la década de los cincuenta, pero ninguna editorial lo publicó.

Sus padres fueron inmigrantes: de Irlanda, su madre; de Escocia, su padre, y tuvieron cuatro hijos. Kinnell se casó en 1965 con Inés Delgado de Torres, una traductora española, con quien tuvo dos hijos: Maud (1966) y Finn Fergus (1968), y de quien se divorció en 1985. El autor se volvió a casar en 1997 con Barbara Kammer Bristol, quien lo acompañó hasta su muerte, el 28 de octubre de 2014.

1.2. Sus comienzos

Respecto de sus comienzos como poeta, Charles G. Bell, profesor de Kinnell en Princeton, comenta lo siguiente sobre un poema que, pensó, podría ser el primero del estudiante:

I remember it was a Wordsworthian sonnet, not what the avant-garde of Princeton, Blackmur or Berryman, would have taken to—old diction, no modern flair. But the last couplet had a romantic fierceness that amazed me. The man who had done that could go beyond any poetic limits to be assigned. (“Galway Kinnell” 25)

En la década de los cincuenta, Kinnell mostró a William Carlos Williams uno de sus poemas. Éste le respondió: “You have no business writing about ‘cornstalk violins’ or writing about fields in Illinois” (Beckman), al parecer, porque Kinnell no

había tenido la experiencia de primera mano de ninguna de las dos. En vez de acongojarse, Kinnell siguió el consejo y escribió sobre la zona en la que vivía por aquel entonces, el *Lower East Side* de Nueva York; el resultado: el poema “The Avenue Bearing the Initial of Christ Into the New World”, que recoge la vida diaria de los habitantes y comercios de la Avenida C, con un interés especial en reproducir los sonidos cotidianos. James Atlas compara este poema con *The Waste Land*, de T. S. Eliot, por su “immense rhetorical power . . . and a profound sense of the spiritual disintegration that Eliot divined in modern urban life” (96).

Para demostrar la manera en que el comentario de Williams cobró vida en la práctica, transcribo a continuación la primera estrofa de “First Song” (primer poema de su primer libro, *What a Kingdom It Was*) y la primera parte de “The Avenue...” (último poema del mismo libro):

First Song

Then it was dusk in Illinois, the small boy
After an afternoon of carting dung
Hung on the rail fence, a sapped thing
Weary to crying. Dark was growing tall
And he began to hear the pond frogs all
Calling on his ear with what seemed their joy.

The Avenue Bearing the Initial of Christ into the New World

1

pcheek pcheek pcheek pcheek pcheek
They cry. The mother birds thief the air
To appease them. A tug on the East River
Blasts the bass-note of its passage, lifted
From the infra-bass of the sea. A broom
Swishes over the sidewalk like feet through leaves.
Valerio's pushcart Ice Coal Kerosene
Moves clack
 clack
 clack
On a broken wheelrim. Ringing in its chains
The New Star Laundry horse comes down the street
Like a roofleak whucking into a pail.
At the redlight, where a horn blares,
The Golden Harvest Bakery brakes on its gears,

Squeaks, and seethes in place. A propane-
Gassed bus makes its way with big, airy sighs.

Across the street a woman throws open
Her window
She sets, terribly softly,
Two potted plants on the windowledge
 tic tic
And bangs shut her window.

A man leaves a doorway tic toc tic toc tic toc tic hurrah
 toc splat on Avenue C tic etc and turns the corner.

Banking the same corner
A pigeon coasts 5th Street in shadows,
Looks for altitude, surmounts the rims of buildings,
And turns white.

The babybirds pipe down. It is day.

La diferencia entre ambos no está solamente en “tratar lo conocido”. Fuera por el consejo del poeta modernista o no, el cambio le da al segundo fragmento un tono más cercano y coloquial, que se podrá apreciar en muchos de sus poemas posteriores. Curiosamente, en un poema que escribiría más de dos décadas después, “The Road Between Here and There”, uno de los versos dice: “Here I forgot how to sing in the old way and listened to frogs at dusk make their more angelic croaking” (Nelson 4). Kinnell retoma claramente en este verso la imagen de las ranas de “First Song” para exponer el desarrollo en su concepción de la poesía, al menos en cuanto a ritmo se refiere.¹

¹ Nelson añade que, originalmente, el verso se leía: “Here I forgot to sing in the old way, permanently, and learned from the frogs at dusk, as well as from Smart and Whitman[,] my peculiar croaking”. Queda mucho más clara en este verso original la alusión a la evolución de su poesía. Como curiosidad añadiré que, en su libro *A New Selected Poems* (2000), este verso quedó así: “Here I forgot how to sing in the old way and listened to frogs at dusk”.

1.3. Su poética e influencias literarias

Kinnell nace en un periodo de formación y consolidación de la poesía moderna, y en las postrimerías de las corrientes vanguardistas literarias y artísticas en Europa. No se le considera un autor modernista, pero es un poeta de su tiempo, pues la literatura estadounidense del siglo XX también albergó tendencias neorrománticas en poesía, las cuales, según Nancy Lewis Tuten, surgieron “out of a reaction against the ironic, detached mode that characterized verse written after World War I” (126).

Kinnell pertenece a un grupo de poetas de la década de los años sesenta que querían escribir una poesía más directa, sin tanto ornamento, más real:

I found it hard to understand the poems of John Berryman and John Crowe Ransom and R. P. Blackmur, people like that. Their poems seemed farfetched and ornate and intellectual and learned and polite, and not really like anything that I really wanted to do. Roethke's poetry seemed direct and forthright and full of real things. He was the only person I had encountered who seemed to relate to Whitman instead of going back to English models from the 17th century. (“To The Roots: An Interview with Galway Kinnell” 212)

Kinnell aspiraba a desarrollar una poética que “could be understood without a graduate degree” (Piepenbring). En relación a esto, Christopher Shea afirma que generalmente se usaba la palabra “*plainspoken*” para referirse a Kinnell, y que muchos de sus poemas son, de hecho, bastante accesibles. Si bien el autor utiliza el registro coloquial y su propia experiencia de vida (o experiencias e imágenes de la vida diaria) en muchos de sus poemas, considero que esta apreciación podría proceder, quizá, de un análisis estilístico superficial, puesto que su temática es con frecuencia profunda y espiritual, y la densidad poética caracteriza parte de su

escritura, especialmente su poema largo *BN*. Esta dimensión espiritual de su escritura lo distingue de la corriente contemporánea de “poesía confesional”, con poetas como Robert Lowell, Sylvia Plath o Anne Sexton.

Para entender la poética y la búsqueda personal que Kinnell emprende en sus versos, me parece imprescindible esta lectura del mundo que el poeta dio a conocer en una entrevista:

Well, any city, any poet, is nature—I mean the whole. *The only thing is that people have divided us earthlings into man and nature as if they were different things.* And of course that was a fairly recent division. Sort of a Platonic and—at least in the West it’s kind of Platonic— then Christian division. With very bad consequences. Because once the Christians projected everything sacred, including themselves, to heaven, nature became, so to speak, a kind of inert matter. Once the notion of heaven has disappeared from the earth, nothing on earth is sacred. I think that’s the source of what we call alienation. The realization that the animals are our ancestors and that the planet and the creatures that make it up are our ancestors is not very startling. Obviously they are our only ancestors. We were not set down here from heaven. *We are as much nature as anything else, and it’s only our special self-regard that makes us draw an absolute division between man and nature.* (Neubauer 111, énfasis mío)

Por este motivo, muchos de sus poemas incluyen imágenes de la naturaleza, en particular de animales. Especialmente conocidos son, por ejemplo, los poemas “Saint Francis and the Sow” y “The Bear”, que utilizan el motivo animal para exponer la belleza de todas las cosas y para presentar, por medio de la violencia, una alegoría del viaje espiritual, respectivamente. Las imágenes de la naturaleza no sólo sirven para ambientar el poema en el noreste de Estados Unidos y asirlo, a la vez, al mundo físico (terrenal), sino que se presentan como el umbral a la reflexión espiritual y, si acaso, a la epifanía.

Hay en Kinnell una línea temática consistente a lo largo de su obra: el carácter sagrado de todo ser vivo, con especial atención en la dicotomía de lo

bueno y lo malo; el contraste como medio para llegar a la consciencia; la continua contraposición, formal y temática, para alcanzar la conciliación y, en definitiva, la unión con el todo. Este es el *leitmotiv* que se encuentra en todos sus poemas, aunque con diferentes enfoques formales. Su poema “Daybreak”, por ejemplo, se caracteriza por una sencillez y claridad lingüísticas y de imagen, lo que contrasta, como se verá más adelante, con algunas partes de *BN*:

Daybreak

On the tidal mud, just before sunset,
dozens of starfishes
were creeping. It was
as though the mud were a sky
and enormous, imperfect stars
moved across it as slowly
as the actual stars cross heaven.
All at once they stopped,
and, as if they had simply
increased their receptivity
to gravity, they sank down
into the mud, faded down
into it and lay still, and by the time
pink of sunset broke across them
they were as invisible
as the true stars at daybreak.

(Kinnell 2000)

Como se puede observar, la sintaxis y el léxico son sencillos (excepto quizá por la palabra polisílaba de origen latino “*receptivity*”), pero el efecto de identificación y unión de lo cercano (la playa y las estrellas de mar) y lo lejano (el cielo, las estrellas) al ser humano no escapa a la sencillez poética.

Otros temas aparecen recurrentemente en su poesía: la muerte, la violencia, la destrucción del planeta y sus habitantes a manos del ser humano, la naturaleza, los animales, el tiempo, la belleza en todas las cosas, el amor

universal. También sus objetos poéticos son, en realidad, variados: un oso, una violonchelista, la avena del desayuno, la guerra de Vietnam o un arrebato amoroso; de ahí que hablar de lo común y habitual le haya valido la calificación de “*plainspoken*”.

A pesar de que muchos de sus poemas podrían representar un estudio de lo cotidiano, el eje central de la poesía de Kinnell es “finding the spiritual in physical things” (Nelson 2). Se le pueden atribuir también al autor las características que él mismo le atribuía a Whitman (citando a Rilke): “‘the purely mundane, the deeply mundane, the spiritually mundane.’ Everything in Whitman is related to the visible” (“To The Roots: An Interview with Galway Kinnell” 214-215). Kinnell se acerca a la reflexión espiritual y mística, y la hace visible al lector en las cosas cotidianas. No obstante, en poemas como *BN*, también lo invisible está presente:

The raindrops trying
to put the fire out
fall into it and are
changed: the oath broken,
the oath sworn between earth and water, flesh and spirit, broken,
to be sworn again,
over and over, in the clouds, and to be broken again,
over and over, on earth.

(*BN*, I, 1, 25-32)

En su unión con el fuego, las gotas de lluvia sufren una transformación. Los versos siguientes hablan de un “pacto” entre los elementos de la naturaleza, entre la carne y el espíritu, que se jura una y otra vez en el cielo, para romperse una y otra vez en la tierra.

En cuanto a la influencia de T. S. Eliot en el ritmo, Kinnell vacila: "I did like parts of 'The Wasteland,' and 'Gerontion' and 'Prufock.' But I have always felt that there was something withheld in his voice compared with Whitman, for example. And yet I did steep myself in Eliot. It could be I drew something from him" (*Ibid.* 212). Menciona justo después en la misma entrevista que no le gustaron los "Cuatro cuartetos".

No todas sus influencias son nacionales: de 1955 a 1957, Kinnell viajó a Francia con una beca y su estilo se imbuó del modernismo francés ("Galway Kinnell" 26). Kinnell confesó que tradujo para poder leer las obras en cuestión y que, según él, esas traducciones no tuvieron influencia en su escritura. Sin embargo, se atisban ecos de los poemas "Le Lais" y "Le Testament" precisamente en el "testamento" que Kinnell incluye en la parte VI de *BN*:

In the Twentieth Century of my trespass on earth

...

I, Christian man, groan out this testament of my last will.

(*BN*, VI, 4, 38 ... 47)

L'an quatre cens cinquante six,

Je, François Villon, escollier,

...

("Le Lais", Villon, p. 15)

En l'an trentiesme de mon aage,

Que toutes mes hontes j'euz beues,

("Le Testament", Villon, p. 26)

En relación al epígrafe del capítulo, merece la pena mencionar que Kinnell se presenta abiertamente en sus poemas y no duda en escribir sobre su vida personal sin filtros ni máscaras: en varios poemas (uno de ellos *BN*) se encuentran

referencias directas a sus dos hijos, Maud y Sancho Fergus,² e incluso le escribió un poema, "Wait", a una alumna que fue a su oficina a confesarle que quería suicidarse. Aunque literariamente el sujeto poético y el autor son dos entidades separadas, en la obra de Kinnell es difícil separarlos en ciertos momentos que se saben tan personales.

En la Introducción a *On the Poetry of Galway Kinnell: The Wages of Dying*, Howard Nelson utiliza el "peso" como metáfora para explicar lo que el poeta hace con las palabras: éstas tienen "a distinctive weight . . . Words in his poems take on exceptional gravity" (1). A diferencia de las consideraciones del propio Kinnell y de Shea, Nelson opina, y coincide, que Kinnell escribe precisamente lo contrario de un verso ligero y que consigue esto mediante varios recursos.

Nelson destaca, en primer lugar, la imaginería: las imágenes son abundantes en la poesía de Kinnell, pero es en realidad su densidad la que confiere ese "peso" a las palabras. El lector de Kinnell nunca sabe qué esperar: se puede encontrar con pasajes narrativos sin lenguaje figurado:

I stop,
gather wet wood,
cut dry shavings, and for her,
whose face
I held in my hands
a few hours, whom I gave back
only to keep holding the space where she was,

I light
a small fire in the rain.

(BN, I,1, 9-17)

² Su hijo, Finn Fergus, nació en 1968. Cuando se le preguntó a Kinnell por el nombre Sancho Fergus, que aparece en *BN*, éste respondió: "His actual name is Finn Fergus; but at the time I wrote of his birth it was still possible to be Sancho" (Nelson 20).

O con metáforas inesperadas y creativas por medio de las cuales el autor presenta sus creencias, confiriendo a las palabras ese “peso”:

. . . And as they cut
her tie to the darkness
she dies
a moment, turns blue as a coal,
the limbs shaking
as the memories rush out of them. When

they hang her up
by the feet, she sucks
air, screams
her first song — and turns rose,
the slow,
beating, featherless arms
already clutching at the emptiness.

(*BN*, I, 6, 103-115)

El segundo elemento destacado es el ritmo: “Kinnell’s [poetry] requires the tongue, throat, and chest as well. It must be spoken, even if very quietly, to be truly appreciated” (Nelson 4). Esta recomendación aplica en realidad a muchos poetas, sirve como punto de partida para destacar la preocupación de Kinnell por el sonido de sus versos. Esto puede apreciarse en las numerosas lecturas públicas que hizo durante toda su carrera.³ Aunque empezó escribiendo poesía medida y rimada, como muchos de sus contemporáneos, esto le resultó insuficiente y prefirió, desde temprano, el verso libre. Para muchos poetas que realizaron esta transición, el verso libre supuso un “muting of musical effects. In Kinnell’s case, however, the move to free verse brought him into a new and richer music” (*loc. cit.*). Si bien la cita presenta una posición sesgada, pues Nelson considera que muchos de los

³ Algunos de los audios y videos de estas lecturas se pueden encontrar en www.youtube.com y en varias páginas web de literatura en inglés.

poetas que escriben en verso libre han perdido el ritmo, de nuevo apunta hacia la importancia de este elemento en la poesía de Kinnell.

Los recursos rítmicos que se pueden observar en toda su poesía son: la repetición (palabras, frases y sonidos), la combinación de versos cortos y largos, el encabalgamiento, el paralelismo y la combinación de opuestos (palabras coloquiales y arcaísmos; sintaxis simple y cascadas de oraciones subordinadas). Aunque esta variedad pueda dar cuenta de un estilo aparentemente desordenado, Kinnell aprovecha el contraste para generar significado y efecto. Este tema se comentará detalladamente en 5.2.1.

El tercer aspecto que menciona Nelson es el uso de palabras cruciales, que se repiten a lo largo de su obra (por ejemplo, *emptiness* o *earth*) (*Ibid.* 11). También utiliza palabras exóticas, palabras en otros idiomas, arcaísmos e incluso neologismos. Con respecto a estos últimos, el poeta comenta: “I hate losing [archaic words], so I use them. But I use them only when they pay their way” (Shea). Considero que la visión de Nelson es parcial, y que lo característico de la obra de Kinnell no es sólo el uso de esas palabras, sino su inserción en registros contrapuestos: hay en muchos de sus poemas un extrañamiento y una conmoción de expectativas poéticas. Ampliaré este tema sobre los efectos de la combinación de opuestos en 5.2, pero sirva como ejemplo su poema “Poem of Night” (*A New Selected Poems*):⁴

1
I move my hand over
slopes, falls, lumps of sight,
Lashes barely able to be touched,

⁴ A partir de aquí, el resaltado de los fragmentos y poemas es mío e irá en negritas, puesto que algunas partes del poema están en cursivas.

Lips that give way so easily
it's a shock to feel underneath them

The bones smile.

Muffled a little, barely cloaked,
Zygoma, maxillary, turbinate.

. . .

5
And now the day, raft that breaks up, comes on.

I think of a few bones
Floating on a river at night,
The starlight blowing in a place on the water,
The river leaning like a wave towards the **emptiness.**

Como se puede ver, en la primera parte el autor incluye palabras técnicas del campo médico que poco tienen que ver con lo que tradicionalmente se calificaría como poético. Y en la quinta parte, Kinnell decide cerrar el poema con una de las palabras cruciales que menciona Nelson.

Por último, Nelson afirma que “Kinnell has a way of concentrating on a subject until it seems that he has brought the poem down to a level of essential saying” (Nelson 8). Aunque es una apreciación subjetiva, a este respecto, varios autores coinciden con la visión de Nelson: el poeta australiano Andrew Taylor afirma que los poemas de Kinnell tienen “the air of having said all there is to say” (*Ibid.* 9); y Alan Williamson destaca de su poesía “those frequent moments of stunned sensation in which human beings turn into force and object, and nature into embodied metaphysics, before our eyes” (*loc. cit.*).

Toda su obra es una red compleja de temas y tratamientos recurrentes. Kinnell repite dentro de un mismo poema palabras e imágenes, y después las retoma en otro poema, tejiendo así una trama de significados que van más allá del

propio texto y que se relacionan en el tiempo, en forma de ecos, paralelismos, autoreferencias y repeticiones.

Los poemas de Galway Kinnell son en realidad la búsqueda poética de la expresión del sentido de unidad con el mundo natural. Quizá por este motivo, como afirma Mills, “through the compelling force of his art, we find ourselves engaged on this arduous search within him” (Mills 67). Otra cita de Kinnell me parece imprescindible para entender su poética:

Often a poem at least starts out being about oneself, about one's experiences, a fragment of autobiography. But then, if it's really a poem, it goes deeper than personality. It takes on that strange voice, intensely personal yet common to everyone, in which all rituals are spoken. A poem expresses one's most private feelings; and these turn out to be the feelings of everyone else as well. . . . The poem becomes simply the voice of a creature on earth speaking. (Nelson 8)

Los críticos coinciden en que las principales influencias de Kinnell fueron Walt Whitman, Emily Dickinson y Edgar Allan Poe. Los tres son autores clásicos que han influido, de una manera u otra, en la mayoría de los escritores del siglo XX, estadounidenses o no, pero los críticos y académicos no explican cómo Dickinson y Poe influyeron en el autor. Sobre Whitman, sin embargo, el propio escritor explica que lo leyó en la universidad y no le gustó. Lo volvió a leer tiempo después, a los veintiséis años, en preparación para un curso de Whitman que impartió, y ahí vio su genialidad (Lewis Tuten 128). Desde entonces, Whitman, a quien consideraba el más grande poeta estadounidense (*loc. cit.*), se convirtió en su mayor influencia (deNiord): “Whitman was a special creature and doesn't accept comparison” (“To The Roots: An Interview with Galway Kinnell” 213).

De los paralelismos entre Whitman y Kinnell más allá de la obra poética, Bell destaca que “of all the poets born in the twenties and thirties, [he] is the only one who has taken up the passionate symbolic search of the great American tradition” (“Galway Kinnell” 28). La poesía de Kinnell tiene un fuerte lazo con la tradición de Emerson y Whitman: una poesía de la colectividad por medio del yo (sujeto lírico). Andrew Taylor afirma al respecto que “in his own poetry Kinnell wishes to articulate ‘the archaic and primitive ritual dramas’ which liberate, harmonise and integrate. In doing this, his poetic voice will escape the merely personal and will speak for all men” (32), que es exactamente lo que Kinnell pensaba de la transformación que sufren los poemas, que pasan de ser “a fragment of autobiography” a una experiencia “common to everyone” (Nelson 8).

Sobre Dickinson, Malecka dice que es la influencia menos obvia, pero probablemente la más crucial. Zimmerman, aclara Malecka, opina que Dickinson y Kinnell “write poems which *are* struggles, which *grope* toward clarity” (16), al contrario de Whitman, cuyos poemas evitan precisamente “struggling to come to terms with’ tragedy” (*loc. cit.*). En una triple comparación, Zimmerman declara que “Whitman embraces what is beyond the self, Dickinson battles it, Kinnell does both” (*Ibid.* 17).

Susan B. Weston explica que, en realidad, la triada de autores más relevantes para Kinnell fueron

Yeats, Whitman, and Rilke . . . : Yeats for the associative linking device that Kinnell uses so brilliantly in [several of his poems]; Whitman for the inclusive ‘through the personality to the universal humanity’ vision; and Rilke, Rilke, Rilke, like some angel who haunts this earthbound man. (101-102)

Con respecto al primero, se sabe que su compañero de cuarto en la universidad, el poeta W. S. Merwin, “le presentó” a Yeats, que desde ese momento sería otra de sus grandes influencias (Lewis), como muestran no sólo sus poemas, sino también los nombres de sus hijos, y que su influencia fue principalmente formal: “Spiritually, Kinnell may be closer to some of his declared favorites—Villon, Rilke, Frost—but formally he is a successor to Yeats” (Young 141).

La influencia de Rilke fue poderosa, consciente y voluntaria. *Duineser Elegien*, más concretamente, fue la obra que más impactó al escritor: supuso, tras múltiples relecturas, la génesis de *BN*, poema que recuerda a aquel tanto a nivel estructural (ambos tienen diez partes) como temático (“To The Roots: An Interview with Galway Kinnell”). Kinnell traduciría las elegías al inglés (publicadas por HarperCollins en el año 2000). En el siguiente capítulo profundizaré sobre este tema. Otra influencia consciente es, como indica Nancy Lewis Tuten, Roethke: “when he first started writing and publishing poetry, he ‘didn’t try to block out any influences,’ but he added that Roethke was the first living poet he had greatly admired” (128).

Malecka comenta que, ante la variedad estilística y temática, “Kinnell’s artistic fascination moves from Eliot and Yeats through Whitman and Ginsberg towards his own unconfined neoromantic voice” (26). Aunque no estoy de acuerdo en que la variedad se encuentre tanto en el tema como en el objeto poético, la obra de Kinnell es una búsqueda personal y espiritual, colectiva y nacional, estética.

1.4. Recepción en EE. UU. y México

Kinnell y su obra no son desconocidos en el panorama literario estadounidense de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Según María Negroni, y Robert Peters coincide (88), Kinnell fue un “niño mimado del *establishment* y . . . poeta popular” (48). Sus publicaciones y apariciones públicas fueron continuas desde 1960, y sus colegas, contemporáneos o no, no sólo conocían su obra, sino que varios la alabaron y reconocieron su impacto e influencia en ellos. En general, las críticas que se le hacen tienen que ver con su “prosiness” (Tillinghast 125) ocasional, y su sentimentalismo y cursilería.

Se codeó, desde sus años universitarios, con poetas que serían tan reconocidos en su país como fuera de él, y tuvo un intercambio literario incluso con William Carlos Williams. Por extraño que parezca, estas impresiones no cruzaron la frontera sur de Estados Unidos hacia México, en donde la obra de Kinnell se conoce muy poco, aunque, curiosamente, es el único país de habla hispana en donde se le ha traducido y publicado. Su obra tampoco logró cruzar el Atlántico hacia España.

A Kinnell se le incluyó en antologías de poesía norteamericana del siglo XX, por ejemplo, en la famosa *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry* o en *51 Poetas. Antología íntima*,⁵ seleccionada por el sudafricano John Maxwell Coetzee, y participó en numerosas charlas y lecturas de poemas en las que coincidió, entre otros, con Philip Levine, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Robert Bly, W. S. Merwin y Adrienne Rich. Fue alabado por otros poetas: Major Jackson

⁵ Editada en versión bilingüe por El Hilo de Ariadna en 2015 y traducida por Daniel Aguirre et al.

se refirió a Kinnell como uno de los “great quintessential poets of his generation” (Piepenbring); Philip Levine lo consideraba no una influencia sino una inspiración (*loc. cit.*); y el poeta australiano Andrew Taylor dijo de él:

[Kinnell] is less known in Australia than contemporaries of his such as Allen Ginsberg, Gary Snyder and Robert Bly, which is a pity. While in no way decrying the work of these other poets, in my opinion Kinnell's poetry is more substantial, more solid, than Snyder's, more accessible than Bly's and, unlike Ginsberg's later work, it continues to develop and deepen, building coherently on what he has written before. (Cit. por Malecka 12)

Aunado a esto, el crítico Harold Bloom incluyó a Kinnell en su afamado y controvertido *El canon occidental*.

Sin embargo, a pesar de la visibilidad del autor en su país, poco se conoce de Kinnell y su obra en el mundo literario en español, aunque merece la pena destacar que México es el país que más libros de Kinnell ha publicado en traducción. Sólo existen tres traducciones de Kinnell publicadas en formato libro en español (dos de ellas de la misma obra): *El libro de las pesadillas*, en traducción de Jorge Brash, publicado por la Universidad Veracruzana en el año 2000; el mismo libro, en traducción del argentino Matías Moscardi, publicado por la editorial independiente argentina Barba de Abejas; y *Providencia del ordinario mundo: la poesía selecta de Galway Kinnell*, en traducción de Luis Mayer, publicado por la UAM en 2002. Con anterioridad, en 1996, Mayer publicó una selección traducida por él del libro *When One Has Lived a Long Time Alone*, publicada por la UAM y “originalmente por el periódico *Reforma*” (Mayer 7).

Como se puede observar, las traducciones de Kinnell en formato libro son todas, excepto la argentina, ediciones universitarias, no comerciales, lo que significa que son de difusión limitada y, por tanto, su impacto es menor. La edición

argentina es de “una editorial hogareña de libros artesanales con tiradas iniciales de 50 ejemplares numerados y de (re)impresión por demanda” (Barba de Abejas, página web), lo que significa, de igual manera, difusión limitada y menor impacto.

En su número de marzo-abril del 2000, de título “La mosca perpetua” (“La mosca” 64), la revista *Biblioteca de México* (CONACULTA) presentó una versión de Rafael Vargas⁶ del poema “The Fly” de Kinnell. En su número 113 (diciembre 2001-enero 2002), la revista *Tierra Adentro* publicó dos poemas de Kinnell en traducción de Luis Mayer: “Poem of Night” y “Saint Francis and the Sow”.

Como se puede apreciar, el principio de la década de los dos mil supuso la entrada de Kinnell en México, pero su presencia fue fugaz, pues sólo duró dos años. Entre 2003 y 2012, se publicaron en México traducciones aisladas en revistas y blogs:

- En 2004, la revista *Letras Libres* publicó “Shelley” en versión de Julio Trujillo.⁷
- En 2007, Valeria Luiselli ganó el concurso *Punto de Partida* de la UNAM con la traducción de “The Dead Shall Be Raised Incorruptible”, parte VI de *BN*.
- En 2008, la revista *Letras Libres* publicó “El puercoespín” en versión de Valeria Luiselli. En el mismo año, la autora tradujo dos de los poemas de *BN* para la revista *Cuaderno Salmón*.

⁶ Este número de la revista incluye también un poema original de Vargas. Curiosamente, en el listado de 21 nombres de autores y traductores que aparece en la portada, aparece el nombre de varios autores en lengua inglesa de los cuales se incluyen traducciones, como Blake y Simic, junto con el de sus traductores. No aparece, sin embargo, el de Kinnell, pero sí el de su traductor: Vargas.

⁷ Julio Trujillo confirmó que esta es su única traducción publicada de Kinnell.

- Entre 2011 y 2012, Aurelio Asiain publicó tres traducciones de poemas de Kinnell en su blog: “Aurora”, “Espera” y “Otra noche en ruinas”.
- En 2012, la revista *Fundación* publicó “El puercoespín”, traducido por Pablo Molinet.⁸

En este listado, es evidente que todas las traducciones publicadas en revistas las hicieron escritores mexicanos, por lo que se podría pensar que Kinnell no es tan desconocido entre, al menos, algunos de sus colegas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX.

El resto de traducciones aparecen en internet, son solamente de uno o varios poemas, y se reducen a revistas (impresas y electrónicas) y a varios blogs personales en los que no siempre se menciona al traductor.

Llama la atención el hecho de que, habiendo siendo tan afamado y activo en su país de origen, y habiendo tenido contacto con poetas reconocidos y traducidos en el mundo hispanohablante, la obra de Kinnell sea, sin embargo, poco menos que desconocida en México, ya que su presencia en este país queda limitada a los primeros años del siglo XXI (aunque, aparentemente, de forma constante) y a formatos de distribución limitada.⁹

⁸ Pablo Molinet confirmó que esta es su única traducción publicada de Kinnell.

⁹ De esta idea se podría derivar un estudio complementario desde el punto de vista de la traducción o de la fenomenología de la recepción (incluyendo, quizá, el concepto de “comunidades interpretativas” de Stanley Fish), que tuviera como objeto determinar qué fue lo que interesó al mundo anglosajón de la obra de Kinnell que, por el contrario, no resultó suficientemente atractivo como para traducirlo en países de habla hispana.

2. Introducción a *The Book of Nightmares*

To me poetry is somebody standing up, so to speak,
and saying, with as little concealment as possible,
what it is for him or her to be on earth at this moment.

Galway Kinnell

2.1. Estructura y génesis de *The Book of Nightmares*

BN es un poema extenso dividido en diez partes, que a su vez se dividen en siete secciones cada una. La editorial comercial y educativa Houghton Mifflin Company, fundada en 1832, publicó el texto completo en forma de libro en 1971, con ilustraciones seleccionadas por Kinnell de varios libros del siglo XVII. Éste es uno de sus poemas más conocidos.

No hay en *BN* una progresión argumentativa definida, por lo que varias de sus partes se publicaron como poemas independientes en revistas:

“Under the Maud Moon,” sections 1-3 in *The New Yorker*, sections 4–7 in the *Iowa Review*; “The Hen Flower” in *Harper’s*; “The Shoes of Wandering,” sections 1–4 and 7 in *Poetry*, sections 5 and 6 in the *Quarterly Review of Literature*, “Dear Stranger Extant in Memory by the Blue Juniata” in *kayak [sic]*; “In the Hotel of Lost Light” in *Field*; “The Dead Shall Be Raised Incorruptible” in *Sumac*, “Lastness,” sections 1–3 in *The New Yorker*, sections 4–7 in the *New American Review*. (*The Book of Nightmares*, página legal)

y en su libro *A New Selected Poems*. Según Molesworth, *BN* utiliza una estructura afectiva construida sobre la base de vínculos asociativos, más que una secuencia narrativa lógica (57).

Éste no es el único poema fragmentario del autor, aunque sí el más extremo: Kinnell escribió “The Avenue Bearing the Initial of Christ Into the New World”, un poema extenso de 14 partes, y muchos otros poemas de entre 5 y 10 partes cada uno. En cuanto a la fragmentación, el autor reconoce que “his ‘interest in the poem made of sections, of elements that don’t come together until the end, probably derives from Yeats, from poems like ‘Among Schoolchildren’” (Malecka 7). Malecka añade que

the impression of sometimes surrealistic chaos, uncontrolled freedom, and postmodern fragmentation in *Nightmares* is deceiving since eventually all the sections struggle toward a unified vision/message that life, love, and death form an equally complex, disturbing, and undividable whole. In consequence, all pieces of this long poetic journey, like a well-arranged puzzle, fall into place creating a coherent structure, a oneness that emerges in spite of mortality or rather because of it. (*Ibid.* 28)

En cuanto a su génesis, Kinnell explica en una entrevista (“To The Roots: An Interview with Galway Kinnell”) que supo desde el principio que quería una secuencia de diez partes, a la manera de *Las elegías de Duino*, obra que había leído y releído por aquella época; la división de cada parte en siete secciones fue algo más intuitiva. Pensaba titular el poema “The Things”, inspirándose en una cita de la novena elegía, y no iba a tener un argumento como tal, pero sus partes iban a estar relacionadas y cada una de ellas iba a tener su propio desarrollo, con principio y fin. De ese poema inicial no quedan nada más que algunos fragmentos incluidos en *BN*, libro al que dedicó cuatro años de trabajo. Kinnell tradujo después *Las elegías de Duino* (HarperCollins, 2000), con la ayuda de un experto en alemán (Bell, “Review: Rilke's Duino Elegies”).

2.2. Temas y objetos poéticos de *The Book of Nightmares*

En el momento de su publicación, *BN* recibió reconocimiento por ser “an evocation of a national trauma, the Vietnam war and its effects on this country” (Kleinbard 41), pero más de una década después, la distancia histórica hizo que se rescataran los elementos más personales, y comenzó a considerarse como “an expression of private experience in visionary images” (*loc. cit.*).

Aunque en su momento se quisiera resaltar el componente crítico de *BN* poniendo en primer plano la crítica a la guerra de Vietnam y la parodia de una sociedad superficial y consumista, la realidad es que *BN* no es un poema sobre la guerra ni sobre la sociedad norteamericana. Estos temas son el objeto poético únicamente en “The Dead Shall Be Raised Incorruptible”, parte VI de la serie, cuyo tema, la decadencia y destrucción a manos del ser humano, se enlaza con el tema general del poema. Como curiosidad, merece la pena mencionar que la cuarta elegía de Rilke se escribió durante la Primera Guerra Mundial, por lo que los paralelismos entre las dos obras no se limitan a aspectos estructurales ni temáticos.

Kinnell ha explicado que *BN* “is an account of a journey whose starting point is dread and that ‘the book is nothing but an effort to face death and live with it’” (*loc. cit.*). Si se atiende a la explicación del propio autor, *BN* es entonces un poema sobre un viaje de búsqueda interior, insertándose así en la historia de la literatura occidental junto a los poemas épicos de viajes, como la *Odisea*. El viaje exhibe el carácter dicotómico del ser humano y el carácter sagrado de todas las cosas, y

busca la comprensión de la verdadera naturaleza del ser humano y a la cognición de que somos uno con el cosmos.

El propósito de *BN* se describe claramente en los últimos versos de la parte I:

And in the days
when you find yourself orphaned,
emptied
of all wind-singing, of light,
the pieces of cursed bread on your tongue,

may there come back to you
a voice,
spectral, calling you
sister!
from everything that dies.

And then
you shall open
this book, even if it is the book of nightmares.

(I, 7, 149-161)

Aunque en el poema la voz poética se dirige a Maud (la hija de Kinnell), es difícil no concluir que la advertencia o consejo no va dirigido también al lector: "Most of the events Kinnell narrates are in fact so close to everyone's instincts and hidden emotions that the reader seldom feels left out" (Malecka 26).

La temática de *BN* es consistente con los temas y preocupaciones del poeta a lo largo de toda su trayectoria poética y con la presentación dual que caracteriza su estilo: la violencia y el amor, la muerte y la vida, lo espiritual y lo terrenal, y la búsqueda de la unión con el todo. Así, el eje que atraviesa la poesía de Kinnell y todo *BN* es la búsqueda de lo sagrado en lo terrenal.

En 2.1 se habló de Rilke como influencia en la estructura del poema. Se adivina otro modelo literario, no formal sino temático, en *BN*: "Song of Myself", de Walt Whitman (Kleinbard, *art. cit.* 41). Aunque la longitud del verso y el tono son diferentes, comparten el yo poético en primera persona que, sin embargo, alude y representa a la humanidad. El autor comparte con Whitman (y con Rilke) la idea de que morir es retornar a esa unión o unidad ("oneness") que perdemos al nacer (*loc. cit.*). Kinnell aprovecha su experiencia personal y no la oculta: el poema comienza con el nacimiento de su hija Maud y termina con el de su hijo Sancho Fergus.

Aunque en el poema se habla de amor y se busca llegar a la (re)conciliación de fuerzas opuestas, el final no presenta el resultado de la búsqueda, sino que queda abierto para que cada lector llegue a sus propias conclusiones:

But anything more positive at the end would be either gratuitous or melodramatic. The whole poem culminates in integration and acceptance, rather than in a more spectacular victory. By accepting zero at the end, the poet can also experience entity. (Taylor 43)

BN es un camino sin final: aunque la secuencia numérica y el mismo poema nos adviertan del fin,

This is the tenth poem
and it is the last. It is right
at the last, that one
and zero
walk off together,
walk off the end of these pages together,
one creature
walking away side by side with the emptiness.

(X, 4, 73-80)

el poema parece desvanecerse en el vacío (“*emptiness*”), quedando un inmenso espacio, de significado y exploración, por llenar.

2.3. Características generales de *The Book of Nightmares*

La característica más importante de *BN* es el despliegue de dicotomías y pares de opuestos a lo largo de todo el poema y en todos sus niveles. A partir de ella no sólo se construye la temática sino que también se seleccionan el objeto poético, las imágenes y los recursos estilísticos. Como se ha explicado hasta aquí, Kinnell se ocupa de desvelar lo sagrado en lo terrenal, de mostrar que el ser humano es capaz de amar pero también de matar.

Estos contrastes, cuya aparente incompatibilidad tienen el único objetivo de llegar a la reconciliación final, son la base del efecto de tensión y desconcierto del poema. *BN* refleja formalmente estos opuestos: un lenguaje sencillo, conversacional, salpicado de arcaísmos y neologismos; oraciones de apenas tres palabras y espirales de subordinación de, a veces, más de una estrofa, son sólo algunos ejemplos. En la poesía de Kinnell, la tensión y el desconcierto provocados por la constante aparición de contrarios buscan generar en el lector un ansia por encontrar el sentido: este efecto literario, considero, se replica a nivel personal, pues la poética de Kinnell representa la búsqueda del sentido de la vida.

A pesar de que Kinnell creía que la poesía debía llegar al mayor número de personas, otra característica importante de *BN* es la hipertextualidad. Las citas de la Biblia, directas o adaptadas, son abundantes, y con frecuencia se utilizan con

un propósito irónico. Las referencias literarias, si acaso más veladas que las anteriores, remiten a Rilke y Yeats principalmente.

BN no es un poema estrictamente narrativo, aunque tiene pasajes narrativos y descriptivos, y polifonía. Kinnell cede la voz a varios sujetos poéticos (a un piloto estadounidense que participó en la Guerra de Vietnam y a su capitán, a una bruja que mira la bola de cristal y a una amiga que le escribe cartas a Galway) y establece un diálogo con ellos. Esto también le permite introducir una variedad de registros que contribuyen al tono del poema.

Kinnell le da un tratamiento especial al tiempo y el espacio: aunque algunos momentos son extremadamente puntuales y se pueden señalar en una línea del tiempo, otros parecen ser todos los tiempos y espacios a la vez, uno solo sin diferencia. Esta concepción no occidental del tiempo y la extensión del poema ayudan a construir la dimensión espiritual de la que se ha hablado en las páginas anteriores.

En *Death in the Works of Galway Kinnell*, Malecka cita un ensayo de Kinnell en el que explica su impresión sobre el poema "Howl", de Ginsberg (autor al que consideraba digno heredero de la tradición de Whitman): "a poem which consists of autobiography, just as confessional poetry does; yet at the same time it transcends autobiography and speaks on behalf of everyone" (Malecka, *art. cit.* 7-8). En este sentido, *BN* se acercaría a esta descripción, pues aun cuando incluye información claramente autobiográfica, logra trascender los sucesos personales, o mejor, se sirve de ellos para ampliar la experiencia de vida (y muerte) y dirigirla a la colectividad.

2.4. *The Book of Nightmares* en la tradición literaria

BN es, por un lado, un poema autocontenido: se regocija en la autoreferencia, ya sea de sí mismo o de la obra y vida de Kinnell; pero por otro, establece un diálogo con la tradición literaria cercana en lengua inglesa (Emerson, Whitman y Yeats), la alemana (Rilke) y la francesa (Villon), e incluso con la tradición religiosa occidental (la Biblia principalmente).

Pablo Molinet comenta que las guerras del siglo XX “forzaron a la poesía occidental a renegar de la épica y el edificio ideológico que la sustentaba” (10). En este sentido, Molinet advierte que, siguiendo esta línea de abandono del mito caballeresco en la literatura en inglés, “Galway Kinnell sostiene una conversación larguísima, infernal, con Villon”, específicamente en el poema VI, “The Dead Shall Be Raised Incorruptible” (*loc. cit.*). Merece la pena destacar que Kinnell tradujo a Villon (New American Library, 1965) en los mismos años en los que escribió *BN*.

En los años veinte y treinta, el poema extenso se convirtió en una práctica modernista común, por ejemplo, *The Cantos* de Pound, *The Waste Land* de Eliot o *Paterson* de Williams, por nombrar algunos de los autores más conocidos, o *In Parenthesis*, de David Jones, que trata el tema de la guerra (en este caso, de la Primera Guerra Mundial). Kinnell, aunque nunca se le ha considerado modernista, escribió dos poemas extensos: “The Avenue Bearing the Initial of Christ into the New World” (1960) y *BN* (1971).

La opinión de Kinnell sobre este tipo de poemas era clara y certera:

Los poetas a menudo se inclinan hacia las formas del poema largo por razones equivocadas. Se asume con falsedad que hay una conexión entre longitud y magnificencia, que hay algo grandioso inherente al poema largo. Por mi parte, cuando recorro a la longitud lo hago porque quiero que el poema incluya el tiempo. (Cit. por Negroni 50)

Se puede concluir que *BN* es una obra de su tiempo, aunque no pertenezca a las corrientes principales de la poesía norteamericana del siglo XX. Si bien el poema es coherente con la poética de su autor por cuanto mantiene las características formales y temáticas, es también particularmente complejo y hermético. La extensión permitió a Kinnell no sólo desarrollar su cosmovisión en una sola obra, sino también insertar el texto en la tradición literaria nacional e internacional.

3. Poesía, traducción y teoría de la relevancia

La traducción de poesía tiene, con frecuencia, mayor grado de dificultad que, por ejemplo, la prosa, principalmente por la combinación de varios factores: a) aquella se vale de más recursos retóricos; b) estos, aunque existan en la lengua meta, no provocan necesariamente el mismo efecto; y c) la polisemia está presente con particular abundancia en este género.

Por un lado, de los motivos a) y b) se deriva que el traductor de poesía necesita un dominio de los recursos del género, tanto en la lengua origen como en la meta, y un conocimiento de sus efectos. Se sabe que “a nivel de la traducción interlingüística no hay normalmente una equivalencia entre las unidades codales, aunque los mensajes puedan servir de interpretaciones correctas de mensajes o unidades codales pertenecientes a otras lenguas” (Jakobson 69-70). La interpretación de la que habla Jakobson es necesaria, en literatura, al no existir, en la mayoría de los casos, equivalencia 1:1. Por otro lado, del hecho de que una unidad de traducción ofrezca varias posibilidades en la LM se deriva la importancia de una criba más fina y consciente de la toma de decisiones.

Este panorama, junto con el avance en la profesionalización y la responsabilidad del traductor, pone de manifiesto la necesidad de un método de selección de opciones a partir de un criterio sólido y coherente, que encauce las

posibles interpretaciones y procure minimizar la arbitrariedad del proceso de toma de decisiones.

3.1. Antecedentes: la equivalencia

Pym distingue seis conceptos centrales en las teorías de la traducción de la segunda mitad del siglo XX: “la equivalencia, la finalidad (*Skopos*), la descripción, el indeterminismo, la localización y la traducción cultural” (*Teorías contemporáneas de la traducción* 7). Del paradigma de la equivalencia, Pym destaca la noción histórica de “igual valor” y lo que ésta supone: la presunción de que “diferentes idiomas expresan o *pueden* expresar lo mismo” (*Ibid.* 21-22). Merece la pena mencionar que, aunque es una noción histórica, el enfoque basado en la equivalencia se hizo más popular tras la aparición de la imprenta, cuando hubo un original fijo del que las traducciones podían ser equivalentes.

Estas teorías consideran que “la traducción tiene el mismo valor que el texto de partida, o al menos algún aspecto de dicho texto” (*Ibid.* 23, énfasis mío), lo cual justifica las diferentes traducciones de un mismo texto. Sin embargo, según explica Pym, “la teoría de la equivalencia no especifica qué valor se mantiene en cada caso” (*Ibid.* 23-24) y, por tanto, no especifica “la naturaleza de lo que se tiene que traducir” (*Ibid.* 30).

En la historia de la traductología, se ha buscado en ocasiones la definición de estrategias para traducir con “fidelidad” al texto original. Por ejemplo, a partir de un estudio de las diferentes maneras de traducir el poema 64 de Catulo, Lefevere

distingue siete estrategias de traducción: todas ellas suponen “an overemphasis of one or more elements of the poem at the expense of the whole” (Bassnett 87).

Sin embargo, desde este punto de vista, la equivalencia no toma en cuenta el sentido derivado de las relaciones entre los diferentes niveles del texto. Esta estrategia se ha visto muchas veces en la traducción de poesía, sobre todo en los casos en los que el poema tiene métrica y rima: el traductor privilegia el nivel fónico, cambiando la semántica a discreción, o privilegia la semántica, rehuendo los recursos prosódicos. Pero el predominio de un solo aspecto somete a los demás “al precio de triturar y desfigurar todos los otros aspectos del texto” (“La traducción de poesía, o las posibilidades de lo imposible” 86). Estas estrategias parten de la premisa, explica Pym, de que el significante y el significado (o la forma y el contenido) son dos entidades separadas y separables (*Exploring Translation Theories* 39).

Estas estrategias consideran condición suficiente la equivalencia de un solo aspecto del texto, lo cual deja de lado la consideración de que el sentido se genere mediante la interacción y relación de todos los aspectos o niveles del texto, considerando así estos aspectos como compartimentos estancos.

Pym explica que, para ciertos autores como, por ejemplo, Gutt, cuyos presupuestos se verán en breve, la equivalencia es simplemente un espejismo: “Translations, when they are accepted as such, do indeed create a ‘presumption of complete interpretative resemblance,’ and that presumption, no matter how erroneous, could be all there ever was to equivalence. [...] Equivalence is always ‘presumed’ equivalence and nothing more” (*Ibid.* 37). Dentro de este paradigma, el metalenguaje se ha ido adaptando para dar cuenta de las posibilidades de

traducción en el espectro comprendido entre los dos polos de la equivalencia: citando a Andrew Chesterman, Pym propone que no se hable ya de equivalencia, sino de similitud (*Ibid.* 40). Chesterman aduce que “[a]dequate similarity is enough – adequate for a given purpose, in a given context...anything more would be an inefficient use of resources” (cit. por Pym, *loc. cit.*).

Esta nomenclatura destierra el acuerdo implícito del lector de traducciones, y le recuerda que lo que está leyendo no es, de hecho, lo que escribió el autor, sino lo que escribió el traductor. A este respecto, Kussmaul afirma que el enfoque comunicativo no binario y la máxima del grado necesario o suficiente de precisión “is favoured by an increasing number of specialists in translation studies (e.g. Hönig, House, Kupsch-Losereit, Kussmaul, Nord, Pym, Sager)” (129).

Como se explicará en el siguiente apartado, la teoría de la relevancia (TR de aquí en adelante), desarrollada en su aplicación traductológica por Ernst-August Gutt, participa de esta nomenclatura basada en la similitud, pues su objetivo es lograr la “ semejanza interpretativa” óptima.

3.2. Teoría de la relevancia: orígenes

La pragmática es la rama de la lingüística que “toma el lenguaje tal y como se manifiesta, es decir, inmerso en una situación comunicativa concreta” (Escandell 7). Puesto que “las palabras pueden tener un valor diferente al que les asigna el sistema” (*Ibid.* 17), esta disciplina estudia los aspectos extralingüísticos necesarios, según el contexto, para poder interpretar el mensaje emitido.

Dentro de la pragmática, la TR parte de un “intento de profundizar en una de las tesis fundamentales de Grice: que una característica esencial de la mayor parte de la comunicación humana es la expresión y el reconocimiento de intenciones” (cit. por Sperber y Wilson 237-238). Aunque las máximas de Grice (cualidad, cantidad, relación y modalidad) (Escandell, art. cit. 82) apelan a un acto comunicativo ideal en donde éstas se cumplen siempre, una violación deliberada es igualmente importante, pues presupone que la transgresión genera un significado que sólo es recuperable mediante un proceso inferencial.

Para Gutt (y para Sperber y Wilson), la clave de la comunicación es su naturaleza inferencial: nos podemos comunicar porque inferimos. En un extremo del acto comunicativo se sitúa el comunicador y su intención. Éste produce un estímulo, por medio del cual el receptor inferirá la intención comunicativa de aquel, recurriendo a pistas comunicativas, supuestos contextuales y a su conocimiento enciclopédico. Pero el estímulo, cuando verbal, no siempre es literal. En la comunicación oral, Gutt ofrece varios ejemplos de esto. Aquí uno de ellos:

The back door is open.

Esta oración es meramente informativa hasta que se inserta en una situación comunicativa. Al oírla, el receptor sabe que el hablante está queriendo transmitir algo más que el siempre hecho descriptivo de que la puerta está abierta. El hablante puede querer decir que alguien debería cerrarla (pues podrían entrar a robar), o bien que así debe continuar (puesto que los niños van a llegar de la escuela de un momento a otro). La oración-estímulo funciona como disparador de la situación comunicativa, pero la intención del enunciado sólo se completará a

partir de la selección de los supuestos contextuales correctos. El significado no es intrínseco al enunciado.

Al violar las máximas de Grice, la intención del comunicador ya no es explícita y, por ello, se abre un abanico de posibilidades de significado que en lingüística se denominan implicaturas (comunicación implícita). Una implicatura es aquella información que, al no estar codificada explícitamente en el enunciado, se debe recuperar por medio de inferencias. En la literatura, los recursos del lenguaje figurado detonan implicaturas y guían al lector en la interpretación del texto.

3.3. *Successful communication by translation*: Ernst August Gutt y la teoría de la relevancia aplicada a la traducción

En términos de la TR, la labor del comunicador en una situación comunicativa es producir un estímulo a partir del cual el oyente pueda inferir su “intención informativa”. Mucho se ha dicho sobre el traductor como el mejor lector de una obra. Sin duda, éste tiene que desentrañar, a partir del texto (estímulo), su significado, efectos e intención, mediante la interpretación de pistas comunicativas. Ian Mason profundiza en este tema: “as receivers of texts, [translators] have no direct access to the communicative intentions of producers of texts. What participants in communication, including translators, can do is to build a mental model of intended meaning on the basis of textual record and all relevant contextual information available, which is then matched against their knowledge of language and of the world at large” (Baker 32).

Los enunciados significan dependiendo de la situación comunicativa en la que se presentan, es decir que hay diferencia entre “*lo que se dice y lo que se*

comunica” (Escandell, art. cit. 94). Lo que se dice se refiere al contenido proposicional; lo que se comunica, se refiere a “toda la información que se transmite con el enunciado, pero que es diferente de su contenido proposicional” (*loc. cit.*): es contenido implícito o implicatura y sólo se puede recuperar por medio de un proceso inferencial, es decir por interpretación. Larson define la información implícita como aquella “for which there is no form”, pero que de todas maneras es “part of the total communication intended or assumed by the writer” (cit. por Gutt, *Translation and Relevance. Cognition and Context* 82).

La literatura no se distingue de la comunicación cotidiana en su naturaleza sino en términos de grado. La poesía, por ejemplo, comunica más de lo que dice, tal como supone la pragmática, y lo hace por medio de los mismos recursos, que en este género en particular se intensifican. La abundancia de figuras literarias, referencias, hipertextualidad y los recursos comunes en la poesía crean una red, más o menos densa, de implicaturas, que eleva de manera consciente el esfuerzo de procesamiento de la poesía. Estas características “supone[n] un mayor esfuerzo cognitivo para procesarse, [por lo que] es crucial que el emisor aporte suficientes efectos cognitivos para que el receptor alcance la interpretación más relevante evocada con la figura discursiva con el mínimo de coste posible y el máximo de beneficio” (Villa Jiménez 152).

Sperber y Wilson explican que “in general, the wider the range of potential implicatures and the greater the hearer’s responsibility for constructing them, the more poetic the effect, the more creative the metaphor” (cit. por Gutt, *Translation and Relevance. Cognition and Context* 85). Además, “weak communication is an important vehicle for the achievement of poetic effects” (*Ibid.* 86). Para mayor

grado de satisfacción cognitiva, cultural y estética, las implicaturas deben ser débiles, pues así “posibilitan un amplio repertorio de interpretaciones aceptables que no están predeterminadas por el emisor, sino que aparecen sólo a cargo del lector” (Villa Jiménez 152). De ahí que una de las características de la poesía sea su alto grado de esfuerzo de procesamiento. El lector, no obstante, acepta con plena conciencia que el resultado de la lectura y la interpretación será cultural y estéticamente gratificante.

El contexto es un concepto clave en la TR: gracias al conjunto de supuestos contextuales o premisas se podrá procesar la información nueva, explica Navarro Errasti a partir de Gutt (76). Esto quiere decir que una misma palabra, expresión o fragmento encontrado en dos textos diferentes generará, en la mayoría de los casos, interpretaciones y traducciones diferentes, puesto que el contexto original de producción es diferente, es decir que las premisas utilizadas en el proceso inferencial son diferentes. Esto se deriva de la definición de supuestos contextuales, según Gutt: “the set of premises used in interpreting [the text]” (*Translation and Relevance. Cognition and Context* 25).

Así, algunos errores de traducción surgen de una discordancia de contexto: el enunciado o la unidad de traducción se interpreta, en estos casos, recuperando suposiciones contextuales que no corresponden a ese contexto. Kussmaul comparte esta visión con Gutt y afirma que “translations are interpretive uses of language because the source text gives us no more than clues to what is meant, and in the comprehension process, the historical, cultural and sociological background is needed to find out what these clues stand for or hint at” (61).

Pero Kausmaul no es el único que habla en términos de relevancia, esfuerzo, beneficios, efectos o información contextual. Levý, por ejemplo, afirma que “the literary translator is concerned with equivalents that have as many *common denominators* with the original as possible” (Gutt, *Translation and Relevance. Cognition and Context* 17, énfasis mío) y que el traductor “has to decide which qualities of the original are the most important and which ones he can miss out” (*Ibid.* 113), y dirige la práctica traductora hacia la pragmática: “actual translation work [...] is pragmatic: the translator resolves for one of the possible solutions which promises a maximum of effect with a minimum of effort” (Baker 91).

Vernay, por su parte, define la traducción como “an act which transfers information given in language A into a language B in such a way that the amount of *relevant information* received in language B will be identical with that in language A” (Gutt, art. cit. 113, énfasis mío).

Lo único que tiene el traductor literario para reducir la subjetividad y arbitrariedad en su trabajo es el propio texto, el contexto y su conocimiento enciclopédico, es decir información documental. La TR propone dos variables que guíen las decisiones de traducción: los efectos contextuales y el esfuerzo de procesamiento. Como comenta María Andrea Giovine, “los espacios vacíos no se llenan con cualquier información del repertorio del lector . . ., sino con el material sugerido por la propia configuración o ensamblaje del texto” (40); o como indica Segovia, “eso que el texto [traducido] debe lograr está a la vista con todas sus letras: es el original” (“La traducción de poesía, o las posibilidades de lo imposible” 78).

3.3.1. ¿Lograr qué y cómo? La semejanza interpretativa, los efectos contextuales, el esfuerzo de procesamiento y las pistas comunicativas

Gutt entiende la traducción como una situación comunicativa más, por lo que el objetivo de todo traductor es “successful communication by translation” (*Translation and Relevance. Cognition and Context* viii) y, para él, una traducción es “a receptor language text that interpretively resemble[s] the original” (*Ibid.* 100). Para ello, ambos textos deben tener pistas comunicativas que detonen los mismos efectos contextuales con el mismo esfuerzo de procesamiento. En este sentido, Gutt deja claro lo que se debe traducir: “resemblance in cognitive effects” (*Ibid.* 126).

De acuerdo con la TR, el objetivo al traducir es lograr semejanza interpretativa entre la traducción y el original, es decir lograr que los textos A y B compartan los detonantes inferenciales necesarios y suficientes para orientar la recepción hacia la interpretación pretendida. La clave, para ello, está en las dos variables que el traductor debe tener en cuenta: “to determine what is close enough resemblance in relevant respects, the translator needs to look at both the likely benefits, that is, the *contextual effects*, and also at the *processing effort* involved for the audience” (*Ibid.* 181, énfasis mío).

Así, según esta teoría, el traductor debería identificar los efectos contextuales, que Gutt define como modificaciones del contexto, y trasladarlos a la traducción. Los efectos contextuales, que no aparecen en el texto explícitamente, forman parte de la comunicación implícita y precisan un proceso inferencial del traductor a partir de la identificación e interpretación de pistas comunicativas.

Las pistas comunicativas son los recursos textuales y estilísticos de los que el autor se sirve para dirigir la interpretación del lector. En este aspecto, el teórico distingue las pistas comunicativas de las propiedades incidentales (Gutt, “The central role of relevance in translation - Communicative clues”). Las primeras son detonantes inferenciales, propiedades introducidas deliberadamente para generar un efecto determinado; mientras que las segundas, por el contrario, no generan efectos contextuales (y podrían ser voluntarias o no).

Aunque la TR aboga por trasladar el mayor número de efectos contextuales que sea posible al TM y con ello lograr la semejanza interpretativa óptima, las pistas comunicativas que van a disparar el proceso inferencial no serán, necesariamente, las mismas ni tendrán la misma forma que las pistas de TF. El proceso de toma de decisiones del traductor deberá considerar, según este enfoque, qué pistas comunicativas en la LM van a lograr los mismos efectos contextuales que el texto meta, con el mismo esfuerzo de procesamiento (o similar).

El esfuerzo de procesamiento requerido en un acto de comunicación literaria es, en el marco de la TR, un criterio obligatorio en la selección de la suposición contextual adecuada. Esta teoría no propone, sin embargo, simplificar un texto o facilitar la lectura con explicitaciones: el esfuerzo de procesamiento debe ser el mismo (o lo más cercano posible) que el del texto original. Además, en una situación comunicativa, se espera que “the effort spent in comprehension will in some way *modify* the contextual assumptions they brought to the communication act” (Gutt, art. cit. 27), porque eso significaría que el acto de comunicación traería

“beneficios” comunicativos y, en el caso de la poesía, estéticos, culturales y cognitivos.

La nomenclatura del objetivo de la traducción para la TR es significativa: semejanza interpretativa. Por un lado, hablar de “semejanza” nos invita a dejar de lado el concepto dicotómico de equivalencia (“equivalencia formal y dinámica”, “equivalencia natural y direccional”, etc.), alejándose, así, del prescriptivismo por cuanto la medición se representa en una gradación: esto deja de lado el diagnóstico evaluativo del tipo “bien traducido/mal traducido”.

De esta manera, propicia, considero, la reflexión traductora y el análisis profundo de las decisiones del traductor con base no sólo en las pistas comunicativas utilizadas de manera aislada y sus efectos contextuales, sino también en la relación de todas las pistas comunicativas y los efectos que la relación genera en el texto.

Por otro lado, la palabra “interpretativa” recoge la naturaleza inferencial de la comunicación, como indican Sperber y Wilson, y del acto comunicativo literario del que participan otras disciplinas como la crítica literaria.

Para seleccionar, de entre varias interpretaciones posibles, la semejante interpretativamente, siguiendo la TR, el traductor tiene la responsabilidad de recrear el entorno cognitivo original y ofrecer la opción que mayor semejanza interpretativa guarde con éste, es decir la que dispare más efectos contextuales con el mismo esfuerzo de procesamiento del original. Para reducir la subjetividad y arbitrariedad en el proceso de toma de decisiones, la decisión se tomará después de haber evaluado toda la información documental con que se cuenta y, sobre todo, después de haber analizado a detalle las pistas que ofrece el propio texto.

El concepto de pista comunicativa es clave en la TR. El significado y los efectos contextuales de las pistas comunicativas de un texto no son intrínsecos y no tienen un valor fijo, sino que éste dependerá siempre del contexto: significan en función de los efectos contextuales que provocan y de la relación entre ellos. Así, las pistas comunicativas son herramientas que dirigen la interpretación hacia los efectos literarios y estéticos pretendidos:

the point of preserving stylistic properties lies not in their intrinsic value, but rather in the fact that they provide clues that guide the audience to the interpretation intended by the communicator. We shall refer to such clues as communicative clues. (*Ibid.* 127)

Esto quiere decir que una copia exacta en español de, por ejemplo, un metro en inglés no va a lograr, en la mayoría de los casos, los mismos efectos contextuales.

3.4. Conclusión

A manera de recapitulación, según la TR, las diferentes traducciones de un mismo texto se dan por la combinación de múltiples variables en diferentes grados. Se podrá considerar un logro de traducción cuando todos los efectos contextuales del original se hayan identificado y hayan podido recrearse en la traducción. Sin embargo, esta no es la única posibilidad. Debido a las diferencias lingüísticas y culturales de la combinación de idiomas de trabajo, y al conocimiento del traductor, podría haber efectos contextuales identificados que no se pudieran recrear o que sólo se pudieran recrear parcialmente. Por último, en el peor de los casos, podrían no haberse identificado todos los efectos contextuales del TF y, por tanto, no haberse recreado en el TM (al menos no conscientemente).

Además de eso, la TR incluye el esfuerzo de procesamiento como un aspecto a tener en cuenta en la toma de decisiones. En este sentido, el esfuerzo puede mantenerse, reducirse o aumentarse. Todo incremento en el esfuerzo de procesamiento, de acuerdo con la TR, debe conducir a mayores efectos contextuales. De lo contrario, el esfuerzo se incrementa gratuitamente y la traducción se vuelve menos óptima como estímulo.

Las combinaciones de estas variables, que pueden variar incluso dentro de un mismo texto, dependerán del traductor (de su conocimiento y habilidades, del tiempo destinado al proyecto, y de otros factores externos), de la combinación de idiomas, del uso de recursos del lenguaje figurado, y del tipo de texto y su contexto.

A partir de la teoría, derivé algunas consideraciones generales básicas para inscribir mi traducción de *BN*, un poema cuyo discurso se cimienta en la inferencia, en descifrar lo que se dice más allá del contenido proposicional, en el marco de la teoría de la relevancia:

- 1) una de las características principales de la poesía es su alto grado de esfuerzo de procesamiento: el efecto poético se logra mediante implicaturas débiles; sin embargo, este esfuerzo origina beneficios estéticos, culturales y cognitivos;
- 2) el alto grado de procesamiento deberá mantenerse en la traducción, a riesgo de perder parte del efecto poético si se disminuye;
- 3) en poesía se traducen los efectos contextuales;
- 4) los efectos contextuales del texto se recuperarán mediante la combinación de pistas comunicativas y el entorno cognitivo;

5) la forma de las pistas comunicativas de la traducción no será necesariamente igual que las del original.

Conocer las intenciones del traductor es esencial para que el lector entienda que la relación entre TF y TM no es de equivalencia sino de similitud. Para Gutt es importante que el traductor ponga en primer plano su intención comunicativa, y qué semejanza interpretativa logró por medio de qué pistas comunicativas. A este respecto, el teórico señala que seguramente habría menos malentendidos y decepciones con respecto a la relación entre las intenciones del traductor y las expectativas de los lectores si más traductores pudieran hacer explícitas sus intenciones (comunicativas) en un prólogo (*Ibid.* 183). López Folgado, por su parte, contribuye al tema diciendo que “no pocas obras que son traducciones de obras literarias son criticadas precisamente por no tener en cuenta las implicaciones contextuales del emisor original” (68).

Presento a continuación mi traducción de BN, con la esperanza de que las pistas comunicativas que incluí lleven al lector a los efectos contextuales del original, y con la esperanza de que .

4. Traducción de *The Book of Nightmares*

Praise this world to the angel, not the unsayable one,
you won't impress him with your glorious emotions; in space,
where he feels with more feeling, you're a newcomer. Rather show him
some simple thing, something shaped through the generations,
that lives as ours, near to our hand and in our sight.
Tell him of things. He'll stand more awed (...)

**Rilke, novena elegía,
en traducción de Galway Kinnell**

I Bajo la luna de Maud

1

En el sendero,
junto a este sitio húmedo
de antiguas hogueras —
cenizas negras, piedras negras, sobre las que
los caminantes se habrán agachado,
mordisqueando apenas el agua del arroyo,
desconsagrándose con pan maldito,
sin lograr calentarse con una hoguera de ramas —

me detengo,
recojo troncos húmedos, 10
corto virutas secas y, por ella,
cuya cara
sostuve en mis manos
unas horas, a quien entregué
aunque seguí sosteniendo el espacio que ella ocupó,

enciendo
una pequeña hoguera bajo la lluvia.

La madera 20
negra se enrojece, adentro se les acaba el tiempo
a los escarabajos del reloj de la muerte, veo
las extremidades muertas, cruzadas,
que anhelan de nuevo el universo, oigo
en la madera húmeda el crujir

y recrujir del mismo abrazo rasgándose.

Las gotas de lluvia que intentan
apagar el fuego
caen en él y se
transforman: el juramento se rompe,
el juramento entre la tierra y el agua, la carne y el espíritu, se rompe, 30
para ser jurado de nuevo,
una y otra vez, en las nubes, y romperse de nuevo,
una y otra vez, en la tierra.

2

Me siento un instante
junto al fuego, bajo la lluvia, dirijo
unas palabras a su calor —
pedra santa suave pedra — y canto
una de las canciones que solía graznar
a mi hija, en sus pesadillas.

En algún otro lugar, 40
un oso negro está sentado solo
en su ladera, inclinando la cabeza de lado
a lado. Olfatea
los aromas florecientes, la tierra llovida,
por fin se levanta,
se come unas flores, se retira con esfuerzo,
su pelaje reluciente
bajo la lluvia.

La grasa chamuscada sale 50
a raudales de las palabras, la única
nota continua
permanece — una nota de amor
retorciéndose bajo mi lengua, como el ladrido del coyote,
que se aleja, convirtiéndose en un
aullido.

3

Una niña
cachetona se despierta
en su cuna. Se rasga y abre

la envoltura verde,
se rasga un hilo
o la bata, se abre
la flor azul. 60

Y ella que nace,
que canta y llora,
que comienza la iniciación, con su pelo
que retoña,
con las encías que brotan en su primera primavera en la tierra,
con el rocío todavía aferrado
a la cara, mete
la mano 70
en la boca de su padre, para atrapar
su canción.

4
Todo acabó,
pequeña, los saltos
y volteretas, las piruetas
acuosas sola en la unidad
bajo la colina, bajo
el viejo y solitario ombligo
que empuja de nuevo hacia adelante
recordando, 80
el ir sin rumbo encogida en la oscuridad,
empujando la rodilla o el codo
contra una pared resbalosa, esculpiendo
el mundo con cada empujón — el arroyo
de sangre de ónfalos que resuena a tu alrededor.

5
Su cabeza
traspasa el umbral
que comienza a succionarla hacia afuera: el ser
se acerca para envolverla, la entrega
al tembloroso 90
agarre de la partida, las lentas
y agonizantes contracciones hacen
los últimos moldes de su vida en la oscuridad.

6

El ojo negro
se abre, la pupila
que rebosa cabellos negros
se detiene, el chakra
de la cabeza palpita largo rato a la luz del mundo,

y ella resbala y sale con la cara hacia la luz,
un montón
de carne estupefacta
con coágulos de cursilería celestial, irradiando
el violeta astral
de la infravida. Y cuando cortan

100

su lazo con la oscuridad
muere
un segundo, se pone morada como una brasa,
le tiemblan las extremidades
en el momento en que los recuerdos se escapan de ellas. Cuando

la cuelgan
de los pies, toma
aire, grita
su primera canción — y se vuelve rosa,
mientras los brazos sin plumas,
lentos, aleteantes,
ya se agarran del vacío.

110

7

Cuando hacía frío
de este lado de la colina, y llorabas
en la cuna que se mecía
por toda la oscuridad, sobre madera
en la que el cuchillo había tallado la curva de una sonrisa, con una tristeza
más extraña que la nuestra, que
fluía desde el otro mundo,

120

yo llegaba a ti,
y me sentaba junto a ti
y te cantaba. No sabías,
y sin embargo recordarás,

en las zonas calladas
del cerebro, a un espectro, descendiente
de los antepasados fantasmales, cantándote 130
en la noche —
no las canciones
de luz que dicen ondean
a través del cabello brillante de los ángeles,
sino una estridencia
más negra que florecía en esa lengua.

Porque cuando la luna de Maud
brillaba en aquellas primeras noches,
y el Arquero, acostado,
chupaba el calostro helado del cosmos, 140
en su cuna de estrellas,

yo ya me había arrastrado
por las riberas, el dilatado susurro
de ser y perecer, por los pantanos
donde la tierra supura
por franjas frías, tocando el mundo
con el destello tenue
del principio,
y ahí aprendí mi única canción.

Y que en los momentos 150
en los que te encuentres huérfana,
vaciada
de todo canto de viento, de luz,
con pedazos de pan maldito en la lengua,

regrese a ti
una voz,
espectral, que te llame
¡hermana!
procedente de todo lo que muere.

Y entonces 160
abrirás
este libro, aunque sea el libro de las pesadillas.

II La flor gallina

1

Tendidos

con la cara en el suelo en las noches
de primavera, mordiendo
plumas de gallina, con pedacitos de gallina
todavía entre los dientes — si tan sólo
pudiéramos soltar
como ella, lanzarnos
a la clemencia de la oscuridad, como la gallina,

meter la cabeza

bajo el ala, quedar tranquilos 10
unos segundos, mientras
cae en su pequeño trance sobre la hierba bruja,
o darnos la vuelta

y que con un dedo nos acaricien

las plumas del cuello,

los huesos del cuello,

el canturreo

de la espoleta afinando su Do de pecho en sangre diluida,
también

el esternón levantado 20

sin carne en el pecho, hasta que esta cosa cebada

pierde el sentido, con la cabeza

hacia atrás

en la tabla de picar, anhelando tan sólo

morir.

2

Cuando la

brisa con aroma a filo florece

a su alrededor, sus mejillas se hundan,

su cresta

se vuelve gris, la molleja 30

que regurgita las miles de piedritas ácidas de su destino
convulsiona: preparado o no

el siguiente huevo, dejando caer torpemente

su globo de tierra dorada,

resbala y sale, y la libra incluso

de la vida por venir.

3

Casi flotando

por una debilitada gravedad, me mantengo en marcha,

una flor gallina

cuelga de mi mano,

40

ala

de mi ala,

de mis huesos y venas,

de mi carne

con los vellos erizados ante la primera brisa fantasmal

después de la muerte,

un ala

hecha solo para volar — incapaz

de escribir las penas de ser incapaz

de tener a alguien en sus brazos — e incapaz

50

de volar,

esperando, por tanto,

la dulce y futura llamarada en los genes,

que un día, según el evangelio, la llevará de vuelta

a esos cielos rojizos, que cruzan

los gansos en el ocaso, graznando

en lenguas.

4

He visto

bajo el fuego fatuo, en el cadáver abierto

de la gallina, una masa de huevecillos

60

diminutos, nonatos, haciéndose

más pequeños y amarillos mientras el cadáver intentaba alcanzar

la pulpa helada

de lo que es, he sentido el cero

congelarse alrededor del dedo que entra lentamente.

5

Cuando la aurora boreal

se abría paso por el cielo negro y desaparecía,

iluminándose

tan completamente que desaparecía,

alcancé a ver la sección
luminosa del hueso de un carnero —

70

pensé que de repente
podía leer el cosmos delectándose a sí mismo,
letras enormes fracturadas
estremeciéndose por el cielo negro y desaparecían,

y en un momento,
en un abrir y cerrar de ojos, comprendí
que el sinsonte iba a cantar todas las noches el grito del rifle,
que el árbol iba a alojar los huesos del francotirador que decidió no descender,
que la rosa que iba a florecer nadie la vería, 80
que el camaleón que anhelaba el cambio seguiría teniendo el color de la
sangre.

Y fui
al gallinero, y agarré
a la gallina que mataron las comadreas, y arrastré
el pellejo
consumido hacia la primera luz. Y cuando la levanté
entre los pinos jóvenes y un último
huevo acorchado se resbaló mientras la alzaba alto, ¿no sucedió
que las alas
muertas se abrieron con un crujido mientras se elevaba 90
en los brazos de la Osa?

6
Tendido boca abajo, esperando
a que el gallo cante
es la mañana vacía, como cantó tres veces
para el discípulo
de piedra,
aquel que aplastó de un pisotón el cerebro de la serpiente,

recuerdo que hace tiempo sembré
mi primer diente
de leche bajo plumas de gallina, planté bajo plumas de gallina 100
el gancho
de la espoleta,
que se había desprendido amorosamente hacia mí.

Porque el futuro.

Se reduce a esto.

7

Escucha, Kinnell,
a quien botaron vivo
y agonizas en la vieja cama oscilante,
una capa de plumas aplastadas es todo lo que hay
entre tú
y el largo túnel de oscuridad que tiene tu forma,
no te aferres.

110

Incluso esta habitación encantada
todos sus materiales fotografiados con tragedia,
incluso el diminuto crucifijo a la deriva boca abajo en el centro de la tierra,
incluso estas plumas liberadas de sus alas para siempre
tienen miedo.

III Los zapatos errantes

1

En cuclillas frente al estante
de la tienda del Ejército
de Salvación, probándome, uno tras otro,
estos zapatos por los que extraños han muerto, descubro
los zapatos más viejos de mis pies,
que los aceptan
como sus primeros pies, aferrándose
al último nudillo, al último callo.

Y ahora camino,
con zapatos muertos, a la nueva luz,
por el camino de piedras
por el que otros deambularon,
una punzada
en este pie o este otro mientras digo
gira o quédate o da

10

*cuarenta y tres pasos de gigante
hacia atrás, aterrado por
quizás haber perdido ya
el camino: el primer paso, dijo la Bruja
que leía la bola de cristal, será
perder el camino.* 20

2
De vuelta en el hotel Xvarna, dejo
sin llave la puerta forzada una y otra vez,
corro
en la estrecha habitación bajo la autopista
la única cortina a la que ha llegado el rayo, me quito
los zapatos, los coloco
uno junto a otro
al lado de la cama, me acurruco
entre sábanas tiasas 30
por el ácido del amor, el sudor de la noche y el polvo que sale al rechinar
los dientes, y me hundo de nuevo
en la oscuridad.

3
Se oye
un ruido lejano, constante,
en la habitación,
aleteos rasos o
enormes y arduas bocanadas
de alguien con pulmones adoloridos o de un viejo.

Y el viejo 40
olor a pies en los zapatos, devueltos
a la vida con el sudor, como
con el beso de un niño, se levantan,
se elevan sin rumbo hasta donde reposo
autoabrazado sobre la cama, resbalan
por los ductos
de pelos adormecidos, palpitantes, y puedo gemir

o resollar, será
el gemido o el resuello de otro — el pie más viejo
de estos zapatos, el borracho 50

que murió en esta habitación, cuya juventud soñada
se habría reído
al ver esos pies agarrotados y callosos, dándoles
besos gigantescos y exagerados
por encima de los calcetines, o un hermano
enviado de vuelta, con quemaduras
de la quema de asiáticos, sudando
su pesadilla hasta el final
en alguna bodega preparada
para la muerte — el gemido 60
o resuello de aquel
que juzga sus propios errores con mayor dureza,
su rezongos peores
que los pedos, gruñidos y eructos
de un baño de hombres de Oklahoma,
mientras me estremezco con su pesadilla.

4
Los árboles testigos
se prenden fuego una última vez: el camino
tiembla al cruzar
pantanos con franjas de agua reluciente, un viento 70
leteo de aire helado me toca
por todo el cuerpo,
algunas células cerebrales crepitan como madera tierna en una gran hoguera
o se mueren,
cada paso una sacudida,
bajo los pies espejos rotos, hartos de la comezón
de nuestros huesos faciales bajo su piel,
mientras la memoria saca el brazo
y pone sus manos sangrientas en el futuro, los zapatos
poseídos se elevan y caen 80
atravesando el polvo, alas de polvo
se levantan a su alrededor mientras vuelan
por las ondas cerebrales del camino temporal.

5
¿Es el pie,
que frota los adoquines
y las piedras negras todos los días, esta humildad
de lenguas, cuyos rastros de lamidas le cuentan

nuestra historia de errores al polvo que queda atrás,
que es el último rastro
de alas en nosotros? 90

¿Y es
la pesadilla de la gallina, o su sueño secreto,
rascar la tierra por siempre
picoteando los granos de arena para comerse los minutos?

6
En este camino
en el que no sé cómo pedir pan,
en el que no sé cómo pedir agua,
este camino
que se inventa a sí mismo
a través de junglas de carne quemada, tierra de huesos 100
pulverizados, que se cruza a sí mismo
ante el olor a sangre, tropezando,

anhelo la capa
de los grandes nómadas, que alumbraron
sus pasos con la lámpara
de pura hambre y pura sed,

y que cualquier camino por el que dieran tumbos era el camino.

7
Pero cuando la Bruja
sostuvo mi calavera de cristal contra la luz de la luna,
cuando pasó mis omóplatos 110
por las estrellas de Acuario, dijo:

*Vives
bajo el Signo
de la Osa, que trastabillea por el caos
en su lloriqueo estrellado:
pobre tonto,
pobre rama astillada
del manzano, sentirás romperse
todos tus huesos
sobre las aguas sagradas de las que nunca beberás.* 120

IV Querida extraña presente en la memoria junto al Juniata azul

1

Habiendo desistido
del oficinista que se quedó dormido
bajo el reloj, que debería haber aporreado
ya es de día
en la puerta de chapa que la policía cerró con llave,

puedo oír el repique
de la Vieja Torre, un tintineo metálico que se desvanece
sobre la ciudad — el quimo
de nuestros amores
la peristalsis de la voluntad de amar por siempre
desciende, grano
tras grano, hasta la última
y muy fría habitación, que es la memoria —

10

y escucho a los gusanos
que habitan las camas en las que han muerto viejos
salir reptando,
meterse en el cerebro y cortar
los nervios que mantienen al libro de la soledad.

2

Querido Galway,

Todo comenzó tarde una noche de abril en que no podía dormir. Era
la oscuridad de la luna. Mi mano estaba entumecida, el lápiz se arrastraba
por la página guiado por yo no sé qué, y dibujaba círculos y ochos y mandalas.
Me eché a llorar. Tuve que dejar el lápiz. Me quedé temblando. Me fui a la cama
e intenté rezar. Al final me relajé. Entonces sentí que mi boca se abría. Mi lengua
se movía, mi aliento no era mío. El suspiro que entró a la fuerza por mis dientes
dijo: *Virginia, tus ojos me devuelven un brillo de mi propio mundo*. Dios mío,
pensé. Me quedé sin aliento, se abrió mi corazón. Dios mío, pensé, tengo un
demonio por amante.

20

Tuya, sin fe en esta vida,
Virginia

30

3

Al anochecer, junto al Juniata azul —
"una América rural," decía la revista,
"ahora desaparecida, pero presente en la memoria,
un jardín primigenio perdido para siempre . . ."
("A ver," le dije a Mamá, "sólo *creemos* que estamos aquí . . .") —
los cazadores de raíces
se adentran en el bosque, arrancan
raíces de amor de los claros virginales, doblan
los tallos sobre el mango de las palas
y hacen palanca, con un gran
estruendo
final, grave
mientras cada raíz se desgaja.

40

4

*Tomar un caldero
de agua azul.
Hervir en hoguera de ramas
de madera de fresno. Moler la raíz.
Echar. Dejar macerar. Recalentar
en las cenizas de fresno. Embotellar.
Tapar con pulgar
de hombre muerto. Dejar madurar
cuarenta días en excremento de caballo
al aire libre. Beber.
Dormir.*

50

Y cuando te levantes —
si te levantas — será en el año sótico
hecho de fragmentos
recuperados, todos inconclusos
de años pasados, restos
y cargamentos de tiempo echados por la borda que la mortalidad
no pudo triturar y echar a su comida de sangre y risa.

60

Y si queda otro amor
por conocer, otro poema
que abrir a la vida,
lo encontrarás aquí
o en ningún otro lado. Tu mano se moverá

sola
por el sendero sinuoso, dirigida
por el terror y la terrible atracción
del vacío: 70

un rostro se materializa en tus manos,
en la blancura absoluta de las páginas
un poema se escribe a sí mismo: su título — el sueño
de todos los poemas y el texto
de todos los amores — “Ternura hacia la existencia”.

5
En esta orilla —nuestra orilla—
de aguas azules y desaparecidas, yaces,
llorando en tu cama, escuchando esos
breves
estruendos aterradores 80
de la despedida adentrándose en los bosques virginales al anochecer.

También yo he comido
los alimentos de la orilla oscura. En el colchón
del tiempo, donde un hundido con forma de cuerpo
yace junto a otro hundido — tumbas
aventadas al colchón
por aquellos que ya estuvieron aquí,
amantes,
o amigos cariñosos,
o extraños, 90
que amaron aquí,
o apretaron sus mandíbulas pesadillentas aquí,
o convirtieron en plástica su encuentro de una noche,
las campanillas
que tocaban cada hora para acabar muriendo contra la ciudad de láminas de
cristal —

tendido con los ojos abiertos, recuerdo
el cuerpo desgarrado
de la gallina, la calidez de la carne de gallina
que asustaba a mi mano,
todos sus deseos, 100
todos sus olores mortuorios,

floreciendo otra vez a la luz de las estrellas. Y luego esperar —

no mucho, lo admito, sólo toda mi vida —
el pequeño y suave
ruido sordo de su regreso por entre las piedras.

¿Podrá alguna vez ser cierto —
todos los cuerpos, un cuerpo, una luz
que surja de unir la oscuridad de todos?

6

Querido Galway:

No tengo nadie a quien recurrir porque Dios es mi enemigo. Me dio lujuria y 110
alegría y me cortó las manos. Mi cerebro se ahoga con su sangre. Pregunté
por qué debería amar este cuerpo al que temo. Él dijo: *Es tan noble, que nunca
podría volvérselo a dar forma — querida, féretro reluciente. ¿Nunca has estado
tan orgullosa de algo que lo has querido como presa?* Su voz estrangula mi
garganta. Alma de áspides, amo y beneficiario: quiere matarme. Perdona mi
ceguera.

Tuya, en la oscuridad,
Virginia

7

Querida extraña
presente en la memoria junto al Juniata azul,
estas cartas
a través del espacio supongo
que será todo lo que sabremos del otro.

120

Tan poco de lo que uno es se enhebra a sí mismo por el ojo
del espacio vacío.

No importa.
Uno mismo es lo que menos importa.
Dejemos que nuestras cicatrices se enamoren.

V En el hotel de la luz perdida

1

En la parte hundida
de la izquierda en la que murió el olor borracho
de autopsias, mi cuerpo moldeado
con su forma, observo, como debe de haber
observado él, a una mosca
enredada en el pegamento de la boca, gimiendo sus alas,
concentrada completamente en
el tiempo, el tiempo, perdiéndose
por las escaleras en espiral descendiente, sus alas
gimen por su vida mientras él se marchita 10
en la mirada
de los sesos aplastados de la araña, la mirada fija y abstraída
en la que incluso la pesadilla salpica sus horrores
y muere.

Ahora la mosca
deja de forcejear, sus alas
despiden la música que florece con el fracaso
de aquel que se prepara para morir, como el cuerno de Rolando, que en su
descenso
por los Pirineos, guardó sus florituras intensas y negruzcas
para el final. 20

2

En la luz
que dejan atrás las pequeñas
arañas sanguíneas que grabaron
sus memorias en sus hombros
y pecho, la habitación
resuena con ecos de los estruendos diminutos
de vellos púbicos que se arrancan solos
de sus poros; en la carne viva
las ladillas enfermas de amor
luchan por despegarse y huir de la posición maldita — 30

y se detienen,
con la cabeza enterrada
para una última probada de la carne-amor.

3

Carne

de su carne excavada,
saciedad de su vacío,
posamanuense de su vida en el más allá,
escribo
por él en este lánguido alfabeto
de gusanos, estas últimas palabras
de él mismo, envío por él
sus últimas postales para la posteridad.

40

4

“Me senté al aire libre junto a las hogueras de paja que resplandecían con grasa
de la piel chinita de la gallina,
me desmayé y caí en el olvido junto a esa grieta en la cuneta donde florecen las
olvídame,
vi a la noria escribir sus ceros gigantescos y desolados con neón en el cielo
nocturno,
pinté de morado las plantas de mis pies para el día en que se pudiera ver el color
hermoso,
lancé penas de muerte por calles vacías, los adoquines me aseguraron: *que así
sea,*
oí mis propios gritos que ya se habían aullado en botellas que las olas llevaron a
las playas,
yo mismo escribí para otro mis oraciones en el cuerpo arábigo de estas pesadillas.

“Si el hombre del escritorio toca a la puerta, quejándose de nuevo
del dulce hedor
excremental de cadáveres abiertos que reptan
por debajo de ella, dile: ‘Amigo, *Morar*
tiene una prima pobre,
que llama esta noche, que pronuncia su apellido como
Morir,
y muda en cada visita los andrajos de carne de sus huesos.’”

50

5

Van surgiendo moretones violetas
por toda la carne, mientras unos puños
invisibles lo golpean una última vez; el quejido
de la sangre del ónfalo comienza de nuevo, el ombligo
hinchado explota, la pesadilla

60

carnal remonta el vuelo hacia el principio.

6

Y en cuanto a los huesos que serán arrojados
en la acédama del taller del alfarero, entre
esquirlas y trozos
que sintieron vértigo y se escondieron
en el lodo, o salieron a rastras del fuego
hechos trizas o reventados, resurgirán
en el peral, en primavera, para iluminar
a dos que se agarran con fuerza a lo que sueñan que cada uno es.

70

Y en cuanto a estas palabras dispersas en el futuro —
posteridad
se inventó en un pasado tan profundo
que no puede oírlas.

7

Lo anterior, puesto por escrito
en marzo del año setenta,
en mi dieciseismilésima noche de guerra y demencia,
en el Hotel de la Luz Perdida, bajo la autopista
que deambula hacia la oscuridad
de la luna, bajo el hechizo absoluto
de la partida, y a la luz
de los hemisferios unidos de los ojos de la araña.

80

VI Los muertos resucitarán incorruptibles

1

Un pedazo de carne echa
humo en el campo...

carroña,
caput mortuum,
restos,
tripas,
sebo,
sarro,

desperdicios de la basura del hospital.

¡Teniente!

10

¡Este cadáver no deja de arder!

2

"¿Es usted, Capitán? Claro,
claro que me acuerdo... todavía lo puedo oír
aleccionándome por el megáfono: *¡levante el arma, Torquemada!*
Y luego gritándome: *deje de disparar, por Dios, Torquemada,*
¡esos son aliados! Pero por Dios, Capitán,
ya había empezado, disparo
tras disparo, los diminutos pijamas negros saltaban,
caían... ¿Y recuerda aquel piloto
que quería escapar allá en el norte,
cómo lo hice pedacitos?
Uno de sus ojos rasgados y la mitad
de su sonrisa se pasean delante de mí
en las noches justo después de tomarme el somnífero...

20

"Es que
me encantaba su *sonido*,
supongo que en realidad me encantaba
la *sensación* del disparo..."

3

En la televisión:

¿Sudas mucho?
¿Tu sudor huele feo?
¿Se te cae la dentadura postiza al comer?
¿Tienes ataques de pánico?
¿Dolores de cabeza tan fuertes que podrían sobrevivir sin tí?
¿Pelos en las axilas?
¿Hemorroides tan grandes que te sirven de silla?

30

No todos dormiremos, pero todos seremos transformados...

4

En el siglo XX de mi ingreso a la tierra,
habiendo exterminado a miles de millones de paganos,

herejes, judíos, musulmanes, brujas, místicos, 40
negros, asiáticos y hermanos cristianos,
a todos y cada uno de ellos por su propio bien,

a un continente entero de pieles rojas por ser antinaturales y vivir en comunidad,
y a la vez tener relación con la tierra,
a miles de millones de especies animales por ser inferiores,
preparados y ansiosos por enfrentarse a criaturas sedientas de sangre de otros
planetas,
yo, hombre cristiano, anuncio con un quejido este testamento de mi última
voluntad.

Le di mi sangre (cincuenta partes de poliestireno,
veinticinco partes de benceno y veinticinco partes de simple y llana gasolina) 50
al último piloto de bombarderos activo, porque habrá al menos
un metro cuadrado en este mundo sin brillo donde la flor que te besa florecerá,
y te dará un beso tan plácido que tus huesos explotarán en sus labios.

Mi lengua va para el Ministerio de los Muertos,
para decir a los cadáveres: "Lo siento, compañeros,
la matanza fue una de esas cosas
difíciles de prever... algo así como saber
cuándo le va a caer un rayo a una vaca."

Mi estómago, que ha digerido
cuatrocientos tratados que otorgan a los indios 60
derechos eternos sobre sus tierras, se lo doy a los indios,
e incluyo mis pulmones, que han pasado cuatrocientos años
inhalando buena fe en pipas de la paz.

Mi alma dejo a la abeja,
para que la pique y muera, mi cerebro
a la mosca, cuya espalda es de un verde histérico como baba,
para que la chupe y muera, mi carne al hombre de los anuncios,
a la antiprostituta, que detesta la carne humana por dinero.

Le asigno mi columna torcida
al carnicero, para que la corte en dados 70
y los lance, para ver quién verá la propia sangre
en su camisa y quién la de su hermano,
pues no ganan la carrera los veloces sino los torcidos.

Al último superviviente de la tierra
le doy mis párpados gastados por el miedo, para que se los ponga
en la noche absoluta de radiación y silencio,
para que no cierre sus ojos, pues el arrepentimiento
es como lágrimas que escapan aun con los ojos cerrados.

Le doy al vacío mi mano: el meñique ya no hurgará más narices,
la chatarra se aferra al palo negro del anular, 80
una llamita sale de la punta del dedo que te insulta,
el primer dedo acusa al corazón, que ha desaparecido sin dejar rastro,
en el pulgar despuntan espirales de humo que piden aventón al vacío.

En el siglo XX de mi pesadilla
en la tierra, juro por mis testículos de cromo
este testamento
y última voluntad
de mi voluntad de hierro, mi miedo al amor, mis ansias de dinero y mi locura.

5
En la zanja
las serpientes trazan rutas frías 90
sobre el muslo podrido, los huesos de los dedos de los pies
se retuercen por el olor a goma quemada,
el abdomen
se abre como una flor venenosa,
la lengua se ha evaporado,
los pelos
de la nariz se rocían un polvo blanquecino-amarillento,
las cinco llamas en las puntas
de los dedos se han apagado, un mosquito
chupa su última comida de este plato de serenidad. 100

Y la mosca,
la última pesadilla, estalla.

6
*Corrí
con el cuello roto corrí
sujetándome la cabeza con ambas manos corrí
pensando las llamas*

*las llamas podrán quemar el oboe
pero escucha amiguito ¡no pueden tocar las notas!*

7

Unos cuantos huesos
esparcidos entre el humo de huesos.

110

Membranas,
efigies aplastadas contra la hierba,
vendajes de momia,
descamaciones,
hundidos incinerados que los colchones devolvieron al mundo,
recuerdos abandonados en los espejos del techo de los burdeles,
alas de ángel
grabadas en las nieves de antaño,

se arrodillan
en la tierra quemada
en forma de hombres y animales:

120

*no dejes que acabe esta última hora,
no nos quites esta última copa de veneno de los labios.*

Y un viento que ahoga
los gemidos de amor de todas nuestras noches y días
se mueve entre las piedras, a la caza
de dos esqueletos que, entrelazados, exhalen el último suspiro.

*¡Teniente!
¡Este cadáver no deja de arder!*

VII Cabecita dormilona con pelo retoñante a la luz de la luna

1

Gritando, despiertas de una pesadilla.

Cuando entro sonámbulo
a tu habitación, y te cargo,
y te sostengo contra la luz de la luna, te aferras a mí

con fuerza,
como si aferrarse nos pudiera salvar. Creo
que crees
que nunca voy a morir, creo que te transmito
la permanencia del humo o las estrellas,
incluso cuando
mis brazos rotos se sanan a sí mismos al abrazarte.

10

2
Te he oído decirle
al sol, *no te escondas*, estaba a tu lado
cuando le dijiste a la flor, *no envejecas*,
no mueras. Pequeña Maud,

apagaría la llama de tu copa de plata,
limpiaría la mugre de tus uñas con la boca,
arreglaría tu pelo naciente de la luz agonizante,
rasparía el óxido de tus huesos de marfil,
ayudaría a la muerte a escapar a través de las pequeñas costillas de tu cuerpo, 20
transmutaría las cenizas de tu cuna en madera de nuevo,
no dejaría que nada de ti se fuera, nunca,
hasta que las lavanderas
sintieran las ropas dormirse en sus manos,
y las gallinas se rascaran su hechizo contra el filo del hacha,
y las ratas se alejaran de los cultivos de la plaga,
y el hierro virara las armas hacia el verdadero norte,
y la grasa se resistiera a resbalar por la maquinaria del progreso,
y los hombres se sintieran tan libres en la tierra como las pulgas en el cuerpo de
los hombres,
y los amantes ya no susurraran nada a la presencia que los acompaña en la
oscuridad, *oh cuasicadáver . . .*

30

Y sin embargo quizás ésta es la razón por la que lloras,
ésta es la pesadilla de la que despiertas gritando:
estar siempre
en el antetemplor de una casa que se derrumba.

3
Una vez en un restaurante, mientras todos
comían tranquilamente, escalaste
hasta mi regazo: a todos

los bocados que se dirigían a
todas las bocas, con todas tus fuerzas
les gritaste 40
tu única palabra: *poop! poop! poop!*
y todas las cucharas
se detuvieron, un segundo, a mitad de camino, frente a un humo
que desaparecía.

Sí,
te aferras porque
yo, igual que tú, sólo que antes
que tú, recorreré
la senda de alfabetos desaparecidos,
el sincamino 50
hacia el otro lado de la oscuridad,

tus brazos
como los zapatos abandonados,
como los adjetivos del habla vacilante
de los ancianos,
que invocaban antaño sustantivos perdidos.

4
Y tú misma,
algún martes imposible
del año Dos Mil Nueve, saldrás a caminar
entre las piedras negras 60
del campo, bajo la lluvia,

y las piedras repetirán
su única palabra, *ci-gît, ci-gît, ci-gît,*

y las gotas de lluvia
te golpearán la mollera
una y otra vez, y tú ahí parada
sin poder dejarlas entrar.

5
Si un día sucede
que estás con alguien a quien amas
en un café en un extremo 70

del Puente Mirabeau, en el bar de zinc
en donde el vino blanco se encuentra en copas abiertas hacia arriba,

y si cometes entonces, como nosotros, el error
de pensar:

un día todo esto será sólo un recuerdo,

aprende,
mientras estás de pie
en este extremo del puente que forma un arco,
desde el amor, crees, hasta el amor duradero
aprende a ahondar más
en las penas
venideras — a tocar
los huesos casi imaginarios
bajo la cara, a oír tras la risa
el llanto del viento entre las piedras negras. Besa
la boca
que te diga, *toma,*
aquí tienes el mundo. Esta boca. Esta risa. Estos huesos de la sien.

80

La cadencia todavía inmóvil de la desaparición.

6

A la luz que refleja
la luna, puedo ver en tus ojos

90

la mano que una vez saludó
en los ojos de mi padre, un pequeño papalote
tambaleándose lejos en el crepúsculo de su última mirada:

y el ángel
de todas las cosas mortales suelta la cuerda.

7

Y vuelves a tu cuna.

El último mirlo ilumina sus alas de oro: *adiós.*
En tu cabeza cierras los ojos,
para dormir. Ya
en tus sueños las horas comienzan a cantar.

100

Cabecita dormilona con pelo retoñante a la luz de la luna,
cuando yo vuelva
saldremos juntos,
caminaremos juntos entre
las diez mil cosas,
todas inscritas demasiado tarde con tal conocimiento: *la recompensa
de morir es amar.*

VIII La llamada que cruza el valle de No-Saber

1

En la casa roja que se hunde
en la podedumbre del suelo, una lámpara
en una ventana, cenizas arcillosas que dejan
libre una sola llama,
un zapato de sueños de hierro clavado en la pared,
dos mitades disparejas acostadas una junto a otra en la oscuridad,
mi mano siente
que el feto despierta
con un enorme salto de pez, y se reacomoda en su oscuridad.

Su pelo brilla a la luz del fuego, 10
sus pechos henchidos,
su panza hinchada,
una hoguera de luz en el ocaso
tendida de lado, inquieta, mi esposa sigue durmiendo,
feliz,
lejana, en alguna otra
habitación del mundo recién abierta.

2

Con sudor en las sienas,
Aristófanes huyó
por la entrada — se lo inventó todo, lo empesadilló todo 20
impulsivamente
en aquel momento que nos ha apuñalado desde entonces:
cada uno de nosotros
es una mitad arrancada

cuya parte perdida seguimos buscando por los siglos de los siglos
hasta que morimos o nos rendimos —
o de hecho la encontramos:

como yo, en un CD-6
de la aerolínea Ozark que sobrevolaba
pueblos hechos de intersecciones, con destino 30
a Waterloo, Iowa, de hecho la encontré,
tuve su cara en mis manos
unas horas; y por razones — cobardía,
lealtades, todas ellas resumidas en la palabra “necesidad” —
la dejé . . .

3
Y sin embargo creo
que debe ser la herida, la herida misma,
la que nos permite conocer y amar,
la que nos obliga a buscar a nuestro inadaptado
y por una especie 40
de poesía del alma, lograr,
por un segundo, la totalidad que el griego borracho
extrapoló de su altura
o sacó de un corazón vacío a latigazos,

el más puro,
el más trágico amancebamiento, en el que los extraños
se abrazan en uno solo, por un momento de su momento en la tierra.

4
Ella que yace partida a la mitad
junto a mí — ella y yo alguna vez
observamos a las abejas, todavía sin sueños 50
hundidas en los ácidos
del deseo intenso por todo, no reducidas todavía a moscas por el fuego,
chupando
el polvo floreciente
del peral en primavera,

los dos
decansamos juntos
bajo el árbol, en la tierra, junto a nuestra ropa vacía,

nuestros cuerpos abiertos al cielo,
y las flores que relucían en el cielo
bajaron flotando 60
y las abejas relucían en las flores
y los cuerpos de nuestros corazones
se abrieron
bajo el conocimiento
del árbol, en la hierba del conocimiento
de tumbas, y entre las flores de las flores.

Y el cerebro siguió floreciendo
por todo el cuerpo, hasta que los huesos mismos empezaron a pensar,
y los genitales enviaron ola tras ola de deseo sagrado
hasta que incluso las células cerebrales muertas 70
explotaron y cayeron en fantasías divinas y andróginas —
y comprendí
que el falo del unicornio podría haberse erguido, a fin de cuentas,
simplemente con el pensamiento.

5
De aquel tiempo en una cárcel sureña,
cuando el sheriff, mientras me insultaba
y escupía, puso mi mano en la suya, que sacudió
de las pulpas los báculos
y levantó arcos en el reino prohibido, esa vida del más allá
en la que los canarios de la sangre cantan, contra 80
las flores de carne
contra el sucio libro de
los reportes policiales, después lo que más recordaba
era la atención, la delicadeza animal,
casi amorosa, de su mano en la mía.

Mejor que el resto de nosotros, él conoce
la crueldad de ese cubículo
en el infierno a donde te mandan
con todos tus deseos intactos, y nadie que los apaciguara.

Y cuando él mismo flota 90
en un mar que casi empieza a recordar,
flota hacia una oscuridad que ya conoció;
cuando el gemido del viento

y el jadeo de los pulmones se convocan el uno al otro entre las olas
y el deseo de mantenerse a flote
deja de importar mientras él se hunde,

¿es tan descabellado pensar
que recordará en sueños todas las manos, negras y blancas,
que agarró
mientras la creación
lo toca una última vez por todo el cuerpo?

100

6
Imaginemos que me hubiera quedado
con esa mujer de Waterloo, imaginemos
que nos hubiéramos encontrado en una colina llamada Safa, en nuestro propio
país,
que nos hubiéramos tumbado en la hierba
y hubiéramos mirado la ceguera del otro, bajo sombras de hojas
que temblarían por todo nuestro cuerpo en la deriva del sol,
nuestra cara
inclinada hacia el otro, como las gallinas
inclinan su cara
cuando el calor fluye desde el huevo caliente
de vuelta al ser completo, y la luna de plata
hubiera estado inmóvil para nosotros en mitad del cielo —

110

creo que podría haber cerrado los ojos, y haberme movido
de ahí en adelante como los ciegos de nacimiento,
con sus caras
ya en el cielo.

7
Nosotros que vivimos la vida con simpleza, que ponemos
la mano en la mano de todo aquello que amamos
mientras desaparece,
mientras desaparecemos,
y nos tambaleamos hacia lo que será, por el simple hecho de llegar,
una especie de destino,

120

un campo, quizá, de virutas de piedra
dispersas a la luz de las estrellas
donde la carne

envuelve su esqueleto una última vez
antes de que los huesos tomen su camino sin nosotros,

que no oigamos, ni siquiera entonces,
al oso llamar
desde su ladera — una llamada, como la nuestra, que necesita
respuesta — y la siguiente llamada
de la represa del oso por la oscuridad
del valle de no-saber
la única palabra que las lenguas forman sin mediación,

130

¿sí . . . sí . . . ?

IX El camino entre las piedras

1

Por el camino que sube serpenteante
hacia el valle alto
de cascadas y prados primaverales
inundados, destrozados por pezuñas
en el que las raíces de los peces hierven
en los últimos griales de luz en el agua,
y las víboras salpicadas de ganas de volar
adornan las piedras negras siseando *zzzzt, zzzzt* — tierra
de plumas
y tinteros de calaveras llenas de agua negra —

10

llego a un campo
que brilla con las mil mudas de piel
de puntas de flecha, piedras
que temblaban y saltaron
para entregarse a los corazones destrozados
de los vivos
que se entregaron a su vez, destrozados, a la piedra.

2

Cierro los ojos:
en las playas ondeantes de calor
donde las colinas llegaban hasta el mar,

20

el polvo
luminoso de la playa salía de las conchas fúnebres,
puedo verlas

viviendo sin mí, muriendo
sin mí, las piedras
en forma de ala
y de huevo, cáscaras
de guerra rotas que luchan contra caracolas,
conchas de inmortalidad manoseadas
en las que constelaciones enormes de baba, a la luz de la luna llena, 30
retorcieron una capa más
de invisibilidad en un grano de arena,

y las ágatas ya fuera
de los círculos dibujados en el polvo
con el clic
con el que se quiebra una espoleta, globos-
remolinos arrancados de puestas de sol que nunca se abrirán de nuevo,

y esa piedra plana
habiendo saltado diez veces
por el agua, de repente empieza a correr mientras se hunde, 40
y los ceros que dejó,
que se encontraron
y que pasaron de uno a otro, se suavizaban
contra el agua . . .

3
Me salgo de mí y camino,
entre las piedras del campo,
cada una despide su florecer fantasmal
hacia la luz de las estrellas, para flotar
por encima de los árboles, buscando ser uno
con las hogueras sobrenaturales que arden y mueren 50

en el espacio — y vuelven a caer, conociendo
la tristeza del deseo
de volverse a posar
entre el brillo de la tierra amoratada,
las piedras sostienen entre el pastizal y el campo,

los grandes núcleos de granito,
que brillan, incluso ellos, con corazonadas antiguas de demencia y guerra.

4

Se abre un camino
a mis pies. Recorro
los pasos de mula iluminados por la luna y entro a la tierra, 60
las pisadas que dejo atrás
que se llenan rápidamente con trinos presacrificiales
de canarios, bajan
por la mina hasta un espacio irrespirable
de todo lo que alguna vez quise y perdí.

Un anciano, con una lámpara
de piedra en la frente, se agacha
junto a sus llamas infernales, arroja
al caldero
pedazos de cabeza 70
de cuervo, rayos de luz blanca,
una cola abierta de pavo real, un canario
emplumado, una pechuga de petirrojo
arrastrada por el fango de los campos de batalla, el capullo
exprimido de la flor caput mortuum — lo sazona
todo con arena
robada de las campanas más altas de los relojes de arena . . .

Nada.
Siempre nada. Sangre común
consumiéndose al resplandor de la lámpara. 80

5

Y sin embargo, no,
quizá no nada. Quizá
no nada nunca. Me yergo
en ropajes tejidos con la baba azul
de las serpientes: me descubro vivo
en el pasaje de arcos
en espiral que es la huella de todas las cosas,
con el esqueleto quejándose,
con hilos de sangre llorando el llanto de todas las cosas.

6

Los árboles testigos sanan
sus cicatrices en la hoguera de carne, 90
la llama
eleva los huesos,
el hambre
de renovarse desaparece
de mi alma, una escalofriante luz azul florece
en todas las cimas del mundo. En algún lugar
de las leyendas de sacrificios con sangre
el becerro engordado
toma la fogata en sus brazos, 100
y la quema.

7

Como arriba: las últimas estrellas dispersas
se arrodillan formando la estrella de la era de Acuario:
una salpicadura
en la cabeza,
en la hierba de esta tierra que incluso las estrellas aman, salpicaduras de las
aguas sagradas . . .

Así abajo: en el cementerio
se encienden las lámparas, una por cada uno de nosotros,
en todas las ventanas
de piedra. 110

X Eternidad

1

Las cascadas angostas, veredas
que parten de los cielos, golpean
el acantilado, saltan y se van temblando.

En algún lugar tras de mí
una pequeña hoguera sigue resplandeciendo bajo la lluvia, en las cenizas
desoladas.

No importa, ahora, para quién se construyó,
mantiene sus llamas,

calienta
a todo aquel que camine hacia su fulgor,
un árbol, un animal perdido, las piedras, 10

porque en el mundo agonizante se encendió el fuego.

2
Un oso negro está sentado solo
en el ocaso, inclina la cabeza de un lado
a otro, gira lentamente una y otra vez
sobre sí mismo, marca el círculo
de cuatro pies en la tierra. Olfatea el sudor
en la brisa, comprende
a una criatura, una criatura de la muerte
observa desde los árboles,
finalmente comprende 20
que yo ya no estoy ahí, él mismo
desde los árboles ve
a un oso negro
levantarse, comer unas cuantas flores, retirarse con esfuerzo,
su pelaje reluciente
bajo la lluvia.

¡Y qué brillo! Sancho Fergus,
mi niño, tenía hombros anchos,
cuando nació salió
su cabeza, pero el resto de él se quedó adentro. Y abrió 30
los ojos: su cabeza estaba ahí afuera solitaria
en la habitación, entrecerró los ojos del dolor,
con los párpados apenas despegados ante el chorro
de sangre nuevemesino bajo él
en el piso. Y casi
sonrió, pensé, casi lo perdonó todo de antemano.

Cuando salió por completo
lo alcé en mis brazos y me incliné
y olí
la piel negra y reluciente 40
de su cabeza, como el espacio vacío
debe de haberse inclinado
hacia el planeta recién nacido

y olido las praderas y los helechos.

3

Caminando hacia el precipicio que da
al río, convoco a la piedra,
y la piedra
me responde, su voz busca mis orejas como cazador
entre los escombros.

Alto.

50

Al acercarte al acantilado
que hace eco, sientes la línea
donde la voz que llama desde la piedra
ya no contesta,
se convierte en piedra, y ya no regresa nada.

Estoy aquí, entre la respuesta
y la nada, con los viejos zapatos
inundados de arcoíris de aceite de gallina,
cada zapato sostiene los huesos
que se enciman en la comunión
del paso,
y que se abren en el frente
dando paso a los dedos, el pie completo intentando
disolverse en el futuro.

60

Un estrépito de pezuñas de alce.
¿Se ha vaciado sola
la esfera de arriba? ¿Es cierto
que la tierra es todo lo que hay, y la tierra no dura?

Flota en el río el mundo sosteniendo un cadáver.

Alto.

70

Detente aquí.
Vivir te lleva a la muerte, no hay otro camino.

4

Este es el décimo poema
y es el último. Es justo
al final, que uno

y cero
se alejan caminando juntos,
se alejan caminando por el final de estas páginas juntos,
una criatura
que se aleja caminando hombro a hombro con el vacío. 80

La eternidad
es luminosidad. Es el resplandor
reunido de todo lo que fue antes. Persiste.
Y cuando de verdad acaba
no hay nada, nada
queda,

en el óxido de coches viejos,
en el hoyo abierto en el cuerpo del Arquero,
en el olor a neblina fluvial de la fatiga de las piedras,
los muertos yacen, 90
vacíos, rellenos, al principio,

y la primera
voz regresa, anhelante, de sus bocas.

5
Ese concierto de Bach al que fui hace tanto tiempo —
la sala y su lámpara de araña
con mujeres y hombres que nunca morirían . . .
las voces se apagan,
la sala se acalla,
el violinista
pone la irreversible pena de su cara 100
en la palma abierta
de la madera, la música comienza:

un baño de resina,
los pelos del arco escuchan en toda su longitud
el quejido,
el quejido sexual
de los callejones y las cuerdas ensangrentadas que hemos vivido
todavía lloran,
todavía cantan, desde los intestinos rebanados
de una gata. 110

6

Este poema
si podemos llamarlo así,
o concierto de uno
dividido entre sí mismo,
esta reverencia del paracaidista
hacia la tierra, los gusanos
de su espalda siguen tejiendo
mientras mordisquean
las sedas de sus amores, que podían haberlo salvado,
esta caída libre de alguien
que abre los brazos en posición
de vuelo, mientras obedece a la necesidad y cae . . .

120

7

¡Sancho Fergus! ¡No llores!

O bueno, llora.

En el cuerpo,
en la carne amoratada, cuando esté
expuesta, ve si puedes encontrar
la única pulga que se está riendo.

5. Análisis y comentario de la traducción

5.1. Introducción

Según Gutt, una traducción es “a receptor language text that interpretively resemble[s] the original” (*Translation and Relevance. Cognition and Context* 100). En este sentido, el teórico piensa la traducción como acercamiento: el texto en LM se acerca, inevitablemente y en distintos niveles, al original del que parte. La distancia entre ambos textos depende de los efectos contextuales que se recuperen y de los beneficios poéticos que se alcancen al mantener un esfuerzo de procesamiento lo más cercano posible al del original.

Como se comentó en el capítulo 3, esta nomenclatura reconoce y examina un aspecto crucial de la traducción: la interpretación, ya que, como indica la pragmática, “las palabras pueden tener un valor diferente al que les asigna el sistema” (Escandell 15). Sin embargo, este concepto no alude a un proceso cognitivo subjetivo ni arbitrario, sino al proceso inferencial que explica la TR. El campo de visión del traductor debe ampliarse: Gutt advierte que “we need to look not just at the text, but at the interpretation process as a whole” (“The central role of relevance in translation - Communicative clues”). Ni el significado ni el efecto de las pistas comunicativas son intrínsecos a ellas, sino que se disparan con la interacción de las demás pistas comunicativas, el contexto y el conocimiento enciclopédico. Especialmente en poesía (aunque no es una característica

exclusiva de este género), el esfuerzo de procesamiento suele ser alto. El grado más alto, explica Pilkington, se encuentra en las metáforas creativas, es decir en aquellas que establecen un vínculo nuevo o sorprendente por medio de una interacción entre sus componentes “which is neither well-established nor easy to achieve” (100). En la sección 5.3, se podrá apreciar que uno de los principios compositivos de Kinnell en varios niveles lingüísticos es la implicatura débil y la metáfora creativa.

En mi traducción, procuré utilizar pistas comunicativas adecuadas en español, que sirvieran de detonantes inferenciales, para crear así en mi texto el mayor grado posible de semejanza interpretativa con el poema de Kinnell.

Aunque un análisis pormenorizado de *BN* verso por verso sería un ejercicio extremadamente iluminador, consideraré el poema como un todo y haré un análisis general por varios motivos. Por un lado, siguiendo la TR, analizaré en el siguiente apartado las pistas comunicativas del original y sus efectos contextuales, incluyendo ejemplos significativos, para después comentar mis decisiones de traducción a la luz de la TR y del análisis previo. Por otro lado, el análisis y comentario se basarán en la idea de que “for a pragmatic strengthening of assumptions to take place when reading a poem, equivalence will have to be posited on the level of the whole poem. In other words, the poem is the complete utterance” (Dahlgren 1094). Así, aunque los ejemplos se ofrecerán, por motivos evidentes, como muestras significativas de lo que sucede en el texto en general, mi unidad de análisis será el poema completo, y me enfocaré en las relaciones, explícitas e implícitas, que en él se establecen para generar significados.

5.2. Análisis del original

A continuación se presenta un análisis estilístico de *BN* basado en los conceptos de pista comunicativa, efectos contextuales y esfuerzo de procesamiento de la TR, y en la división de niveles del discurso de Helena Beristáin (360). Para un análisis más detallado, las pistas comunicativas se ordenarán en los siguientes niveles: fónico/fonológico, lexicosemántico y morfosintáctico/lógico, a los que se añadirá, por motivos obvios, el nivel pragmático, que no aparece en la clasificación de la autora.

BN es, principalmente y por encima de todo, un poema de contrastes, de opuestos, en todos los niveles. Prosódicamente, muestra una combinación de versos breves y largos, palabras de origen anglosajón (mono- o bisilábicas) y palabras largas, de origen latino o griego.¹⁰ En el nivel lexicosemántico, aparecen palabras comunes y neologismos, lenguaje coloquial y registro elevado (este último representado principalmente por palabras de origen latino o griego), abstracción y concreción. En el nivel morfosintáctico/lógico, hay cadenas de oraciones subordinadas y yuxtapuestas que pueden alargar la oración hasta dos o más estrofas, pero también oraciones simples de apenas uno o dos versos. Hay, además, narrativas breves, sencillas y directas, pero también hipertextualidad, con referencias principalmente literarias y religiosas.

La acumulación de contraposiciones en todos los niveles del poema genera, en este caso, un efecto global de tensión. En los siguientes subapartados, se

¹⁰ Merece la pena apuntar que, aunque la combinación de caudales anglosajón y grecolatino es característica inherente del inglés, Kinnell utiliza deliberadamente la abundancia del segundo para lograr efectos, como la alternancia rítmica y la contraposición.

analizarán las pistas comunicativas del original, para concluir con los efectos que éstas generan. En la sección 5.3, se retomarán estos efectos para explicar las decisiones de traducción en cuanto a las pistas comunicativas del TM.

5.2.1. Nivel fónico/fonológico

BN es un poema en verso libre que construye su ritmo mediante varios recursos. Los encabalgamientos están presentes a lo largo de todo el texto, en combinación con cortes de verso abruptos, que, en ocasiones, llegan a separar los dos verbos de una oración pasiva o a cortar un adjetivo compuesto, dejando el guion como último carácter del verso. Algunos versos encabalgados son extremadamente breves, lo cual aumenta la violencia visual y rítmica.

The raindrops trying
to put the fire out
fall into it and **are**
changed [...]

(*BN*, I, 1, 25-28)¹¹

A **round-**
cheeked girlchild comes awake
in her crib.

(I, 3, 55-57)

A faint,
creaking noise
starts up in the room,
low-passing **wing-**
beats, or great, labored breath-takings
of somebody lungsore or old.

(III, 3, 34-39)

Asimismo, el poema está lleno de comas, incluso en los casos en que correspondería un punto o un punto y coma:

¹¹ Todos los ejemplos de este capítulo son de *BN*, por lo que a partir de ahora sólo especificaré el número de parte, número de sección y número de verso de cada ejemplo.

The black
wood reddens, the deathwatches inside
begin running out of time, I can see
the dead, crossed limbs
longing again for the universe, I can hear
in the wet wood the snap
and re-snap of the same embrace being torn.

(I, 1, 18-24)

Además de la abundancia de encabalgamientos –o precisamente por ellos–, es común encontrar comas o puntos en mitad de los versos:

In the left-
hand sag the drunk smelling of autopsies
died in, my body slumped out
into the shape of his, I watch, as he
must have watched, a fly
tangled in mouth-glue, whining his wings,
concentrated wholly on
time, time, losing his way worse
down the downward-winding stairs, his wings
whining for life as he shrivels
in the gaze
from the spider's clasped forebrains, the abstracted stare
in which even the nightmare spatters out its horrors
and dies.

(V, 1, 1-14)

Otro ejemplo de puntuación que contribuye al ritmo pausado de los versos es el guion largo, que incluso llega a separar estrofas:

I put to my eye the lucent
section of the spealbone of a ram —

I thought suddenly
I could read the cosmos spelling itself

(II, 5, 70-73)

Las rimas internas, aliteraciones y repeticiones son comunes en toda la poesía de Kinnell y *BN* no es la excepción. Consciente tanto del peso de las palabras como de su materialidad sonora, el autor aprovecha las rimas internas y

las aliteraciones para brindarle mayor sonoridad a los versos y suavizar la brusquedad de algunos cortes de verso y de algunas imágenes, introduciendo una nueva combinación de opuestos. Con las repeticiones, Kinnell confiere al poema un ritmo similar al de las letanías o los mantras, lo cual concuerda a nivel formal con el carácter mítico del poema:

. . . the oath broken,
the oath sworn between earth and water, flesh and spirit, broken,
to be sworn again,
over and over, in the clouds, and to be broken again,
over and over, on earth.

(I, 1, 28-32)

La etimología juega un papel importante en el ritmo: aunque la mayoría de las palabras son de origen anglosajón (mono- y bisílabas), el uso deliberado de palabras de origen latino y griego, que suelen ser de dos o más sílabas, cambia constantemente la cadencia del verso (aunque el autor recurre también a palabras polisílabas de origen anglosajón o a los compuestos):

Violet bruises come out
all over his flesh, as **invisible**
fists start beating him a last time; the whine
of **omphalos** blood starts up again, the puffed
bellybutton **explodes**, the **carnal**
nightmare soars back to the beginning.

(V, 5, 58-63)

La alternancia de palabras largas y breves contribuye, además de los acentos y la extensión de los versos, al ritmo variado del poema. El efecto rítmico se une al resto de los recursos para seguir ofreciendo contrastes en todos los niveles.

Se puede considerar, entonces, que la cadencia de *BN* tiene su origen en la variedad de recursos prosódicos que Kinnell emplea y presenta en forma de opuestos. Los encabalgamientos brindan velocidad a los versos; sin embargo, las

abundantes comas, guiones o puntos a mitad de verso tienen el efecto contrario. De la misma manera, los monosílabos aceleran el verso, velocidad que, de nuevo, interrumpen o retardan palabras poco comunes o arcaicas (*unhouseling*), o de origen griego (*omphalos*) o latino (*crucifix, Aquarian, concumbent*). Estas fuerzas sonoras opuestas participan del efecto general de tensión creada por los contrastes.

5.2.2. Nivel lexicosemántico

Este nivel es el que más complejidad presenta en el poema. *BN* está constituido por una serie continua de imágenes, desde el primero hasta el último verso. Cabe destacar no sólo la abundancia de imágenes, sino más bien su intensidad y claridad sensorial. El poema empieza:

On the path,
by this wet site
of old fires —
black ashes, black stones, where tramps
must have squatted down,
gnawing on stream water,
unhouseling themselves on cursed bread,
failing to get warm at a twigfire —

(I, 1, 1-8)

y termina:

On the body,
on the blued flesh, when it is
laid out, see if you can find
the one flea which is laughing.

(X, 7, 125-128)

Por un lado, las imágenes aparecen unas veces estáticas, como cuadro o estampa; otras, en movimiento o secuencia, aunque no sean necesariamente narrativas. En los ejemplos anteriores, el primer fragmento presenta una analepsis

entre guiones; el segundo, un acercamiento. A este respecto, Charles Molesworth describe *BN* como un poema que “uses an affective structure, articulated more by associative links than by a deductive sequence” (57), clasificándolo como poesía asociativa. El poema pasa de imágenes visuales a imágenes mucho más “olfactory and gustatory”, apunta Molesworth, siendo esto un síntoma del paso de una poesía temática a una asociativa (*Ibid.* 58).

Por otro lado, las imágenes presentan a lo largo del poema aspectos aparentemente opuestos, como lo terrenal y lo metafísico, la violencia y la calma, la naturaleza y el mundo artificial, que en el poema se presentan, en realidad, como aspectos complementarios de la naturaleza humana y la existencia.

Es difícil pasar por alto los 154 compuestos del poema (aunque algunos de ellos se repitan). El inglés es fecundo y flexible en compuestos, por lo que muchos de ellos no sorprenden, al estar fosilizados en el uso común de la lengua (por ejemplo, *twigfire*, *forefathers* o *cobblestones*); otros, sin embargo, son neologismos. Entre estos últimos, encontramos algunas creaciones, cuya relación entre las partes no es tan evidente: *ghostwrote*, *sleep's-head*, *fish-roots*, *corpse-light* o *dream-child*, que ofrecen, mediante yuxtaposición, una combinación de campos semánticos aparentemente lejanos y una conexión novedosa y poco clara debido a la falta de un vínculo gramatical explícito. La condensación de significados por medio de los compuestos es una característica que resalta en el poema.

Bell señala, al hablar de las *Elegías de Duino*, que Rilke hizo uso de las libertades aglutinantes del idioma alemán como ningún otro escritor, especialmente en la creación de compuestos (2003 639). Se podría argüir que

Kinnell aprovechó la flexibilidad aglutinante del inglés para establecer una simetría formal también en este aspecto con la obra que abiertamente inspiró su estructura y parte de su temática e imágenes.

Kinnell utiliza el lenguaje coloquial, pero también un registro formal e incluso especializado, cuyo significado se completa por medio de la hipertextualidad. Un ejemplo de esto, que se mantiene a lo largo del poema, es la introducción de referencias bíblicas, religiosas, animistas, supersticiosas e incluso astrológicas para crear efectos estéticos y estilísticos. Estas referencias ofrecen a su vez la posibilidad de una lectura de *BN* como una suerte de libro sagrado¹² de naturaleza ecléctica en su imaginario místico-religioso, que se ofrece, aparentemente, como una guía espiritual para su hija en momentos de aflicción, de vacío (espiritual, emocional) o ausencia de luz, como indican los últimos versos de la primera parte:

And in the days
when you find yourself orphaned,
emptied
of all wind-singing, of light,
the pieces of cursed bread on your tongue,

may there come back to you
a voice,
spectral, calling you
sister!
from everything that dies.

And then
you shall open
this book, even if it is the book of nightmares.

(I, 7, 148-161)

¹² Nótese incluso que, a pesar de ser un poema o conjunto de poemas, el título de la obra tiene la palabra “*book*” en él y se publicó como tal como obra independiente.

Se presentan a continuación dos de los ejemplos más directos para dar cuenta de lo explicado arriba:

For **the wages of sin is death**, but the free gift of God *is* eternal life in Christ Jesus our Lord.

(*King James Bible*, Romans, 6-23)

. . . *the wages
of dying is love.*

(VII, 7, 107-108)

Aquí Kinnell adapta una cita de la Biblia cambiando el léxico (pero manteniendo la estructura gramatical) y la inserta en el contexto del poema. En un estudio literario más profundo sobre las referencias en *BN*,¹³ se podrían argumentar varias posibilidades interpretativas: una, que Kinnell dota a la cita de una connotación positiva que la original no tiene; y dos, que Kinnell retoma la cita donde la Biblia y más bien expande su significado e implicaciones.

Por otro lado, Kinnell utiliza también la cita textual:

On the television screen:

Do you have a body that sweats?
Sweat that has odor?
False teeth clanging into your breakfast?
Case of the dread?
Headache so perpetual it may outlive you?
Armpits sprouting hair?
Piles so huge you don't need a chair to sit at a table?

We shall not all sleep, but we shall be changed . . .

(VI, 3, 29-37)

En este caso, la yuxtaposición de marcos y escenarios aparentemente dispares (los infomerciales y la Biblia) genera el tono irónico que caracteriza a esta sección.

¹³ Por cuestiones de espacio y enfoque, en esta tesis no hay cabida para una clasificación de las referencias hipertextuales de poema. Sin embargo, podría ser de gran utilidad en futuros estudios de este texto hacer un estudio tipológico como, por ejemplo, el que desarrolla Richard F. Thomas en su artículo sobre la *Geórgicas* de Virgilio: "Virgil's Georgics and the Art of Reference", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 90 (1986), pp. 171-198.

La ironía es un efecto contextual que sólo se puede recuperar, en términos de TR, si se logra identificar de qué manera se vinculan ambos escenarios en este contexto para generar significado. La primera parte es una recreación de los infomerciales estadounidenses que pasan en la televisión en las noches, con un tono exagerado por la concentración de condiciones médicas o enfermedades. El último verso, que está en cursivas por ser una cita bíblica, está ligado semántica y proposicionalmente con lo anterior (no dormimos porque estamos viendo los infomerciales). Aun con la exageración, todo parece tener sentido temático. Sin embargo, el último verso tiene una sintaxis y un tono diferentes: uso de “*shall*”, paralelismo sintáctico, puntos suspensivos, cierto tono de sentencia. El último verso es en realidad una cita de la Biblia: sólo si se recupera esta última referencia, se le podrá asignar el significado irónico que el autor presenta: el cambio espiritual del que habla la Biblia se convierte aquí en el tránsito hacia la superficialidad y apatía del capitalismo.

5.2.3. Nivel morfosintáctico/lógico

La sintaxis también presenta los contrastes que se han visto en los demás niveles. Las oraciones simples y cortas, aunque no tan frecuentes, se combinan con oraciones largas que se extienden a veces más allá de la estrofa:

On the path,
by this wet site
of old fires —
black ashes, black stones, where tramps
must have squatted down,
gnawing on stream water,
unhouseling themselves on cursed bread,

failing to get warm at a twigfire —

I stop,
gather wet wood,
cut dry shavings, and for her,
whose face
I held in my hands
a few hours, whom I gave back
only to keep holding the space where she was,

I light
a small fire in the rain.

(l, 1, 1-17)

En este ejemplo, el sujeto y el verbo principal no aparecen, de hecho, hasta el noveno verso; y el punto final de oración, hasta el décimo séptimo. Así comienza el poema.

Este mismo ejemplo sirve como muestra significativa de la abundancia de oraciones subordinadas y yuxtapuestas, una tras otra, que ayudan a construir la atmósfera y a traerla a un primer plano. La acción del fragmento es simple y directa: el sujeto poético se detiene a cortar leña y encender una hoguera bajo la lluvia. Sin embargo, los versos dicen mucho más: llevan al lector a la memoria del sujeto poético e incluso a un viaje en el tiempo al pasado.

Las oraciones yuxtapuestas se sirven de la profusión de gerundios y participios para crear las imágenes y la atmósfera. En el ejemplo anterior se podían ver tres oraciones yuxtapuestas con gerundio (*gnawing*, *unhouseling*, *failing*), pero hay un pasaje que cuenta con todavía más gerundios (aunque muchos de ellos funcionen como sustantivos) y algún que otro participio:

It is all over,
little one, the **flipping**
and **overleaping**, the watery
somersaulting alone in the oneness

under the hill, under
the old, lonely bellybutton
pushing forth again
in remembrance,
the **drifting** there **furled** in the dark,
pressing a knee or elbow
along a slippery wall, **sculpting**
the world with each thrash — the stream
of omphalos blood **humming** all about you.

(I, 4, 72-84)

Even this haunted room
all its materials **photographed** with tragedy,
even the tiny crucifix **drifting** face down at the center of the earth,
even these feathers **freed** from their wings forever
are afraid.

(II, 7, 113-117)

Nótese que, además, el único verbo conjugado en 13 y 5 versos, respectivamente, es el verbo *to be*.

BN presenta un manejo del tiempo peculiar. Los tiempos verbales trasladan al lector del presente al pasado y al futuro, borrando los límites definidos de la línea temporal (como se vio en los primeros versos del poema), que a ratos se ancla con fuerza en la experiencia del sujeto lírico (identificable con Kinnell) y a ratos en sus recuerdos, en la memoria colectiva o incluso en un pasado histórico y otro mítico. Este recurso se aplica también al espacio:

As for the bones to be tossed
into the aceldama back of the potting shop, among
shards and lumps
which caught vertigo and sagged away
into mud, or crawled out of fire
crazed or exploded, they shall re-arise
in the pear tree, in spring, to shine down
on two clasping what they dream is one another.

As for these words scattered into the future —
posterity
is one invented too deep in its past
to hear them.

(V, 6, 64-75)

5.2.4. Nivel pragmático

La poesía comunica, en la mayoría de los casos, rompiendo las máximas de comunicación griceanas, pues su “incumplimiento o violación abierta” (Escandell 82) genera significados implícitos, no expresados en la proposición:

Si alguien parece querer cooperar, pero se diría que desprecia abiertamente una de las máximas, los interlocutores, para intentar reconciliar lo dicho con el principio de cooperación, suelen inclinarse a pensar que el emisor quería decir algo diferente de lo que en realidad se estaba diciendo. (*Loc. cit.*)

Así, al violar alguna de las máximas, el vínculo entre lo dicho y su significado queda velado, pues ya no es literal. En poesía, descifrar ese vínculo significará un determinado esfuerzo de procesamiento, generalmente alto, por parte del lector para encontrar el nexo pretendido entre las partes. Las razones del uso de implicaturas son, en este caso, poéticas: generar un efecto.

En estos términos, Kinnell apela a la pragmática, rompiendo todas las máximas de comunicación griceanas y ofreciendo implicaturas (más o menos veladas) a lo largo de *BN*. La relación entre opuestos es implícita, como se vio en esta sección, y su significado deberá decodificarse para obtener una experiencia poética completa. Siguiendo la TR, el traductor se servirá de las pistas comunicativas del poema (“la información contenida en el enunciado”) (*loc. cit.*), del contexto y el conocimiento enciclopédico (“los factores que configuran el contexto y la situación de emisión”) (*loc. cit.*) y de los principios poéticos (“los principios conversacionales”) (*loc. cit.*) para descifrar el significado y crear una situación de comunicación poéticamente significativa y relevante.

A continuación, se presentan ejemplos modelo de las violaciones de las máximas de Grice en el poema (*loc. cit.*):

1) Máxima de cualidad: “Intente que su contribución sea verdadera”:

Listen, Kinnell,
dumped alive
and dying into the old sway bed

(II, 7, 106-108)

Evidentemente, Kinnell no estaba moribundo en el momento en que escribió el poema, por lo que la literalidad no aplica en este caso. Se está rompiendo la máxima de cualidad para añadir un significado implícito.

2) Máxima de cantidad (de información):

On this road
on which I do not know how to ask for bread,
on which I do not know how to ask for water,
this path
inventing itself
through jungles of burnt flesh, ground of ground
bones, crossing itself
at the odor of blood, and stumbling on,

I long for the mantle
of the great wanderers, who lighted
their steps by the lamp
of pure hunger and pure thirst,

and whichever way they lurched was the way.

(III, 6, 95-107)

Este pasaje es la sección 6 completa y, sin embargo, parece plantear más preguntas de las que responde: las imágenes remiten a un tiempo pasado y no queda claro que le está sucediendo al sujeto poético. Parece más una evocación que el recuento de una escena, pero el sujeto poético nunca lo confirma, violando así esta máxima. De la misma manera, se está violando el principio de economía del lenguaje al repetir “*on which I do not know how to ask for*” en dos versos.

3) Máxima de relación: “Diga cosas relevantes”:

*Take kettle
of blue water.
Boil over twigfire
of ash wood. Grind root.
Throw in. Let macerate. Reheat
over ash ashes. Bottle.
Stopper with thumb
of dead man. Ripen
forty days in horse dung
in the wilderness. Drink.
Sleep.*

(IV, 4, 43-53)

Se hace claro que la receta no es relevante en el momento en que hay que añadir al caldero el pulgar de un cadáver.

4) Máxima de modalidad: “Sea claro”. Algunos de los ejemplos anteriores cumplen también esta máxima, pero se añade aquí un ejemplo más:

*and the stones saying
over their one word, ci-gît, ci-gît, ci-gît*

(VII, 4, 62-63)

Una palabra en otro idioma, con un acento circunflejo que no existe en la lengua del poema y que, por su repetición y fonemas, parece una onomatopeya, añade “oscuridad de expresión” (*loc. cit.*).

El autor aprovecha uno de los recursos más literarios, la metáfora –recurso que designa un concepto mediante otro que tiene con el primero algún tipo de relación–¹⁴ a lo largo de todo el poema para renovar el lenguaje poético por medio del incumplimiento de las máximas de Grice, o lo que es lo mismo, de asociaciones novedosas y sorprendidas, que Beristáin denomina metáforas

¹⁴ Esta definición surge de la combinación de las definiciones de “metáfora” de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel: Barcelona, 1991 y Pilkington (ver Bibliografía).

audaces (313), y Pilkington, metáforas creativas. Sirva de ejemplo este fragmento en donde se describe el nacimiento de Maud, la primera hija de Kinnell:

. . . And as they cut

her tie to the darkness
she dies
a moment, turns blue as a coal,
the limbs shaking
as the memories rush out of them. When

they hang her up
by the feet, she sucks
air, screams
her first song — and turns rose,
the slow,
beating, **featherless arms**
already clutching at the emptiness.

(I, 6, 103-115)

A propósito de las metáforas creativas, Pilkington explica que “the concept constructed would depend to a much greater extent on a particular context than in the case of more standard metaphors” (107). Conceder a tu hija recién nacida características animales en el momento del parto resultaría, en cualquier otro contexto, extraño y desconcertante. En el del poema y las creencias de Kinnell es, sin embargo, una asociación conmovedora y reveladora. Esta metáfora macabra transmite de forma directa el sentido de unión de todos los seres vivos, filosofía espiritual del autor. Más significativo, tanto poética como personalmente, es que lo haga mediante una imagen de su hija.

Para hablar de las metáforas, Pilkington comienza citando a Sperber y Wilson: “The surprise or beauty of a successful creative metaphor . . . lies in this condensation, in the fact that a single expression...will determine a very wide range of acceptable weak implicatures” (*Ibid.* 104). Como se ha visto a lo largo del

análisis, esta idea ve su máxima expresión literaria en las particularidades de *BN*.

Aquí otro ejemplo:

a twinge
in this foot or that saying
turn or stay or take
forty-three giant steps
backwards, frightened
I may already have lost
the way: *the first step*, the Crone
who scried the crystal said, *shall be*
to lose the way.

(III, 1, 13-21)

Las metáforas, los compuestos y la hipertextualidad esconden los vínculos entre sus componentes, lo cual permite generar una amplia gama de implicaturas débiles, a veces, en una sola palabra, logrando al mismo tiempo metafórica y físicamente (en la materialidad el lenguaje) la condensación mencionada por Sperber y Wilson.

Todos los elementos mencionados en esta sección tienen una incidencia directa en el tono de la obra, que oscila entre dos polos: uno de destrucción, macabro, violento, incluso repulsivo en ciertos momentos; y otro de vida, creación y (re)nacimiento, de amor en definitiva; según Freud, los instintos básicos de Eros y Thanatos.

5.2.5. Efectos contextuales y esfuerzo de procesamiento

El efecto que más resalta en *BN* es la tensión, creada por medio de la oposición de recursos estilísticos en todos los niveles del discurso: se oponen cadencias, léxico, registros, temas, tipos de sintaxis. Además, la fragmentación extrema del poema ayuda, pues permite alternar coherentemente entre pasajes de claridad

temática y léxica, y pasajes oscuros y abstrusos, lo cual, de nuevo, alimenta la tensión. Por ejemplo:

And if there is one more love
to be known, one more poem
to be opened into life,
you will find it here
or nowhere.

(IV, 4, 61-65)

Este pasaje ofrece claridad en todos los niveles lingüísticos: hay subordinación, pero no es compleja, y la oración es relativamente corta y sin léxico intrincado.

Otras partes del poema parecen directas, pero no lo son:

In a restaurant once, everyone
quietly eating, you clambered up
on my lap: to all
the mouthfuls rising toward
all the mouths, at the top of your voice
you cried
your one word, *caca! caca! caca!*
and each spoonful
stopped, a moment, in midair, in its withering
steam.

(VII, 3, 35-44)

En este fragmento, se describe con un léxico claro y una sintaxis directa, aunque con una oración larga, cómo la hija de Kinnell se intenta subir a su regazo en una comida con amigos en un restaurante. Es un fragmento descriptivo que, a pesar de su extensión, no presenta problemas de comprensión, a excepción de la palabra extranjera. Al introducir una palabra en otro idioma, el autor eleva automáticamente el esfuerzo de procesamiento. Además, contribuye al tono del poema por ser una palabra de carácter escatológico (tono que sólo se puede recuperar si se conoce el significado de la palabra). En términos de relevancia, dentro de un fragmento con una secuencia narrativa lógica y una dificultad léxica y

sintáctica cercana a cero, Kinnell eleva de repente en una sola palabra el esfuerzo de procesamiento. En otras ocasiones, el autor incrementa el esfuerzo de procesamiento y esconde los detonantes inferenciales en todo el fragmento o sección:

“I sat out by twigfires flaring in grease strewn from the pimpled limbs of hen,
I blacked out into oblivion by that crack in the curb where the forget-me blooms,
I saw the ferris wheel writing its huge, desolate zeroes in neon on the evening
 skies,
I painted my footsoles purple for the day when the beautiful color would show,
I staggered death-sentences down empty streets, the cobblestones assured me,
 it shall be so,
I heard my own cries already howled inside bottles the waves washed up on
beaches,
I ghostwrote my prayers myself in the body-Arabic of these nightmares.

“If the deskman knocks, griping again
about the sweet, excremental
odor of opened cadaver creeping out
from under the door, tell him, 'Friend, *To Live*
has a poor cousin,
who calls tonight, who pronounces the family name
To Leave, she
changes each visit the flesh-rags on her bones.’”

(V, 4, 43-57)

Este pasaje es evidentemente complejo: la sintaxis es clara, pero los versos son más largos; el léxico aislado no es particularmente difícil, pero en contexto se vuelve casi inaccesible, con referencias lejanas, hipertextualidad y juegos de palabras que remiten a otras obras literarias. A diferencia de, por ejemplo, el fragmento anterior, aquí no hay acción, sino que es un pasaje altamente evocador y simbólico: parece la enumeración de una serie de recuerdos (¿de otras vidas?), que a veces, como en el primer verso, retoman imágenes y palabras que han aparecido ya en el poema, y otras, la mayoría, se refieren a lugares, objetos, momentos que aparecen por primera vez. La complejidad emana de la cantidad de

información nueva concentrada que, lógicamente, eleva el esfuerzo de procesamiento.

La condensación de significados, la fragmentación, las metáforas e imágenes insólitas, la hipertextualidad, la combinación de temas y recursos opuestos depositan en el lector la tarea de descifrar estas implicaturas débiles y desarrollar así su interpretación. Sperber y Wilson comentan a este respecto:

In general, the wider the range of potential implicatures and the greater the hearer's responsibility for constructing them, the more poetic the effect, the more creative the metaphor. [...] The result is quite a complex picture, for which the hearer has to take a large part of the responsibility, but the discovery of which has been triggered by the writer. The surprise or beauty of a successful creative metaphor lies in this condensation, in the fact that a single expression ... will determine a wide range of acceptable weak implicatures. (Cit. por Gutt "On the Nature and Treatment of implicit information in literary translation: A Relevance-Theoretic Perspective")

Así, con la utilización de estos recursos y la profusión de implicaturas débiles, Kinnell deja del lado del lector un alto grado de responsabilidad interpretativa.

Además de la experiencia estética, emocional y sensorial, Kinnell crea con *BN* un espacio propicio para la reflexión personal sobre el ser humano, en definitiva, sobre uno mismo, los otros, el aquí y el ahora, el más allá, el destino, la vida y la muerte. El poema representa, en este sentido, el drama del ser humano y obliga a pensar en la vida misma con todas sus bondades y todos sus horrores.

Así pues, considero importante mantener en la traducción la tensión de todos los niveles del discurso por medio de opuestos y mantener la condensación para no perder el tono del poema original. Será importante también mantener el esfuerzo de procesamiento del original, de acuerdo a la TR, y no ceder ante la tentación de reducirlo (explicitando, por ejemplo, algunas de las relaciones

implícitas entre componentes del texto), pues esto restaría efecto poético al poema.

Una dicotomía particularmente significativa es la representada por el mundo terrenal/místico o físico/espiritual, aspectos que se presentan como opuestos complementarios: dos caras de una misma moneda. En la entrevista mencionada en 1.3, Kinnell revela su concepción del mundo físico y espiritual, que se puede, a su vez, extender a su poética. Para Kinnell no hay división, somos un todo con lo que nos rodea. De la misma manera debemos concebir, en su poesía, la caracterización del tiempo y el espacio: como un todo, sin barreras ni limitaciones.

5.3. Comentario de la traducción

Mucho se ha hablado de la invisibilidad del traductor; quizá no tanto de la invisibilidad del proceso de traducción. Poner de manifiesto, claramente y por escrito, las intenciones del traductor ayudaría a entender el proceso de construcción del TM. Gutt destaca la importancia de que el lector conozca el grado de semejanza interpretativa que el traductor pretendió alcanzar, qué efectos contextuales se recuperaron y mediante qué pistas comunicativas se logró. A este respecto, el teórico apunta que “insufficient awareness in this area has contributed greatly to the misunderstandings, unjustified criticism, confusion and frustration that tend to accompany translation” (*Translation and Relevance. Cognition and Context* 183). Es en este sentido que se desarrollará el comentario de la traducción, a modo de prólogo, revelando las intenciones al traducir *BN* a la luz de la *TR*.

Como se comentó en 5.2, *BN* genera un efecto de constante tensión, por medio de la inclusión de opuestos en todos los niveles del discurso. Queda en el lector, entonces, la tarea de descubrir la relación entre los opuestos, es decir averiguar si el significado del poema surgirá por conciliación o contraposición, con la guía de las pistas comunicativas.

Por la extensión del poema, “it is important to note that not all contextual assumptions are equally accessible to the audience at all times” (“A theoretical account of translation without a translation theory” 77). Esto quiere decir que los supuestos contextuales que requieran mayor esfuerzo de procesamiento no se podrán recuperar tan fácilmente al principio de la lectura como al final o en lecturas posteriores.

Este poema es especialmente hermético en ciertos momentos, lo que significa un alto esfuerzo de procesamiento. Los aspectos generales de *BN* que aumentan el esfuerzo de procesamiento son la hipertextualidad, los compuestos, los neologismos y la sintaxis (llena de oraciones subordinadas y yuxtapuestas que hacen que se pierda el sujeto de la oración). Puesto que el traductor tiene que desentrañar la red de significados antes de empezar a traducir, el riesgo constante de explicitación (consciente o no) está latente. Si se considera que una de las características más importantes del poema es su hermetismo, entonces la explicitación reduciría el esfuerzo de procesamiento y cambiaría los detonantes inferenciales y los efectos contextuales de la traducción.

Así pues, en la traducción me propuse incorporar pistas comunicativas que detonaran los mismos efectos contextuales e inferencias que el original: que el mundo de *BN* en español genere desconcierto y tensión por los opuestos; que

presente con la claridad del original el mundo inasible y, a la vez, el físico y terrenal; que se oiga fluido, pero pausado, cuando se lea en voz alta; que los campos semánticos recurrentes generen los mismos efectos en ambos idiomas.

Con base en los efectos contextuales del original y una evaluación del costo de procesamiento, a continuación se detallarán las pistas comunicativas recuperadas en la traducción.

5.3.1. Nivel fónico/fonológico

Igual que el original, la traducción de *BN* está en verso libre. Se mantuvieron, además, los encabalgamientos, los cortes de verso y el número total de versos. La puntuación, excepto casos particulares, también se mantuvo. Como se comentó en 5.2, las comas son abundantes en el original, aun en casos en los que se necesitaría un punto, lo que genera el ritmo acumulativo, aunque pausado, del poema. Para conservar el ritmo, se mantuvieron las comas y los guiones del original.

Se debe aclarar, que no hay en *BN* ningún patrón o esquema rítmico clásico del verso en inglés, y que la mayor parte del poema está escrito en verso libre, a excepción de dos fragmentos en prosa (IV, 2, 19-29 y IV, 6, 108-116), ambos con estructura epistolar y dirigidos a un tal Galway.¹⁵ Si se lee en voz alta o se acude a cualquiera de las lecturas de Kinnell existentes en internet, es imposible negar la

¹⁵ Kinnell crea aquí un objeto poético que lleva su nombre y que es destinatario de las cartas de una tal Virginia. El poeta utiliza este recurso también en II, 7, 106. En esta ocasión, la voz poética (no identificada) interpela al objeto poético: alguien llamado Kinnell. En un estudio complementario, se podría profundizar en el tema de la construcción del "personaje" (sujeto u objeto poético) llamado Kinnell, en contraposición con la figura de Kinnell como autor.

cadencia de sus versos: un ritmo tranquilo y envolvente caracteriza sus poemas, y *BN* no es diferente.

Dicho esto, las decisiones en cuanto al ritmo de la traducción pretenden recrear los mismos efectos de la cadencia del original. Ese ritmo fluido y envolvente se puede conseguir en español mediante una combinación de metros tan variada que no genere un patrón métrico predominante, pero que a la vez recoja ritmos de la tradición literaria en lengua española, y brinde al TM la cadencia y velocidad del original.

Se incluyen a continuación varios de los recursos rítmicos de la traducción con ejemplos:

- a) Combinación de versos de sílabas impares (o hemistiquios de sílabas impares):

tus brazos	(3)	
como los zapatos abandonados,		(11)
como los adjetivos del habla vacilante	(7+7)	
de los ancianos,	(5)	
que invocaban antaño sustantivos perdidos.	(7+7)	
		(VII, 3, 52-56)

- b) Combinación de metros en el mismo verso. En este ejemplo, si bien el verso de 16 sílabas no imprime un ritmo particular reconocible en español, sí lo hacen sus dos partes formadas por dos versos impares, de 7 y 9 sílabas respectivamente:

en el antetemplor de una casa que se derrumba	(7+9)	
		(VII, 2, 34)

- c) Versos de cualquier longitud, con dos hemistiquios cuyos acentos caen en las mismas sílabas:

sintieran las ropas dormirse en sus manos (6+6) (VII, 2, 24)
que invocaban antaño sustantivos perdidos (7+7) (VII, 3, 56)

Otro aspecto que suaviza en *BN* la violencia de los cortes de verso y de la temática son las aliteraciones y rimas internas. Se intercalaron ambos recursos para un efecto sonoro general interpretativamente semejante al del original. Por ejemplo:

acostado con los ojos abiertos, recuerdo
el cuerpo **desgarrado**
de la gallina (IV, 5, 96-98)

*Vives
bajo el Signo
de la Osa, que trastabillea por el caos
en su lloriqueo estrellado:
pobre tonto,
pobre rama astillada
del manzano [...]* (III, 7, 112-118)

mientras los brazos sin plumas,
lentos, aleteantes,
ya se agarran del vacío (I, 6, 114-116)

Merece la pena mencionar que estos recursos se utilizaron por compensación: las rimas y aliteraciones no corresponden con los mismos versos que las del original, y los sonidos rimados y aliterados no coinciden necesariamente con los del original, pues lograr una semejanza completa (identificación en realidad) tanto en sonido como en ubicación requeriría de cambios lexicosemánticos que dispararían efectos contextuales inexistentes en el TF.

La variedad etimológica del original también contribuye al ritmo mediante la combinación de palabras mono- y polisílabas. En español no existe esa

posibilidad, al ser una lengua de caudal romance, por lo que será difícil crear cierto ritmo a partir de la alternancia del número de sílabas en las palabras. Sin embargo, la alternancia de ritmos en la traducción se logró mediante la métrica, lo cual compensa la falta de contraste etimológico. Esta compensación facilita la consecución de los efectos contextuales referentes al ritmo sin reducir el esfuerzo de procesamiento, pues las palabras extrañas de origen latino o griego del original siguen manteniendo el efecto de extrañamiento y el alto esfuerzo de procesamiento incluso en la traducción al español, especialmente las de origen griego: “peristalsis”, “ónfalos”, “leteo”, “calostro”, son sólo algunos ejemplos.

5.3.2. Nivel lexicosemántico

Éste es, quizá, junto con las relaciones sintácticas y lógicas, el nivel que más dificultades presenta en el momento de la traducción. El criterio fundamental de traducción fue no disminuir el esfuerzo de procesamiento, evitando obviar palabras o construcciones complejas, que en español podrían sonar torpes, y no explicitando las relaciones sintácticas o lógicas que en el original se mantienen ocultas. La complejidad y el hermetismo del original deberían mantenerse en español.

En este nivel, la polisemia y la composición son los recursos que más contribuyen al hermetismo. Por un lado, la polisemia es difícil de recuperar completamente en español y, en general, se tiene que recurrir a un menor esfuerzo de procesamiento (recuperando sólo uno o dos de los significados) o a la adaptación en otros casos. Un ejemplo de esto es la palabra “*wishbone*”, que aparece tres veces en el poema:

*and be stroked with a finger
down the throat feathers,
down the throat knuckles,
down over the hum
of the **wishbone** tuning its high D in thin blood,
down over
the breastbone risen up
out of breast flesh, until the fatted thing woozes off, head
thrown back
on the chopping block, longing only
to die.*

(II, 1, 14-24)

*. . . I planted under hen feathers
the hook
of the **wishbone**,
which had broken itself so lovingly toward me.*

(II, 6, 100-103)

*and the agates knocked
from circles scratched into the dust
with the click
of a **wishbone** breaking*

(IX, 2, 42-45)

“*Wishbone*” se refiere al hueso en forma de V del esternón de las aves. Al aparecer tres veces, se puede deducir que su aparición no es fortuita y que la palabra tiene un efecto contextual. Además de su significado anatómico, cuya traducción no presenta ningún problema (en español correspondería con la “espoleta” o “fúrcula”), el análisis morfológico añade una dimensión folclórica, que la tradición anglosajona confirma: es un hueso que se usaba en las artes adivinatorias y que otorga buena suerte a aquel que, al romperlo, se queda con la parte más larga. Es aquí donde los términos “espoleta” o “fúrcula” no detonan todos los efectos contextuales del original. Como ya se explicó, el aspecto adivinatorio o folclórico es importante en el poema. Así, en español, se necesitaría

una palabra que aludiera a un hueso de animal y que, además, se pudiera asociar con la suerte o que tuviera ramificaciones folclóricas.

Una traducción literal del término es limitante, pues recupera únicamente una de las acepciones y deja de lado el aspecto esotérico que tanta importancia tiene para el tono del poema. Otra opción, la adaptación, requeriría una palabra relacionada con la adivinación por medio de partes del cuerpo, huesos o incluso vísceras. Esta estrategia dispararía tanto el aspecto esotérico como la literalidad anatómica (aunque no fuera exactamente la **espoleta**), y contribuiría al tono del poema. Esta última opción tiene, sin duda, una mayor semejanza interpretativa con el TF. Sin embargo, no se logró encontrar una palabra en español que compartiera ambas connotaciones. En este caso, mi traducción, al ser literal, no es semejante interpretativamente puesto que no se encontró una palabra que recuperara ambas connotaciones, como se puede ver a continuación:

y que con un dedo nos acaricien
las plumas del cuello,
los huesos del cuello,
el canturreo
de la **espoleta** afinando su D alta en sangre diluida,
también
el esternón levantado
sin carne en el pecho, hasta que esta cosa engordada
pierde el sentido, la cabeza
arrojada
en la tabla de picar, anhelando tan sólo
morir.

(II, 1, 14-24)

planté bajo plumas de gallina
el gancho
de la **espoleta**,
que se había desprendido amorosamente hacia mí.

(II, 6, 100-103)

y las ágatas ya fuera
de los círculos dibujados en el polvo
con el clic
con el que se quiebra una **espoleta**,

(IX, 2, 42-45)

Por otro lado, está la traducción de compuestos. Como se comentó en 5.2.2, los más de 150 compuestos que introduce Kinnell, muchos de ellos neologismos, no sólo generan un efecto de condensación, sino que también esconden la relación semántica entre los dos términos, contribuyendo así al hermetismo.

La composición es también un proceso de formación de palabras del español. Sin embargo, calcar la pista comunicativa, es decir crear más de 150 compuestos (incluso usando algunos que ya existan), no tendría el mismo efecto: los compuestos añadirían una vena experimental y una extrañeza general que el original no tiene. Así, intentar recrear esa condensación semántica mediante decenas de compuestos en el TM es una opción que elevaría el esfuerzo de procesamiento sin ofrecer los efectos contextuales del original.

La estructura del español tiende al uso de complementos preposicionales, lo cual no sólo explicita la relación entre las palabras, sino que también expande la oración. Con el objetivo de mantener el esfuerzo de procesamiento y los efectos contextuales del original, utilicé la derivación, proceso morfológico más común en nuestro idioma que la composición, para darle al poema un efecto de condensación de significados y efectos que el original logra mediante compuestos: “nuevemesino”, “sincamino”, “empesadillar”, “presacrificiales”, “posamanuense”,

“autoabrazado”, “aleteante”, “pesadillentas”, “eternitud”, “retoñante”, son algunos ejemplos.

Las imágenes son cruciales en este poema. Para que brindaran efectos contextuales máximos, se pretendió capturar la mayor parte de los detalles, aun cuando eso supuso ampliar la traducción. Así, en ocasiones, desdoblé un verbo o introduje un adverbio que lo modificara. Traduje, por ejemplo, “*tear open*” como “rasgarse y abrirse” o “*skid out*” como “resbalarse y salir”:

(...) *The green
swaddlings tear open*

(...) Se rasga y abre
la envoltura verde

(I, 3, 57-58)

and she skids out on her face into light

y ella resbala y sale con la cara hacia la luz

(I, 6, 98)

Se ha mantenido la extrañeza de algunas palabras, evitando de nuevo reducir el esfuerzo de procesamiento: “*the rained earth*” podría fácilmente convertirse en “la tierra mojada/húmeda”; sin embargo, la expresión perdería la extrañeza que tiene el uso de “*rained*” en vez de “*wet*” y, como consecuencia, se reduciría el esfuerzo de procesamiento. Por este motivo, lo traduje como “la tierra llovida”: esta traducción mantiene la extrañeza de un término poco frecuente en ambas lenguas en esa colocación, el mismo esfuerzo de procesamiento y, además, conserva cierto carácter de pasividad gramatical presente en el original. Otros ejemplos con las mismas características de extrañeza, esfuerzo de procesamiento y pasividad gramatical son “*until the fatted thing/ woozes off*”, que traduje como “hasta que esta cosa cebada pierde el sentido” y “*the dead lie/*

empty, filled, at the beginning”, que traduje como “los muertos yacen,/ vacíos, rellenos, al principio”. El hecho de que sea un uso recurrente indica que no es arbitrario, sino que es un procedimiento poético utilizado deliberadamente para crear un efecto de extrañamiento del lenguaje habitual.

Otro aspecto importante que contribuye al efecto general del poema es la combinación de registros. Kinnell combina desde un registro con referencias literarias y bíblicas, hasta un lenguaje coloquial. En traducción al español, las referencias de lenguaje elevado generan igualmente extrañamiento, por ejemplo con las palabras arcaicas o poco usadas. Mayor atención hay que prestar al registro coloquial, pues se corre el riesgo de no poner de manifiesto la diferencia y que el registro sea más o menos homogéneo en todo el poema. A continuación un ejemplo de registro coloquial:

*"It was only
that I loved the sound
of them, I guess I just loved
the feel of them sparkin' off my hands . . ."*

"Es que
me encantaba su *sonido*,
supongo que en realidad me encantaba
la *sensación* del disparo..."

(VI, 2, 25-28)

En el poema hay dos casos de palabras extranjeras. Una se mantuvo en francés, el idioma en el que aparecía en el TF, para mantener el esfuerzo de procesamiento. La otra es una palabra en español, que Kinnell pone en boca de su hija una noche que están cenando con unos amigos en un restaurante. La niña dice “*caca! caca! caca!*” en el original. Esta palabra está en español, idioma de la

madre de Maud.¹⁶ Si se deja en español, se disminuye el esfuerzo de procesamiento y desaparece el extrañamiento de tener una palabra extranjera. En este caso, no fue muy difícil encontrar una palabra que compartiera las características de la palabra del original: “caca” es una de las primeras palabras que dicen los bebés en español.¹⁷ La palabra está compuesta por una sílaba que se repite, y tiene una cualidad onomatopéyica. Una traducción literal del término al inglés, lengua del padre de Maud, daría “*poop*”, que comparte casi todas sus características, además del significado: tiene una cualidad onomatopéyica; es una de las primeras palabras que dicen los bebés; su sonido consonántico es sordo; y está en la lengua materna de uno de los progenitores de la niña. Así pues, no sólo se logra mantener el significado escatológico, sino también la extrañeza de tener un término en otro idioma y los efectos contextuales del original.

5.3.3. Nivel morfosintáctico/lógico

Este nivel también presenta algunas complejidades, pues Kinnell hace uso de la yuxtaposición, por medio de las formas no personales del verbo, principalmente el gerundio. Como indican López Guix y Minett Wilkinson, “el inglés contemporáneo favorece la parataxis, con su uso de la yuxtaposición, y el asíndeton (...). Justamente lo contrario ocurre en castellano” (73). Aunque esto es completamente cierto en el caso de *BN*, Kinnell también hace uso de la subordinación abundante, con varios efectos que ya se comentaron en 5.2.3. La subordinación inglesa no

¹⁶ Merece la pena recordar que la esposa de Kinnell y madre de Maud era española.

¹⁷ Esta palabra se les dice a los bebés con mayor frecuencia en España que en México, con el significado de “no cojas eso del suelo” o “no te metas eso a la boca”.

presenta ningún problema para la lengua meta, por lo que la hipotaxis se mantuvo en la traducción.

La yuxtaposición, sin embargo, a pesar de no ser tan común en español, no es un recurso poético desconocido. Kinnell se sirve principalmente de gerundios y participios, formas que en español no son tan productivas, ni tienen los mismos usos. Por este motivo, se mantuvo la yuxtaposición en los casos en los que la lengua lo permitió. En los casos en los que la yuxtaposición aumentaba el esfuerzo de procesamiento o los efectos contextuales no coincidían con los del original, se optó por privilegiar la naturalidad de la lengua (la misma naturalidad con la que en inglés se usa la yuxtaposición), utilizando diversos recursos, como preposiciones o hipotaxis. A continuación se incluye un ejemplo de yuxtaposición tanto en el original como en la traducción:

*certain brain cells crackle like softwood in a great fire
or die,
each step a shock,*

algunas células cerebrales crepitan como madera tierna en una gran
hoguera
o se mueren,
cada paso una sacudida,

(III, 4, 73-75)

Y un ejemplo de uso de una oración relativa en español en lugar de un gerundio:

*and listen for the maggots
inhabiting beds old men have died in
to crawl out,*

y escucho a los gusanos
que habitan las camas en las que han muerto ancianos
salir reptando

(IV, 1, 14-16)

Mantuve la complejidad sintáctica del original en vez de reorganizar la oración de tal manera que quedara más comprensible u ordenada. Sirva como ejemplo de complejidad sintáctica (en ambos textos) este pasaje:

*Is it the foot,
which rubs the cobblestones
and snakestones all its days, this lowliest
of tongues, whose lick-tracks tell
our history of errors to the dust behind,
which is the last trace in us
of wings?*

¿Es el pie,
que frota los adoquines
y las piedras negras todos los días, esta humildad
de lenguas, cuyos rastros de lametones le cuentan
nuestra historia de errores al polvo que queda atrás,
que es el último rastro
de alas en nosotros?

(III, 5, 84-90)

El orden sintáctico es extraño en el inglés: muchos complementos se anteponen al sujeto, lo cual retarda su aparición. Este hipérbaton, exagerado en algunos casos (como, por ejemplo, en el principio del poema que se vio en 5.2.2), se mantuvo en español, con el objetivo de mantener el esfuerzo de procesamiento del TF. La única ocasión en la que se modificó levemente el orden de la oración fue la siguiente:

*I draw the one,
lightning-tracked blind
in the narrow room under the freeway*

corro
en la estrecha habitación bajo la autopista
la única cortina a la que ha llegado el rayo

(III, 2, 24-26)

No cambiar el orden introducía una anfibología, que, aunque es un recurso empleado ampliamente por Kinnell en todo el poema por medio de la polisemia, en este caso generaba confusión, aumentando el esfuerzo de procesamiento sin aportar efectos contextuales óptimos. En el inglés es claro que el complemento circunstancial de lugar modifica al verbo “*draw*”; sin embargo, al mantener el orden en español, el circunstancial podría ser complemento de “corro”, pero también de “rayo”. No obstante, se mantuvo el extrañamiento en el orden sintáctico al poner el complemento de lugar entre el verbo y el objeto directo.

Para asegurar la semejanza interpretativa en el manejo del tiempo del poema, se tuvieron en cuenta, también, matices verbales como la modalidad:

*On the path,
by this wet site
of old fires —
black ashes, black stones, where tramps
must have squatted down*

En el sendero,
junto a este sitio húmedo
de antiguas hogueras —
cenizas negras, piedras negras, sobre las que
los caminantes **se habrán agachado**,

(I,1, 1-5)

En el ejemplo, se sustituyó el modal “deber” por el futuro, porque, además de ser un verbo compuesto más breve, también expresa modalidad epistémica. Una traducción literal (“deben de haberse agachado”), aunque correcta en cuanto a tiempo verbal y modalidad, habría sido poco semejante interpretativamente en aspectos poéticos, pues una perífrasis con tres verbos suena torpe y verbosa. La modalidad epistémica “expresa . . . la evaluación que hace el hablante acerca del grado de probabilidad que tiene el enunciado o proposición con respecto al mundo

real” (Hualde 160). Aunque “las perífrasis con . . . *deber* . . . expresan diferentes grados de modalidad epistémica” (*Ibid.* 161), también el futuro puede expresar este tipo de modalidad.

5.3.4. Nivel pragmático

Como ya se comentó, Kinnell tiende a esconder las relaciones lógicas entre los componentes del poema por medio de la violación de las máximas de Grice y por medio de lo que Pilkington llama metáforas creativas; en definitiva, mediante la inclusión de implicaturas débiles en todos los niveles.

Con respecto al tono, se consideró como criterio rector la ideología kinnelliana de unidad e igualdad de todos los seres vivos que se explicó en los capítulos 1 y 2, así como la dicotomía terrenal/místico o físico/espiritual, pues sobre esos cimientos se construye todo el poema. Se presenta a continuación un ejemplo:

This poem
if we shall call it that,
or concert of one
divided among himself,
this earthward **gesture**
of the sky-diver, the worms
on his back still spinning forth
and already gnawing away
the silks of his loves, who could have saved him,
this free floating of one
opening his arms into the attitude
of flight, as he obeys the necessity and falls . . .

Este poema
si podemos llamarlo así,
o concierto de uno
dividido entre sí mismo,
esta **reverencia** del paracaidista

hacia la tierra, los gusanos
de su espalda siguen tejiendo
mientras mordisquean
las sedas de sus amores, que podían haberlo salvado,
esta caída libre de alguien
que abre los brazos en posición
de vuelo, mientras obedece a la necesidad y cae . . .

(X, 6, 111-122)

Aunque “*gesture*” y “gesto” comparten una definición muy cercana,¹⁸ la posibilidad de traducir “*earthward gesture*” como “gesto hacia la tierra” introducía una extrañeza en la expresión que elevaba el esfuerzo de procesamiento de la imagen en español. Por este motivo, se decidió traducir “*gesture*” como “reverencia”: “inclinación del cuerpo en señal de respeto o veneración” (rae.es), pues recupera el movimiento del cuerpo (no del rostro) de la definición en inglés y, además, contribuye al efecto contextual de unidad con la tierra sin modificar el esfuerzo de procesamiento.

Se consideró importante mantener las atmósferas onírico-espiritual y no reducir el esfuerzo de procesamiento en un intento por hacer el texto más claro en los versos en los que la sintaxis más complicada:

. . . *they shall re-arise*
in the pear tree, in spring, to shine down
on two clasping what they dream is one another.

. . . resurgirán
en el peral, en primavera, para iluminar
a dos que se aferran a lo que sueñan que cada uno es.

(V, 6, 69-71)

¹⁸ Definiciones consultadas en el diccionario Merriam-Webster y en el Diccionario de la lengua española de la RAE (ambos en línea). Ambos términos se refieren a movimientos de la cara o el cuerpo para expresar algo. No obstante, el inglés se refiere a movimientos del cuerpo o extremidades, mientras que en español el movimiento puede ser del rostro.

Habría resultado fácil simplificar sintácticamente el último verso del ejemplo, pero se habría reducido el esfuerzo de procesamiento y se habrían perdido los efectos contextuales del tono onírico-místico, de la individualidad y, a la vez, de la unión de todos los seres humanos. Como se puede ver, en la traducción del último verso del fragmento, resultan tres oraciones relativas.

5.4. Síntesis del análisis y la traducción

En resumen, procuré mantener el esfuerzo de procesamiento del poema, alternando fragmentos que requieren mayor y menor esfuerzo de procesamiento, como sucede en el original. Esto se logró mediante el uso de los mismos recursos: palabras extranjeras, neologismos, arcaísmos, y mediante una sintaxis y longitud de oraciones que no se simplificó.

Por otra parte, si bien la capacidad lingüística del español y las connotaciones culturales y literarias no permitieron incluir procesos de formación de palabras con una magnitud similar a la del poema en inglés, procuré recuperar el efecto contextual de condensación por medio de la derivación donde el poema y la lengua lo permitieron. Se mantuvo el tono onírico y etéreo de algunos fragmentos cuidando no explicitar o simplificar, estrategia que habría hecho desaparecer los efectos contextuales asociados y que habría perjudicado al poema en cuanto portador de la filosofía espiritual de Kinnell.

El interés por mantener los detalles de las imágenes hizo que, en ocasiones, un único verbo en inglés se desdoblara en español con el objetivo de transmitir los detalles de la imagen. Esto va en contra del efecto de condensación evidente en el poema; sin embargo, se considera que aporta en otro aspecto

importante del mismo: la tensión generada por la combinación de opuestos. Así, la contracción y expansión que la traducción aporta contribuye al efecto de tensión general.

6. Conclusiones

Aunque la TR no ha recibido todavía suficiente atención por parte de los traductores y traductólogos, ha demostrado ser una teoría general con aplicaciones prácticas para la traducción:

RT has been applied to many research areas such as humor (e.g., Yus 2003), media discourses (e.g., Tanaka 1994; Yus 1998b, 2001), literature (e.g., Pilkington), politeness (e.g., Jary 1998), irony (e.g., W&S 1992), translation (e.g., Gutt 2000), and language teaching (e.g., Nizgorodcew 2007) in addition to grammar. These research areas which take RT as their theoretical framework are clear evidence of the dynamism and impact of this cognitive pragmatics theory of communication. (Heine y Narrog 662)

El estudio presentado en esta tesis, particularmente el capítulo 5, pretende demostrar que sus aplicaciones prácticas se extienden también a la traducción de poesía con resultados óptimos, como ya había explicado Pilkington, al menos a la poesía de Galway Kinnell.

Hacer de la semejanza interpretativa el objetivo de la traducción y utilizar los efectos contextuales, el esfuerzo de procesamiento y las pistas comunicativas como criterios rectores del análisis previo y del comportamiento traductor aporta una base sólida y coherente para el proceso de toma de decisiones. Del análisis y comentario de mi traducción, se podría derivar que, a pesar de ser una teoría general, la TR sirve tanto para aspectos generales como concretos: explica cómo se ha conseguido mantener, por ejemplo, el tono del original, pero también explica qué se logró al traducir un determinado juego de palabras o qué efectos aporta

una aliteración. Además, la teoría puede explicar la variación en el grado de semejanza interpretativa a lo largo del poema, especialmente dada la extensión de *BN*.

La TR se presenta como un criterio para analizar, *a posteriori*, dónde y cómo la traducción se alejó del original. Esto es relevante en cuanto aspecto propiciador del diálogo dentro entre la traducción, la traductología, la crítica de traducciones y la retraducción.

En *BN*, es tan importante lo que se dice como lo que no se dice: Kinnell desarrolla un efecto de tensión constante en *BN* por medio del despliegue de opuestos en todos los niveles del discurso. El autor deja en manos del lector la tarea de descifrar el tipo de relación que existe entre los opuestos, por lo que es importante que se traspase a la traducción lo que se dice y, a partir de eso, pueda inferirse lo que no se dice, esto por medio de procesos inferenciales similares en *LF* y *LM*. Considero que trabajar con una teoría pragmática como la TR benefició a mi traducción, al poner en primer plano la generación de significado por medio de la violación de los principios de comunicación desarrollados por Grice.

En mi experiencia, la TR es una herramienta útil para analizar todos los aspectos del texto original, cuestionar la arbitrariedad en la toma de decisiones y traducir con un criterio rector que permita al traductor defender su trabajo. Al no ser una teoría binaria, la TR da cuenta de la diferencia en las capacidades de cada idioma, al menos para la combinación inglés-español, y además permite un estudio interdisciplinario del texto por ser una teoría basada en el contexto.

El concepto de “pista comunicativa” es clave en esta teoría y la distingue de otras teorías del paradigma de la equivalencia: pone de manifiesto que el estilo no

es un fin en sí mismo, sino un indicador de información más allá del contenido proposicional del texto, así como una clave que se vuelve imprescindible para acceder a dicha información. Creo que el éxito de esta traducción de *BN* radica en la contemplación e intento de recreación de la información que no se ofrece a simple vista.

En definitiva, la TR permite el establecimiento de criterios que ayudan a recuperar el valor literario de un texto en la traducción. No se enfoca en los recursos estilísticos como meros artificios estéticos, sino como detonantes inferenciales que hacen del texto literario lo que es. Si bien es cierto que no existe un método infalible para traducir, con la realización de este trabajo confío en haber presentado una base sólida que sustente la labor fundamental del traductor: la toma de decisiones.

Creo pertinente sugerir la utilidad de otros estudios críticos en los que se aplique esta teoría a textos y géneros diversos, literarios y no literarios, con el objetivo de conocer con mayor profundidad su alcance. Este trabajo abordó el poema desde el aspecto textual. Dos características, principalmente, permitieron esto: una, que la LO y la LM son cercanas entre sí y, dos, que la brecha entre la carga cultural y la lingüística es pequeña. Sería razonable cuestionar si, en casos en los que la distancia entre lenguas y la brecha cultural fuera mayor, la TR podría presentar limitaciones.

De gran beneficio podría ser también la realización de estudios comparativos con diversas traducciones de este mismo texto, realizadas por traductores distintos y en condiciones espacio-temporales-culturales distintas, a partir del mismo marco teórico definido en esta tesis.

A manera de conclusión, la TR se presenta como un campo de estudio prometedor para posteriores investigaciones, en tanto que permite describir la traducción como producto, explicar la traducción como proceso, y sugerir pautas en términos prácticos para la elaboración de traducciones futuras.

Anexo A: *The Book of Nightmares*, texto original

I Under the Maud Moon

1

On the path,
by this wet site
of old fires —
black ashes, black stones, where tramps
must have squatted down,
gnawing on stream water,
unhouseling themselves on cursed bread,
failing to get warm at a twigfire —

I stop,
gather wet wood, 10
cut dry shavings, and for her,
whose face
I held in my hands
a few hours, whom I gave back
only to keep holding the space where she was,

I light
a small fire in the rain.

The black
wood reddens, the deathwatches inside 20
begin running out of time, I can see
the dead, crossed limbs
longing again for the universe, I can hear
in the wet wood the snap
and re-snap of the same embrace being torn.

The raindrops trying
to put the fire out
fall into it and are
changed: the oath broken,
the oath sworn between earth and water, flesh and spirit, broken,
to be sworn again, 30
over and over, in the clouds, and to be broken again,
over and over, on earth.

2

I sit a moment
by the fire, in the rain, speak
a few words into its warmth —
stone saint smooth stone — and sing
one of the songs I used to croak
for my daughter, in her nightmares.

Somewhere out ahead of me
a black bear sits alone 40
on his hillside, nodding from side
to side. He sniffs
the blossom-smells, the rained earth,
finally he gets up,
eats a few flowers, trudges away,
his fur glistening
in the rain.

The singed grease streams
out of the words, the one
held note 50
remains — a love-note
twisting under my tongue, like the coyote's bark,
curving off, into a
howl.

3

A round-
cheeked girlchild comes awake
in her crib. The green
swaddlings tear open,
a filament or vestment
tears, the blue 60
flower opens.

And she who is born,
she who sings and cries,
she who begins the passage, her hair
sprouting out,
her gums budding for her first spring on earth,

the mist still clinging about
her face, puts
her hand
into her father's mouth, to take hold of
his song. 70

4
It is all over,
little one, the flipping
and overleaping, the watery
somersaulting alone in the oneness
under the hill, under
the old, lonely bellybutton
pushing forth again
in remembrance,
the drifting there furled in the dark, 80
pressing a knee or elbow
along a slippery wall, sculpting
the world with each thrash — the stream
of omphalos blood humming all about you.

5
Her head
enters the headhold
which starts sucking her forth: being itself
closes down all over her, gives her
into the shuddering
grip of departure, the slow, 90
agonized clenches making
the last molds of her life in the dark.

6
The black eye
opens, the pupil
droozed with black hairs
stops, the chakra
on top of the brain throbs a long moment in world light,

and she skids out on her face into light,
this peck
of stunned flesh 100

clotted with celestial cheesiness, glowing
with the astral violet
of the underlife. And as they cut

her tie to the darkness
she dies
a moment, turns blue as a coal,
the limbs shaking
as the memories rush out of them. When

they hang her up
by the feet, she sucks
air, screams
her first song — and turns rose,
the slow,
beating, featherless arms
already clutching at the emptiness.

110

7
When it was cold
on our hillside, and you cried
in the crib rocking
through the darkness, on wood
knifed down to the curve of the smile, a sadness
stranger than ours, all of it
flowing from the other world,

120

I used to come to you
and sit by you
and sing to you. You did not know,
and yet you will remember,
in the silent zones
of the brain, a specter, descendant
of the ghostly forefathers, singing
to you in the nighttime —
not the songs
of light said to wave
through the bright hair of angels,
but a blacker
rasping flowering on that tongue.

130

For when the Maud moon
glimmered in those first nights,
and the Archer lay
sucking the icy biestings of the cosmos,
in his crib of stars,

140

I had crept down
to riverbanks, their long rustle
of being and perishing, down to marshes
where the earth oozes up
in cold streaks, touching the world
with the underglimmer
of the beginning,
and there learned my only song.

And in the days
when you find yourself orphaned,
emptied
of all wind-singing, of light,
the pieces of cursed bread on your tongue,

150

may there come back to you
a voice,
spectral, calling you
sister!
from everything that dies.

And then
you shall open
this book, even if it is the book of nightmares.

160

II The Hen Flower

1
Sprawled
on our faces in the spring
nights, teeth
biting down on hen feathers, bits of the hen

still stuck in the crevices — if only
we could let go
like her, throw ourselves
on the mercy of darkness, like the hen,

tuck our head
under a wing, hold ourselves still 10
a few moments, as she
falls out into her little trance in the witchgrass,
or turn over
and be stroked with a finger
down the throat feathers,
down the throat knuckles,
down over the hum
of the wishbone tuning its high D in thin blood,
down over
the breastbone risen up 20
out of breast flesh, until the fatted thing
woozes off, head
thrown back
on the chopping block, longing only
to die.

2
When the ax-
scented breeze flourishes
about her, her cheeks crush in,
her comb
grays, the gizzard 30
that turns the thousand acidic millstones of her fate
convulses: ready or not
the next egg, bobbling
its globe of golden earth,
skids forth, ridding her even
of the life to come.

3
Almost high
on subsided gravity, I remain afoot,
a hen flower
dangling from a hand, 40

wing
of my wing,
of my bones and veins,
of my flesh
hairs lifting all over me in the first ghostly breeze
after death,

wing
made only to fly — unable
to write out the sorrows of being unable
to hold another in one's arms — and unable
to fly, 50
and waiting, therefore,
for the sweet, eventual blaze in the genes,
that one day, according to gospel, shall carry it back
into pink skies, where geese
cross at twilight, honking
in tongues.

4
I have glimpsed
by corpse-light, in the opened cadaver
of hen, the mass of tiny, 60
unborn eggs, each getting
tinier and yellower as it reaches back toward
the icy pulp
of what is, I have felt the zero
freeze itself around the finger dipped slowly in.

5
When the Northern Lights
were opening across the black sky and vanishing,
lighting themselves up
so completely they were vanishing,
I put to my eye the lucent 70
section of the spealbone of a ram —

I thought suddenly
I could read the cosmos spelling itself,
the huge broken letters
shuddering across the black sky and vanishing,

and in a moment,
in the twinkling of an eye, it came to me
the mockingbird would sing all her nights the cry of the rifle,
the tree would hold the bones of the sniper who chose not to climb down,
the rose would bloom no one would see it, 80
the chameleon longing to be changed would remain the color of blood.

And I went up
to the henhouse, and took up
the hen killed by weasels, and lugged
the sucked
carcass into first light. And when I hoisted
her up among the young pines, a last
rubbery egg slipping out as I flung her high, didn't it happen
the dead
wings creaked open as she soared 90
across the arms of the Bear?

6
Sprawled face down, waiting
for the rooster to groan out
it is the empty morning, as he groaned out thrice
for the disciple
of stone,
he who crushed with his heel the brain out of the snake,

I remember long ago I sowed
my own first milk
tooth under hen feathers, I planted under hen feathers 100
the hook
of the wishbone,
which had broken itself so lovingly toward me.

For the future.

It has come to this.

7
Listen, Kinnell,
dumped alive

and dying into the old sway bed,
a layer of crushed feathers all that there is
between you
and the long shaft of darkness shaped as you,
let go.

110

Even this haunted room
all its materials photographed with tragedy,
even the tiny crucifix drifting face down at the center of the earth,
even these feathers freed from their wings forever
are afraid.

III The Shoes of Wandering

1

Squatting at the rack
in the Store of the Salvation
Army, putting on, one after one,
these shoes strangers have died from, I discover
the eldershoes of my feet,
that take my feet
as their first feet, clinging
down to the least knuckle and corn.

And I walk out now,
in dead shoes, in the new light,
on the steppingstones
of someone else's wandering,
a twinge
in this foot or that saying
turn or stay or take
forty-three giant steps
backwards, frightened
I may already have lost
the way: *the first step*, the Crone
who scried the crystal said, *shall be*
to lose the way.

10

20

2

Back at the Xvarna Hotel, I leave
unlocked the door jimmied over and over,
I draw the one,
lightning-tracked blind
in the narrow room under the freeway, I put off
the shoes, set them
side by side
by the bedside, curl
up on bedclothes gone stiff
from love-acid, night-sweat, gnash-dust
of tooth, and lapse back
into darkness.

30

3

A faint,
creaking noise
starts up in the room,
low-passing wing-
beats, or great, labored breath-takings
of somebody lungsore or old.

40

And the old
footsmells in the shoes, touched
back to life by my footsweats, as by
a child's kisses, rise,
drift up where I lie
self-hugged on the bedclothes, slide
down the flues
of dozed, beating hairs, and I can groan

or wheeze, it will be
the groan or wheeze of another — the elderfoot
of these shoes, the drunk
who died in this room, whose dream-child
might have got a laugh
out of those clenched, corned feet, putting
huge, comical kisses on them
through the socks, or a brother
shipped back burned
from the burning of Asians, sweating

50

his nightmare out to the end
in some whitewashed warehouse
for dying — the groan
or wheeze of one
who lays bare his errors by a harsher light,
his self-mutterings worse
than the farts, grunts, and belches
of an Oklahoma men's room,
as I shudder down to his nightmare.

4
The witness trees
blaze themselves a last time: the road
trembles as it starts across
swampland streaked with shined water, a lethe-
wind of chill air touches
me all over my body,
certain brain cells crackle like softwood in a great fire
or die,
each step a shock,
a shattering underfoot of mirrors sick of the itch
of our face-bones under their skins,
as memory reaches out
and lays bloody hands on the future, the haunted
shoes rising and falling
through the dust, wings of dust
lifting around them, as they flap
down the brainwaves of the temporal road.

5
Is it the foot,
which rubs the cobblestones
and snakestones all its days, this lowliest
of tongues, whose lick-tracks tell
our history of errors to the dust behind,
which is the last trace in us
of wings?

And is it
the hen's nightmare, or her secret dream,
to scratch the ground forever

eating the minutes out of the grains of sand?

6

On this road
on which I do not know how to ask for bread,
on which I do not know how to ask for water,
this path
inventing itself
through jungles of burnt flesh, ground of ground
bones, crossing itself
at the odor of blood, and stumbling on,

100

I long for the mantle
of the great wanderers, who lighted
their steps by the lamp
of pure hunger and pure thirst,

and whichever way they lurched was the way.

7

But when the Crone
held up my crystal skull to the moon,
when she passed my shoulder bones
across the Aquarian stars, she said:

110

*You live
under the Sign
of the Bear, who flounders through chaos
in his starry blubber:
poor fool,
poor forked branch
of applewood, you will feel all your bones
break
over the holy waters you will never drink.*

120

IV Dear Stranger Extant in Memory by the Blue Juniata

1

Having given up
on the deskman passed out
under his clock, who was to have banged
it is morning
on the police-locked, sheetmetal door,

I can hear the chime
of the Old Tower, tinny sacring-bell drifting out
over the city — chyme
of our loves
the peristalsis of the will to love forever
drives down, grain
after grain, into the last,
coldest room, which is memory —

10

and listen for the maggots
inhabiting beds old men have died in
to crawl out,
to break into the brain and cut
the nerves which keep the book of solitude.

2

Dear Galway,

It began late one April night when I couldn't sleep. It was the dark of the moon. 20
My hand felt numb, the pencil went over the page drawn on its way by I don't
know what. It drew circles and figure eights and mandalas. I cried. I had to drop
the pencil. I was shaking. I went to bed and tried to pray. At last I relaxed. Then I
felt my mouth open. My tongue moved, my breath wasn't my own. The whisper
which forced itself through my teeth said, *Virginia, your eyes shine back to me from
my own world.* O God, I thought. My breath came short, my heart opened. O God I
thought, now I have a demon lover.

Yours, faithless to this life,
Virginia

3

At dusk, by the blue Juniata —
"a rural America," the magazine said,

30

"now vanished, but extant in memory,
a primal garden lost forever . . ."
("You see," I told Mama, "we just *think* we're here . . .") —
the root-hunters
go out into the woods, pull up
love-roots from the virginal glades, bend
the stalks over shovel-handles
and lever them up, the huge,
bass, final
thrum
as each root unclutches from its spot.

4
*Take kettle
of blue water.
Boil over twigfire
of ash wood. Grind root.
Throw in. Let macerate. Reheat
over ash ashes. Bottle.
Stopper with thumb
of dead man. Ripen
forty days in horse dung
in the wilderness. Drink.
Sleep.*

And when you rise —
if you do rise — it will be in the sothic year
made of the raised salvages
of the fragments all unaccomplished
of years past, scraps
and jettisons of time mortality
could not grind down into his meal of blood and laughter.

And if there is one more love
to be known, one more poem
to be opened into life,
you will find it here
or nowhere. Your hand will move
on its own
down the curving path, drawn
down by the terror and terrible lure

of vacuum:

a face materializes into your hands, 70
on the absolute whiteness of pages
a poem writes itself out: its title — the dream
of all poems and the text
of all loves — "Tenderness toward Existence."

5

On this bank — our bank —
of the blue, vanished water, you lie,
crying in your bed, hearing those
small,
fearsome thrumps
of leave-taking trespassing the virginal woods at dusk. 80

I, too, have eaten
the meals of the dark shore. In time's
own mattress, where a sag shaped as a body
lies next to a sag — graves
tossed into it
by those who came before,
lovers,
or loving friends,
or strangers, 90
who loved here,
or ground their nightmared teeth here,
or talked away their one-night stands,
the sanctus-bell
going out each hour to die against the sheetglass city —

I lie without sleeping, remembering
the ripped body
of hen, the warmth of hen flesh
frightening my hand,
all her desires,
all her deathsmells, 100
blooming again in the starlight. And then the wait —

not long, I grant, but all my life —
for the small, soft

thud of her return among the stones.

Can it ever be true —
all bodies, one body, one light
made of everyone's darkness together?

6

Dear Galway,

I have no one to turn to because God is my enemy. He gave me lust and joy
and cut off my hands. My brain is smothered with his blood. I asked why 110
should I love this body I fear. He said, *It is so lordly, it can never be shaped again-
dear, shining casket. Have you never been so proud of a thing you wanted it for
your prey?* His voice chokes my throat. Soul of asps, master and taker: he wants to
kill me. Forgive my blindness.

Yours, in the darkness,
Virginia

7

Dear stranger
extant in memory by the blue Juniata,
these letters
across space I guess
will be all we will know of one another.

120

So little of what one is threads itself through the eye
of empty space.

Never mind.
The self is the least of it.
Let our scars fall in love.

V In the Hotel of Lost Light

1

In the left-
hand sag the drunk smelling of autopsies
died in, my body slumped out
into the shape of his, I watch, as he

must have watched, a fly
tangled in mouth-glue, whining his wings,
concentrated wholly on
time, time, losing his way worse
down the downward-winding stairs, his wings
whining for life as he shrivels 10
in the gaze
from the spider's clasped forebrains, the abstracted stare
in which even the nightmare spatters out its horrors
and dies.

Now the fly
ceases to struggle, his wings
flutter out the music blooming with failure
of one who gets ready to die, as Roland's horn, winding down
from the Pyrenees, saved its dark, full flourishes
for last. 20

2
In the light
left behind by the little
spiders of blood who garbled
their memoirs across his shoulders
and chest, the room
echoes with the tiny thrumps
of crotch hairs plucking themselves
from their spots; on the stripped skin
the love-sick crab lice
struggle to unstick themselves and sprint from the doomed position — 30

and stop,
heads buried
for one last taste of the love-flesh.

3
Flesh
of his excavated flesh,
fill of his emptiness,
after-amanuensis of his after-life,
I write out
for him in this languished alphabet

of worms, these last words
of himself, post for him
his final postcards to posterity.

40

4

"I sat out by twigfires flaring in grease strewn from the pimples limbs of hen,
I blacked out into oblivion by that crack in the curb where the forget-me blooms,
I saw the ferris wheel writing its huge, desolate zeroes in neon on the evening
 skies,
I painted my footsoles purple for the day when the beautiful color would show,
I staggered death-sentences down empty streets, the cobblestones assured me, *it*
 shall be so,
I heard my own cries already howled inside bottles the waves washed up on
beaches,
I ghostwrote my prayers myself in the body-Arabic of these nightmares.

"If the deskman knocks, griping again
about the sweet, excremental
odor of opened cadaver creeping out
from under the door, tell him, 'Friend, *To Live*
has a poor cousin,
who calls tonight, who pronounces the family name
To Leave, she
changes each visit the flesh-rags on her bones.'"

50

5

Violet bruises come out
all over his flesh, as invisible
fists start beating him a last time; the whine
of omphalos blood starts up again, the puffed
bellybutton explodes, the carnal
nightmare soars back to the beginning.

60

6

As for the bones to be tossed
into the aceldama back of the potting shop, among
shards and lumps
which caught vertigo and sagged away
into mud, or crawled out of fire
crazed or exploded, they shall re-arise
in the pear tree, in spring, to shine down

70

on two clasping what they dream is one another.

As for these words scattered into the future —
posterity
is one invented too deep in its past
to hear them.

7

The foregoing scribed down
in March, of the year Seventy,
on my sixteen-thousandth night of war and madness,
in the Hotel of Lost Light, under the freeway
which roams out into the dark
of the moon, in the absolute spell
of departure, and by the light
from the joined hemispheres of the spider's eyes.

80

VI The Dead Shall Be Raised Incorruptible

1

A piece of flesh gives off
smoke in the field —

carrion,
caput mortuum,
orts,
pelf,
fenks,
sordes,
gurry dumped from hospital trashcans.

Lieutenant!
This corpse will not stop burning!

10

2

That you Captain? Sure,
sure I remember — I still hear you
lecturing at me on the intercom, *Keep your guns up, Burnsie!*
and then screaming, *Stop shooting, for crissake, Burnsie,*

those are friendlies! But crissake, Captain,
I'd already started, burst
after burst, little black pajamas jumping
and falling . . . and remember that pilot
who'd bailed out over the North,
how I shredded him down to catgut on his strings?
one of his slant eyes, a piece
of his smile, sail past me
every night right after the sleeping pill . . .

20

"It was only
that I loved the *sound*
of them, I guess I just loved
the *feel* of them sparkin' off my hands . . ."

3

On the television screen:

Do you have a body that sweats?
Sweat that has odor?
False teeth clanging into your breakfast?
Case of the dread?
Headache so perpetual it may outlive you?
Armpits sprouting hair?
Piles so huge you don't need a chair to sit at a table?

30

We shall not all sleep, but we shall be changed . . .

4

In the Twentieth Century of my trespass on earth,
having exterminated one billion heathens,
heretics, Jews, Moslems, witches, mystical seekers,
black men, Asians, and Christian brothers,
every one of them for his own good,

40

a whole continent of red men for living in unnatural community
and at the same time having relations with the land,
one billion species of animals for being sub-human,
and ready to take on the bloodthirsty creatures from the other planets,
I, Christian man, groan out this testament of my last will.

I give my blood fifty parts polystyrene,
twenty-five parts benzene, twenty-five parts good old gasoline,
to the last bomber pilot aloft, that there shall be one acre
in the dull world where the kissing flower may bloom,
which kisses you so long your bones explode under its lips. 50

My tongue goes to the Secretary of the Dead
to tell the corpses, "I'm sorry, fellows,
the killing was just one of those things
difficult to pre-visualize — like a cow,
say, getting hit by lightning."

My stomach, which has digested
four hundred treaties giving the Indians
eternal right to their land, I give to the Indians,
I throw in my lungs which have spent four hundred years
sucking in good faith on peace pipes. 60

My soul I leave to the bee
that he may sting it and die, my brain
to the fly, his back the hysterical green color of slime,
that he may suck on it and die, my flesh to the advertising man,
the anti-prostitute, who loathes human flesh for money.

I assign my crooked backbone
to the dice maker, to chop up into dice,
for casting lots as to who shall see his own blood
on his shirt front and who his brother's,
for the race isn't to the swift but to the crooked. 70

To the last man surviving on earth
I give my eyelids worn out by fear, to wear
in his long nights of radiation and silence,
so that his eyes can't close, for regret
is like tears seeping through closed eyelids.

I give the emptiness my hand: the pinkie picks no more noses,
slag clings to the black stick of the ring finger,
a bit of flame jets from the tip of the fuck-you finger,
the first finger accuses the heart, which has vanished,
on the thumb stump wisps of smoke ask a ride into the emptiness. 80

In the Twentieth Century of my nightmare
on earth, I swear on my chromium testicles
to this testament
and last will
of my iron will, my fear of love, my itch for money, and my madness.

5

In the ditch
snakes crawl cool paths
over the rotted thigh, the toe bones 90
twitch in the smell of burnt rubber,
the belly
opens like a poison nightflower,
the tongue has evaporated,
the nostril
hairs sprinkle themselves with yellowish- white dust,
the five flames at the end
of each hand have gone out, a mosquito
sips a last meal from this plate of serenity.

And the fly, 100
the last nightmare, hatches himself.

6

*I ran
my neck broken I ran
holding my head up with both hands I ran
thinking the flames
the flames may burn the oboe
but listen buddy boy they can't touch the notes!*

7

A few bones
lie about in the smoke of bones.

Membranes, 110
effigies pressed into grass,
mummy windings,

desquamations,

sags incinerated mattresses gave back to the world,
memories left in mirrors on whorehouse ceilings,
angel's wings
flagged down into the snows of yesteryear,

kneel
on the scorched earth
in the shapes of men and animals:

120

*do not let this last hour pass,
do not remove this last, poison cup from our lips.*

And a wind holding
the cries of love-making from all our nights and days
moves among the stones, hunting
for two twined skeletons to blow its last cry across.

*Lieutenant!
This corpse will not stop burning!*

VII Little Sleep's-Head Sprouting Hair in the Moonlight

1
You scream, waking from a nightmare.

When I sleepwalk
into your room, and pick you up,
and hold you up in the moonlight, you cling to me
hard,
as if clinging could save us. I think
you think
I will never die, I think I exude
to you the permanence of smoke or stars,
even as
my broken arms heal themselves around you.

10

2
I have heard you tell
the sun, *don't go down*, I have stood by

as you told the flower, *don't grow old,*
don't die. Little Maud,

I would blow the flame out of your silver cup,
I would suck the rot from your fingernail,
I would brush your sprouting hair of the dying light,
I would scrape the rust off your ivory bones,
I would help death escape through the little ribs of your body, 20
I would alchemize the ashes of your cradle back into wood,
I would let nothing of you go, ever,
until washerwomen
feel the clothes fall asleep in their hands,
and hens scratch their spell across hatchet blades,
and rats walk away from the cultures of the plague,
and iron twists weapons toward the true north,
and grease refuses to slide in the machinery of progress,
and men feel as free on earth as fleas on the bodies of men,
and lovers no longer whisper to the presence beside them in the dark, *O corpse-to-*
be ... 30

And yet perhaps this is the reason you cry,
this the nightmare you wake screaming from:
being forever
in the pre-trembling of a house that falls.

3
In a restaurant once, everyone
quietly eating, you clambered up
on my lap: to all
the mouthfuls rising toward
all the mouths, at the top of your voice
you cried 40
your one word, *caca! caca! caca!*
and each spoonful
stopped, a moment, in midair, in its withering
steam.

Yes,
you cling because
I, like you, only sooner
than you, will go down

the path of vanished alphabets,
the roadlessness
to the other side of the darkness,

50

your arms
like the shoes left behind,
like the adjectives in the halting speech
of old men,
which once could call up the lost nouns.

4

And you yourself,
some impossible Tuesday
in the year Two Thousand and Nine, will walk out
among the black stones
of the field, in the rain,

60

and the stones saying
over their one word, ci-gît, ci-gît, ci-gît,

and the raindrops
hitting you on the fontanel
over and over, and you standing there
unable to let them in.

5

If one day it happens
you find yourself with someone you love
in a cafe at one end
of the Pont Mirabeau, at the zinc bar
where white wine stands in upward opening glasses,

70

and if you commit then, as we did, the error
of thinking,
one day all this will only be memory,

learn,
as you stand
at this end of the bridge which arcs,
from love, you think; into enduring love
learn to reach deeper

80

into the sorrows
to come — to touch
the almost imaginary bones
under the face, to hear under the laughter
the wind crying across the black stones. Kiss
the mouth
which tells you, *here*,
here is the world. This mouth. This laughter. These temple bones.

The still undanced cadence of vanishing.

6

In the light the moon
sends back, I can see in your eyes

90

the hand that waved once
in my father's eyes, a tiny kite
wobbling far up in the twilight of his last look:

and the angel
of all mortal things lets go the string.

7

Back you go, into your crib.

The last blackbird lights up his gold wings: *farewell*.
Your eyes close inside your head,
in sleep. Already
in your dreams the hours begin to sing.

100

Little sleep's-head sprouting hair in the moonlight,
when I come back
we will go out together,
we will walk out together among
the ten thousand things,
each scratched too late with such knowledge, *the wages
of dying is love*.

VIII The Call across the Valley of Not-Knowing

1

In the red house sinking down
into ground rot, a lamp
at one window, the marled ashes letting
a single flame go free,
a shoe of dreaming iron nailed to the wall,
two mismatched halfnesses lying side by side in the darkness,
I can feel with my hand
the foetus rouse himself
with a huge, fishy thrash, and re-settle in his darkness.

Her hair glowing in the firelight, 10
her breasts full,
her belly swollen,
a sunset of firelight
wavering all down one side, my wife sleeps on,
happy,
far away, in some other,
newly opened room of the world.

2

Sweat breaking from his temples,
Aristophanes ran off
at the mouth — made it all up, nightmared it all up 20
on the spur
of that moment which has stabbed us ever since:
that each of us
is a torn half
whose lost other we keep seeking across time
until we die, or give up —
or actually find her:

as I myself, in an Ozark
Airlines DC-6 droning over
towns made of crossroads, headed down 30
into Waterloo, Iowa, actually found her,
held her face a few hours
in my hands; and for reasons — cowardice,
loyalties, all which goes by the name "necessity" —

left her . . .

3

And yet I think
it must be the wound, the wound itself,
which lets us know and love,
which forces us to reach out to our misfit
and by a kind
of poetry of the soul, accomplish,
for a moment, the wholeness the drunk Greek
extrapolated from his high
or flagellated out of an empty heart,

40

that purest,
most tragic concubence, strangers
clasped into one, a moment, of their moment on earth.

4

She who lies halved
beside me — she and I once
watched the bees, dreamers not yet
dipped into the acids
of the craving for anything, not yet burned down into flies, sucking
the blossom-dust
from the pear-tree in spring,

50

we two
lay out together
under the tree, on earth, beside our empty clothes,
our bodies opened to the sky,
and the blossoms glittering in the sky
floated down
and the bees glittered in the blossoms
and the bodies of our hearts
opened
under the knowledge
of tree, on the grass of the knowledge
of graves, and among the flowers of the flowers.

60

And the brain kept blossoming
all through the body, until the bones themselves could think,

and the genitals sent out wave after wave of holy desire
until even the dead brain cells
surged and fell in god-like, androgynous fantasies —
and I understood
the unicorn's phallus could have risen, after all,
directly out of thought itself. 70

5
Of that time in a Southern jail,
when the sheriff, as he cursed me
and spat, took my hand in his hand, rocked
from the pulps the whorls
and tented archways into the tabooed realm, that underlife
where the canaries of the blood are singing, pressed 80
the flesh-flowers
into the dirty book of the
police-blotter, afterwards what I remembered most
was the care, the almost loving,
animal gentleness of his hand on my hand.

Better than the rest of us, he knows
the harshness of that cubicle
in hell where they put you
with all your desires undiminished, and with no body to appease them.

And when he himself floats out 90
on a sea he almost begins to remember,
floats out into a darkness he has known already;
when the moan of wind
and the gasp of lungs call to each other among the waves
and the wish to float
comes to matter not at all as he sinks under,

is it so impossible to think
he will dream back to all the hands black and white
he took in his hands
as the creation 100
touches him a last time all over his body?

6

Suppose I had stayed
with that woman of Waterloo, suppose
we had met on a hill called Safa, in our own country,
that we had lain out on the grass
and looked into each other's blindness, under leaf-shadows
wavering across our bodies in the drifts of sun,
our faces
inclined toward each other, as hens
incline their faces
when the heat flows from the warmed egg
back into the whole being, and the silver moon
had stood still for us in the middle of heaven —

110

I think I might have closed my eyes, and moved
from then on like the born blind,
their faces
gone into heaven already.

7

We who live out our plain lives, who put
our hand into the hand of whatever we love
as it vanishes,
as we vanish,
and stumble toward what will be, simply by arriving,
a kind of fate,

120

some field, maybe, of flaked stone
scattered in starlight
where the flesh
swaddles its skeleton a last time
before the bones go their way without us,

might we not hear, even then,
the bear call
from his hillside — a call, like ours, needing
to be answered — and the dam-bear
call back across the darkness
of the valley of not-knowing
the only word tongues shape without intercession,

130

yes . . . yes . . . ?

IX The Path among the Stones

1
On the path winding 10
upward, toward the high valley
of waterfalls and flooded, hoof-shattered
meadows of spring
where fish-roots boil
in the last grails of light on the water,
and vipers pimples with urges to fly
drape the black stones hissing *pheet! pheet!* — land
of quills
and inkwells of skulls filled with black water —

I come to a field 20
glittering with the thousand sloughed skins
of arrowheads, stones
which shuddered and leapt forth
to give themselves into the broken hearts
of the living
who gave themselves back, broken, to the stone.

2
I close my eyes:
on the heat-rippled beaches
where the hills came down to the sea,
the luminous 30
beach dust pounded out of funeral shells,
I can see

them living without me, dying
without me, the wing
and egg
shaped stones, broken
war-shells of slain fighting conches,
dog-eared immortality shells
in which huge constellations of slime, by the full moon,

writhed one more
coat of invisibility on a speck of sand, 40

and the agates knocked
from circles scratched into the dust
with the click
of a wishbone breaking, inward-swirling
globes biopsied out of sunsets never to open again,

and that wafer-stone
which skipped ten times across
the water, suddenly starting to run as it went under,
and the zeroes it left, 50
that met
and passed into each other, they themselves
smoothing themselves from the water . . .

3
I walk out from myself,
among the stones of the field,
each sending up its ghost-bloom
into the starlight, to float out
over the trees, seeking to be one
with the unearthly fires kindling and dying

in space — and falling back, knowing 60
the sadness of the wish
to alight
back among the glitter of bruised ground,
the stones holding between pasture and field,
the great, granite nuclei,
glimmering, even they, with ancient inklings of madness and war.

4
A way opens
at my feet. I go down
the night-lighted mule-steps into the earth,
the footprints behind me 70
filling already with pre-sacrificial trills
of canaries, go down
into the unbreathable goaf

of everything I ever craved and lost.

An old man, a stone
lamp at his forehead, squats
by his hell-flames, stirs into
his pot
chopped head
of crow, strings of white light,
opened tail of peacock, dressed
body of canary, robin breast
dragged through the mud of battlefields, wrung-out
blossom of caput mortuum flower — salts
it all down with sand
stolen from the upper bells of hourglasses . . .

80

Nothing.
Always nothing. Ordinary blood
boiling away in the glare of the brow lamp.

5
And yet, no,
perhaps not nothing. Perhaps
not ever nothing. In clothes
woven out of the blue spittle
of snakes, I crawl up: I find myself alive
in the whorled
archway of the fingerprint of all things,
skeleton groaning,
blood-strings wailing the wail of all things.

90

6
The witness trees heal
their scars at the flesh fire,
the flame
rises off the bones,
the hunger
to be new lifts off
my soul, an eerie blue light blooms
on all the ridges of the world. Somewhere
in the legends of blood sacrifice
the fatted calf

100

takes the bonfire into his arms, and *he*
burns *it*.

110

7

As above: the last scattered stars
kneel down in the star-form of the Aquarian age:
a splash
on the top of the head,
on the grass of this earth even the stars love, splashes of the sacred waters . . .

So below: in the graveyard
the lamps start lighting up, one for each of us,
in all the windows
of stone.

X Lastness

1

The skinny waterfalls, footpaths
wandering out of heaven, strike
the cliffside, leap, and shudder off.

Somewhere behind me
a small fire goes on flaring in the rain, in the desolate ashes.
No matter, now, whom it was built for,
it keeps its flames,
it warms
everyone who might wander into its radiance,
a tree, a lost animal, the stones,

10

because in the dying world it was set burning.

2

A black bear sits alone
in the twilight, nodding from side
to side, turning slowly around and around
on himself, scuffing the four-footed
circle into the earth. He sniffs the sweat
in the breeze, he understands

a creature, a death-creature
watches from the fringe of the trees,
finally he understands 20
I am no longer here, he himself
from the fringe of the trees watches
a black bear
get up, eat a few flowers, trudge away,
all his fur glistening
in the rain.

And what glistening! Sancho Fergus,
my boychild, had such great shoulders,
when he was born his head
came out, the rest of him stuck. And he opened 30
his eyes: his head out there all alone
in the room, he squinted with pained,
barely unglued eyes at the ninth-month's
blood splashing beneath him
on the floor. And almost
smiled, I thought, almost forgave it all in advance.

When he came wholly forth
I took him up in my hands and bent
over and smelled
the black, glistening fur 40
of his head, as empty space
must have bent
over the newborn planet
and smelled the grasslands and the ferns.

3
Walking toward the cliff overhanging
the river, I call out to the stone,
and the stone
calls back, its voice hunting among the rubble
for my ears.

Stop. 50
As you approach an echoing
cliffside, you sense the line
where the voice calling from stone

no longer answers,
turns into stone, and nothing comes back.

Here, between answer
and nothing, I stand, in the old shoes
flowed over by rainbows of hen-oil,
each shoe holding the bones
which ripple together in the communion
of the step,
and which open out
in front into toes, the whole foot trying
to dissolve into the future.

60

A clatter of elk hooves.
Has the top sphere
emptied itself? Is it true
the earth is all there is, and the earth does not last?

On the river the world floats by holding one corpse.

Stop.
Stop here.
Living brings you to death, there is no other road.

70

4
This is the tenth poem
and it is the last. It is right
at the last, that one
and zero
walk off together,
walk off the end of these pages together,
one creature
walking away side by side with the emptiness.

80

Lastness
is brightness. It is the brightness
gathered up of all that went before. It lasts.
And when it does end
there is nothing, nothing
left,

in the rust of old cars,
in the hole torn open in the body of the Archer,
in river-mist smelling of the weariness of stones,
the dead lie, 90
empty, filled, at the beginning,

and the first
voice comes craving again out of their mouths.

5
That Bach concert I went to so long ago —
the chandeliered room
of ladies and gentlemen who would never die . . .
the voices go out,
the room becomes hushed,
the violinist
puts the irreversible sorrow of his face 100
into the opened palm
of the wood, the music begins:

a shower of rosin,
the bow-hairs listening down all their length
to the wail,
the sexual wail
of the back-alleys and blood strings we have lived
still crying,
still singing, from the sliced intestine
of cat. 110

6
This poem
if we shall call it that,
or concert of one
divided among himself,
this earthward gesture
of the sky-diver, the worms
on his back still spinning forth
and already gnawing away
the silks of his loves, who could have saved him,
this free floating of one 120
opening his arms into the attitude

of flight, as he obeys the necessity and falls . . .

7

Sancho Fergus! Don't cry!

Or else, cry.

On the body,
on the blued flesh, when it is
laid out, see if you can find
the one flea which is laughing.

Bibliografía

Libros y artículos

- Atlas, James. "From 'Autobiography of the Present'". Nelson, pp. 96-97.
- Baker, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, 1998.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. 3rd Ed. Routledge, 2002.
- Bell, Charles G. "Galway Kinnell". Nelson, pp. 25-28.
- Bell, Millicent. "Review: Rilke's Duino Elegies". *The Sewanee Review*, vol. 111, no. 4, 2003, pp. 631-642.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. ed. corr. y aum. Porrúa, 1997.
- Dahlgren, Marta. "'Preciser what we are': Emily Dickinson's poems in translation. A study in literary pragmatics". *Journal of Pragmatics*, 37, 2005, pp. 1081-1107.
- Escandell, María Victoria. *Introducción a la pragmática*. Anthropos, 1993.
- Giovine, María Andrea. "Traducir el silencio. Una aproximación a la traducción de poesía desde la perspectiva de Wolfgang Iser". *Transfer* vol. IV, núm. 1, mayo 2009, pp. 36-48.
- Gutt, Ernst A. "The central role of relevance in translation - Communicative clues". Guest lecture at GradUS Workshop, Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 3.7.2009.
<<http://www.translationconcepts.org/pdf/The%20central%20role%20of%20relevance%20in%20translation%20-%20communicative%20clues%20of%20webseite.pdf>>
- . "A theoretical account of translation without a translation theory". *Target*, Vol. 2, no. 2, 1990, pp. 135-164.
- . *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Basil Blackwell, 1991.

- . "On the Nature and Treatment of implicit information in literary translation: A Relevance-Theoretic Perspective".
 <<http://cogprints.org/2494/02/IMPINF8.htm>>
- Heine, Bernd and Narrog Heiko (Eds.), *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*. Second ed. University Press, 2015.
- Hualde, José Ignacio. *Introducción a la lingüística hispánica*. 2a. ed. Cambridge UP, 2010.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M Pujol y Jem Cabanes. Seix Barral, 1981.
- Kinnell, Galway. *The Book of Nightmares*. Houghton Mifflin, 1971.
- . "La mosca". *Biblioteca de México*. Trad. Rafael Vargas. CONACULTA, marzo-abril 2000, núm. 56, p. 64.
- . *Mortal Acts, Mortal Words*. Houghton Mifflin, 1980.
- . *A New Selected Poems*. Houghton Mifflin. 2000.
- . *Providencia del ordinario mundo: la poesía selecta de Galway Kinnell*. Tr. Luis Mayer. Universidad Autónoma de México, 2002.
- . "To The Roots: An Interview with Galway Kinnell". Entr. James J. McKenzie. *Salmagundi*, no. 22/23, 1973, pp. 206-21.
- Kleinbard, David. "Galway Kinnell's Poetry of Transformation". *The Centennial Review*, vol. 30, no. 1, 1986, pp. 41-56.
- Kusmaul, Paul. *Training the Translator*. John Benjamins, 1995.
- Levý, Jiří. "Translation as a decision process". *To honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday, 11th October 1966*, vol. II. Mouton, 1967.
- Lewis Tuten, Nancy. "Theodore Roethke and Galway Kinnell: Voices in Contemporary American Romanticism". *Northwest Review*, vol. 29, no.2, May 1991, pp. 126-142.
- López Folgado, Vicente. "Traducción y relevancia: ¿qué quiere decir 'semejanza interpretativa' en traducción?". *Cambio de dimensiones en traducción y comunicación*. Editorial Universidad de Almería, 2010.

- López Guix, Juan Gabriel. *Manual de traducción: inglés/castellano*. Gedisa, 1997.
- Malecka, Katarzyna. *Death in the Works of Galway Kinnell*. Cambria Press, 2008.
- Mills, Jr., Ralph, J. "A Reading of Galway Kinnell". *The Iowa Review*, vol. 1, no. 1, 1970, pp. 66-86.
- Molesworth, Charles. "The Rank Flavor of Blood: The Poetry of Galway Kinnell". Nelson, pp. 45-61.
- Molinet, Pablo. "¿Qué nos salvó? ¿Para qué? La poesía y la Segunda Guerra Mundial", *Casa del tiempo*, núm. 17, 2015, pp. 10-12.
- Navarro Errasti, María Pilar. "Communicative Clues and the cost/benefit balance in translation". *Drunk with words: Perspectives on the English Lexicon*. Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 75-88.
- Negroni, María. *Ciudad Gótica*. Bajo la luna nueva, 1994.
- Nelson, Howard. Introduction. Nelson, pp. 1-18.
- , editor. *On the Poetry of Galway Kinnell: The Wages of Dying*. Michigan University Press, 1987.
- Neubauer, Alexander. *Poetry in Person: Twenty-five years of Conversation with America's Poets*. Knopf, 2010.
- Peters, Robert. "On Climbing the Matterhorn: Monadnock". Nelson, pp. 88-92.
- Pilkington, Adrian. *Poetic Effects*. John Benjamins, 2000.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. Routledge, 2010.
- . *Teorías contemporáneas de la traducción*. Intercultural Studies Group, 2012.
- Segovia, Tomás. "La traducción de poesía, o las posibilidades de lo imposible". *Miradas al lenguaje*. Colmex, 2007. 73-102.
- . Prólogo. *Hamlet*, Universidad Autónoma de México, 2009.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson, "La teoría de la relevancia", *Revista de Investigación Lingüística*, vol. VII, 2004, pp. 237-286.
- Taylor, Andrew. "The Poetry of Galway Kinnell". Nelson, pp. 29-44.

Tillinghast, Richard. "Selected Poems". Nelson, pp. 122-125.

Villa Jiménez, Rosalía. "Efectos poéticos en 'Elegy Written in a Country Churchyard' de Thomas Gray", *Hikma* núm. 13, 2014, pp. 147-171.

Villon, Francois. *Poésies*. La Renaissance du Livre. S.f.

Weston, Susan B. "Galway Kinnell's *Walking Down the Stairs*". Nelson, pp. 98-103.

Young, David. "From 'Galway Kinnell'". Nelson, pp. 140-142.

Revistas en línea y páginas de internet

Beckman, Madeleine. "Galway Kinnell: A Life of Poetry", *IthacaLit*, ithacalit.com/galway-kinnell.html#.VvvhOLhAQ8. Consultado el 13 de junio de 2016.

deNiord, Chard. "An Interview with Galway Kinnell". *Poetry Daily*, poems.com/special_features/prose/essay_kinnell.php. Consultado el 15 de junio de 2016.

Editorial Barba de Abejas, barba-de-abejas.tumblr.com/bada. Consultado el 1 de octubre de 2016.

King James Bible. biblehub.com/romans/6-23.htm. Consultado el 20 de septiembre de 2016.

Lewis, Daniel. "Galway Kinnell, Plain-Spoken Poet, Is Dead at 87". *The New York Times*, www.nytimes.com/2014/10/30/books/galway-kinnell-poet-who-went-his-own-way-dies-at-87.html?_r=0. Consultado el 15 de junio de 2016.

Merriam-Webster Dictionary. www.Merriam-webster.com. Consultado el 19 de enero de 2017.

Piepenbring, Dan. "In Memoriam: Galway Kinnell, 1927-2014". *The Paris Review*, www.theparisreview.org/blog/2014/10/30/galway-kinnell-1927-2014/. Consultado el 10 de junio de 2016.

Punto de partida, 144, julio-agosto 2011,
www.puntodepartida.unam.mx/index.php/66-no-0144/139-0144-portada-punto-de-partida. Consultado el 6 de julio de 2016.

Diccionario de la lengua española. www.rae.es. Consultado el 19 de enero de 2017.

Shea, Christopher. "Lives: Galway Kinnel '48". *Princeton Alumni Weekly*, paw.princeton.edu/article/lives-galway-kinnell-48. Consultado el 13 de junio de 2016.