

docendo  
discimus

sofia  
laguna

This work is for the completion of the  
Departmental Honors Degree at the English  
Department, University of Colorado Boulder

Sofia Bohley Laguna

Primary advisor: Professor Julie Carr

Committee members: Prof. Asunción Horno-Delgado, Dr.  
William Kuskin, and Dr. Rolf Norgaard

Content:

Introduction

The Concept: *The space between identities*

The Procedure: *The steps of translation*

The Results: *The realizations necessary to push my writing further*

Acknowledgements

Introducción

El Concepto: *El espacio entre las identidades*

El Proceso: *Los pasos de traducción*

Los Resultados: *Las realizaciones necesarias para mejorar mi escritura*

Reconocimientos

Lectio I: in ruinam

1995

1995

Echoes

Ecos

I am convinced that my house is haunted

Estoy convencida de que mi casa está embrujada

Every time I have to fill out another damn form about my ethnicity

Cada vez que necesito rellenar otra maldita forma sobre mi etnicidad

Bravery I

Valor I

This is a poem meant for my father

Este poema fue escrita para mi padre

I never wanted to write a poem for you

Nunca quería escribirte un poema

Lectio II: de die in diem

Ethics, and such

Ética, y tal

Dear Sarah,  
Querida Sarah,  
I hope you don't ask about the fishbone I planted in the backyard  
Espero que no preguntes sobre el hueso de pescado que planté en el patio  
To the girl standing on the porch  
Para la chica parada en el porche  
Bravery II  
Valor II  
High cloud passenger  
Pasajero de alta nube  
Trapeze  
Trapecio

Lectio III: ex animo

I might have left the window open last night  
Es posible que dejé la ventana abierta anoche  
Dear Sarah,  
Querida Sarah,  
The snow is down in Mexico  
La nieve se encuentra en México  
Narration sickness  
La nausea de narraciones  
La Huasteca  
La Huasteca  
Bravery III  
Valor III  
The meaning of displacement  
El sentido del desplazamiento  
A piece of me  
Una parte de mi

Lectio IV: domi adum

My heart is a winter vegetable  
Mi corazón es un vegetal del invierno  
To my architect  
Para mi arquitecto  
We moved on the one day it started snowing  
Nos mudamos el día que empezó a nevar  
Out from under the arcades of Bologna  
Por debajo de las arcadas de Bolonia  
I know so many languages, but sometimes I don't know how to say anything  
Sé hablar tantos lenguajes, pero algunas veces no sé decir nada  
Dear Sarah,  
Querida Sarah,





## Introduction:

On any given day,  
I am a foreigner  
to my own language  
a tourist, using

city maps  
to explore  
the way

of my speech. The language  
is not a language but  
an emotion

to say what can't  
be said, to

translate  
myself to  
myself, and recognize

we are both  
the same. There is

a space  
between us the gray

where I once was, and probably  
will be again.

It is  
to be  
my own teacher

to be my own  
student. To learn

by doing, to learn  
by being.

## The Concept: *The space between identities*

As a multilingual and multicultural individual, the notion of *identity*<sup>1</sup> has always fascinated me. I have never known how to answer questions about my ethnicity, or my preferred language. As a poet, my multiple identities have permeated my writing. However, I have made many unsuccessful attempts at capturing them. My multiple cultural and linguistic identities seemed to be in conflict with each other, leaving my voice feeling fragmented. I tried to reflect my experience through exploring studies and literature on multicultural identities, which lead me to the work of Gloria Anzaldúa. Anzaldúa's essay, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, argues for the permission or acceptance of identities that are not "either/or." As a Mexican-American woman, she speaks about being on the fringe of two identities, and the importance of the ambiguity of a "borderland identity," which she calls, *la mestiza* (meaning mixed or hybrid.) She says, "the new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity" (Anzaldúa, 2213.) Her work strongly influenced my own ideas of the paradoxes within my identity, as a Mexican-Spanish-German-American. These paradoxical identities, however, are in constant conflict with each other. I learned that even accepting the ambiguity of one's identities does not stop the tension from accumulating between them. Anzaldúa attends to the idea that culture is a battleground, and what is at stake, is one sole "identity," especially within a multiethnic society. Her work reflects the French post-structuralism of Jacques Derrida, which focuses on "difference" (Leitch, 2209.) While Anzaldúa does not specifically explore multilingual identity, she is unforgiving to her non-Spanish speaking readers through retaining words and phrases throughout her essay in Spanish.

Considering the conflict between identities, an article written by Nairán Ramirez-Esparza and collaborators describes a study on bilingualism conducted in a population of Mexican-Americans. It looks at the prevalence of cultural frame shifting due to Mexican-American bilingualism. Cultural frame shifting refers to the shift in the cultural context when using different languages. The bilingual individuals were tested through a series of interviews, in which they were asked to respond to the same questions in English and then in Spanish. The study shows that switching languages causes more than just a cultural

---

<sup>1</sup> Identity is defined in terms of discover the "I," or the subjectivity, in my poetry.

frame shift, but individuals also exhibited signs of personality shifts<sup>2</sup>. The conclusion of the study is that multilingual/multicultural individuals potentially have multiple personalities depending on the language they are speaking.

This study provoked my interest in my own bilingualism and multiculturalism as a poet. Through my interest in conflicting identities, I continued to look for the conflicts between my linguistic identities. I had previously practiced translating the poems of authors such as Pablo Neruda, Ferran Fernan, and Daniel Verbis, from Spanish to English. Through that work, I started to identify the importance of a cultural frame shift when translating poetry. I felt that these shifts were inevitable; as I found myself inserting my experience as a multicultural woman living in the United States into my translations of the experiences of Spanish and Latin-American men. The text itself was changing because I had to impose my own interpretation on the translation. These varying interpretations made me consider the “two personalities” that Ramirez-Esparza claimed. I had previously understood my bilingualism in terms of thinking of Spanish as my familial language, as opposed to English, which felt more academic, even if I found overlaps between the two. I felt that the only way to put the study to test would be to experiment with my languages, and attempt to translate my own poetry. It would omit the possibility of taking the poems into a new cultural context (since I would be the poet and the translator,) and I believed it would be easier to detect a personality shift through the translations of the poems.

*Docendo Discimus* is a work that is strongly concerned with a struggle between identities. As a young, bilingual, first-generation American woman, I see myself being pulled between identities. Identifying as a child into becoming an adult, as well as the pulls of my cultural and linguistic ties (a four-way tug-a-war between Spanish, German, American, and Mexican.) This work is also concerned with appearance, and how individuals reach a certain age and look like adults, yet still have childish tendencies. It is continually concerned with appearance relating to ethnicity and skin color, and how ethnicity and cultural identity do not always manifest in an individual’s phenotype.

---

<sup>2</sup> This personality shift included observations that the individuals were more outgoing in one language than the other, and sometimes exhibiting different responses depending on what language they were using.

*Docendo Discimus* means “to learn by teaching,” in Latin. This title is particularly significant because I have recently decided to pursue a career in elementary education, where I will be focusing on urban education, and teaching in a predominantly Hispanic classroom. The thought of being a teacher has forced me to further consider myself as an adult, and “responsible” enough to be trusted with the education of young children. The fact that the job entails working with children who fully identify as Hispanic, trivialized my conflicting identities as a privileged white/Hispanic woman. This work grapples with the violence of being pushed and pulled between these identities, yet seeks to achieve inner peace.

The title of this is also concerned with my personal teaching philosophy. I find it difficult to differentiate between teacher and pupil, since I feel that every individual is in a constant learning process. This meaning, teachers can learn just as much as students, and students can often times teach their educators. The titles of “student” and “teacher” are patronizing and limiting, however, in an ideal world, they would be interchangeable. I also strongly believe in hands-on learning. Learning by doing, which often makes an individual both the teacher and student at the same time. The paradoxes of this identity have manifested as the tensions between childhood and adulthood.

The content’s overall message is to portray the importance of accepting multiple and conflicting identities. I strive to find a comfortable place within a borderland identity, ethnically, culturally, and linguistically. Like Anzaldúa, I was searching for my own *mestiza* identity. Equally, I continue to show the paradoxes of a borderland identity, the tension, and the violent shift between them. I explore the irony in how many children are forced to grow up too quickly, while many adults seem to revert to their childish tendencies. I am interested in how “adulthood” in this society is seen as something that is magically bestowed upon an individual that reaches a certain age, instead of being seen as something acquired through time and experience. The issue of conflicting linguistic and cultural identities attempts to solve itself through translation, through creating a bridge between the languages and cultures.

With the Ramirez-Esparza study in mind, it is easy to regard the space between translations as a schizophrenic<sup>3</sup>. Socially, there is a big difference between childhood and adulthood, and being white versus Hispanic. The assumption that these are conflicting identities allows for a reading that segregates the two cultural frame shifts. The result of my linguistic experiment, however, showed much more of an overlap between these identities. It has acknowledged the space between translations and identities as a space Sarah Riggs describes as, an acceptance of “not knowing.”

“Arriving at the center feels like pain.  
But why. A sheer dot. Where else  
is there to travel? To know yourself,  
he seemed to say, is just to know  
you don’t know. Sitting & standing, all the  
time with that knowing only not knowing.”  
(Riggs 82)

Riggs is a poet that explores the space between selves. As a multilingual author, she explores her two linguistic identities as a French and English speaker. She focuses on creating dialogue between the selves. This stanza, from her book, *Autobiography of Envelopes*, describes the space as a place of pain and “not knowing”. The unknowing, the gray between identities, becomes a place of acceptance. She says, “there’s no right voice, only the one left” (Riggs 141.) Riggs’ acceptance of a gray identity<sup>4</sup> allows for her acceptance of her one, gray voice. Influenced by a multitude of “selves,” she discovers there is only one voice. Similarly, *Docendo Discimus* has revealed the same overlap of identities in creating a conversation between the original poems and their translations.

Unlike my previous notion, translating my poetry from English to Spanish did not reveal a schizophrenic author. It did, however, further expose the poems. The poems were

---

<sup>3</sup> I do not use this word with the medical implications. I use it to define the violent identity shift between childhood-adulthood, and white-Hispanic. This term implies a vast difference between those identities.

<sup>4</sup> I have named this term as my own *mestiza* identity. It is an “either/or” identity, referring to neither black or white, but something in-between, encompassing many shades of gray.

stripped. No longer able to hide behind certain curtains of language<sup>5</sup>. In many ways, the existence of both versions of the poem translated by the author preserves a significant amount of the poem's "original intent," however; they expose the poem's underlying narrative. The space between the original and the translation creates a space for dialogue<sup>6</sup> between the poems. The dialogue between the poems is a mere whispering of facts, revealing a story that goes untold when the English or Spanish version stand alone.

Walter Benjamin views translation as a mode, where the relationship between the texts reveals the reading of the translator (Benjamin 16,) while Norma Cole's view of translation supports the Ramirez-Esparza study, where she says "the translation never takes place since the texts have nothing in common. The words are different" (Cole 83.) Both of these translation theorists are basing their work on the assumption that the author and the translator are two different bodies, and are therefore, presupposing the author's original intent as being different than that of the interpretation of the translator. Neither author, however, claims that a translated text is a copy of the original. Benjamin describes the relationship between the original and the translation to be a kind of "kinship" (Benjamin 17.) It is an interpretation and a reproduction, and the translated piece begins a life of its own. Benjamin, too, speaks of the space between texts as a revelation of both the foreignness of the languages, and the historic and cultural frame shifts that must take place (Benjamin 17.) The poem becomes a product of a certain socio-historic reading, as well as an individual interpretation.

*Docendo Discimus*, displays the original poem with its Spanish sister on its right side. While the spleen of the book separates both poems, it is intended to put them in discourse. The discourse between the texts is noted in the footnotes of the poems, attempting to engage all readers, English, and Spanish speakers alike. I ask my readers to first read the poem, and then to read the poem considering the footnotes. I ask that they pay particular attention to the conversations between the texts, and to note how the

---

<sup>5</sup> A curtain of language referring to certain unintended uses of language to keep a certain narrative hidden through the ambiguity a certain language permits. An example of a curtain of language being, those in English, the poem can hide behind ambiguous pronouns, while Spanish requires for pronouns to be revealed.

<sup>6</sup> The dialogue between poems is synonymous to the gray "unknowing" space that Sarah Riggs discusses.

existence of the Spanish counterpart reveals a further narrative. Due to this uncovering of the narrative, I have recognized the space between my conflicting identities as the gray identity. As Riggs puts it,

“Sometimes when I remember who I am  
there is a kind of settling, softening.  
A whale-like atmosphere of being  
swallowed into a whole and discovering  
oneself as massive and peaceful.”  
(Riggs 39)

The notion of self is undeniably ambiguous, yet, I like the way Riggs describes this as a softening. Softening implies that one is moldable, and the “discovering oneself as massive and peaceful” is the acceptance of the gray identity. “I am who I am who I am who I am,” writes Riggs (131.) I found my borderland identity as the author between both texts, in the gray space between English and Spanish, child and adult, and white and Hispanic.

### The Procedure: *The steps of translation*

All the poems on the left side of page are the original poems. There was no particular formula for writing the poems themselves; however, the process lies in the format of the translations. Each poem was translated in a few steps. I derived most of these steps from suggestions that Dr. Edwin Rivers gave to me during a meeting about my work. As a practiced literary translator, he provided me with an outline for translating. He advised me to start with a very literal translation, then to perform an artistic translation, and from there, to achieve a medium between the two. With this in mind, I created my own translation procedure.

#### *Step 1: Literal translation*

First, each poem underwent the literal translation, where I translated word for word without changing syntax. I gave myself a few words to choose from, especially if there

were multiple translations for the same words. This step was intended to explore the variety of choices I would have in later steps, and plus, I was able to maintain the same line breaks in order to preserve the form.

In this step, I noticed that the poems inevitably laid-out differently on the page. This meaning, some lines in Spanish were much longer, or much shorter, and I had to switch the space between certain lines in order to keep the same aesthetic lay out of the poem.

### *Step 2: Making choices*

The second step involved making choices. These choices consist of choosing certain translations of the same word that I discovered in the first step. The importance of this step is to create a new ecosystem of language<sup>7</sup> for the poem. In my poems, I place heavy importance on diction in order to create a common theme or thread. This step is particularly important for this reason, to thread a theme through the language.

For instance, in the poem, *To The Girl Standing on the Porch*, the line, “glasses relic” could be translated as, glasses, as in spectacles, or as in a carafe. As the author, the important part of this line is the imagery of glass. I had imagined the line to be about empty glasses of water on the bedside table, dirty with dust and fingerprints. Also, the image of glass is key, because I like the imagery of something that could shatter. Since these images were so important to me, so I immediately omitted the words that alluded to “glasses,” that were meant as eyewear.

### *Step 3: Discovery and recovery*

The third step is to fix the grammatical inconsistencies. This sometimes meant revealing the gender of those people addressed in the poem, which sometimes complicated the reading. I identified this step as the one that most fully revealed the true narrative of the poem. I had to remind myself, from poet to translator, the reasons for my ambiguity in sentence structure. I had to undo a lot of the syntactical devices and reorganize some thoughts in order to make the poem understandable. Yet I still had to find a balance

---

<sup>7</sup> An ecosystem of language will refer to a certain diction in a poem that creates, through alluding to a common theme or image

through reinserting some of the mystery that was intended to mask a deeper narrative. This step also included the reconsideration of certain line breaks. Lines got shorter, or longer, and then I had to make changes to the overall format in order make the poems resemble each other.

I consider this step to be about discovery and recovery. In the role of the translator, one becomes more familiar with the poem, and discovers the deeper (possibly unintended) meanings within it. This discovery, however, must be balanced with a recovery. It must recover into a more “unknowing” form again, since there is a danger in the poem becoming too self-aware after this step of translation. This may happen through the translator unraveling too much of the ambiguity and not restoring it. The recovery also takes place in a restoration of form, not only reconsidering the original intent of ambiguous choice in language, but also in choice of line breaks.

#### *Step 4: Restoring poetic devices*

The fourth step includes paying attention to sound, alliteration, and other poetic devices that may have been lost or gained through translation. The importance of this step is to continue employing poetical devices, and to find a new musicality to a poem that has now begun its life in a different language.

An example of this technique is in the poem, *The Meaning of Displacement*, which has an alliteration in the line, “and it grows/ glass/ globule/ ground.” The alliteration was too difficult to preserve without altering the meaning too much, so I chose to lose that poetic technique and to focus on the simple musicality of the line. Although it sounds fragmented, the line, “y crece/ glóbulo/ césped/ tierra” (*El Sentido de Desplazamiento*), there is an alternation in the sounds “ce” with the concussive words, *glóbulo* and *tierra*. This sonic alternation also exists in the English version, where both *grow* and *ground* share sounds, while *glass* and *globule* complement each other as well. Although the execution of sound play manifested differently in both poems, they both maintain similar sonic techniques and elements.

*Step 5: Seeking other linguistic experiences*

The last step of the process of translation turned into another experiment of language. I asked a number of bilingual individuals to translate my poems. A variety of participants agreed, some with prior knowledge and exposure to poetry, and others whom simply have an extensive vocabulary, and knowledge of the different cultural innuendos. I chose to do this extra step in order to ensure the best choices in my language, and also to avoid any images or words that have other cultural or linguistic implications that I might have not been aware of. I also did this experiment with the curiosity of seeing how other people interpret my work.

This experiment resulted in a discovery of a variety of unintended images and references that I would have to change. For instance, in *Echos*, “russet shell” in English is referring to someone’s eyes, while in Spanish, “concha,” the translation of “shell,” paired with the russet color, unintentionally alluded to a woman’s vagina. With this unintended reference, I was forced to change the word “shell,” which had originally been a seashell, to be a nutshell, “cascara.” It was also very interesting to see how each individual read the poem, and made certain choices of language based on what information was available to them. There were a variety of people who chose to translate the “glasses relic” line as seeing glasses. I wondered if individuals had translated this to seeing glasses because they know I wear glasses. It was important for me to see this step because I wanted to see what might have been lost had I asked someone else to translate my work. I saw that there was quite a bit that could have been lost, but was actually preserved since I worked as both the poet and translator.

While I had started this secondary experiment on the premise that it was an original idea, I encountered another translator who also sought the translations of friends and family for his own translation process. Douglas R. Hofstadter, the author of “Le Ton Beau De Marot: In Paradise of the Music of Language,” describes his process of translating the work of the French poet, Clément Marot. The title of the book is a pun, *le tombeau de Marot*, meaning the tomb of Marot, and *le ton beau de Marot*, meaning the beautiful sound of Marot. The title speaks to the “death” of Marot’s language, and the birth of Hofstadter’s. Hofstadter pursued his translation project out of personal interest, while his professional interests are in the departments of cognitive and computer sciences. His book describes

the process of translating poetry and his personal definitions of what translation is and what is the role of the translator (Watt 7.) Similarly, Hofstadter was seeking other linguistic experiences other than his own (as a non-native French speaker,) to ensure the accuracy of his translations (Watt 10.) As a person with a borderland identity, I had a difficult time fully identifying as a “native” Spanish speaker. Like Hofstadter, I sought other linguistic experiences that are more “native” than mine.

However, I feel that the result of Hofstadter’s experience and my own were very different. I asked individuals who know me personally, and are familiar with my poetry. I feel that this continued to give me insight in how these individuals translated my poetry, since they were also considering my personality, and the narratives they were assuming the poems were based on. Another consideration for this experiment would be to ask individuals that are not as familiar with me, or my work. It would be interesting to see the differences in language between friends and family versus a person who would be approaching the translation in a strict, academic fashion.

### The Results: *The realizations necessary to push my writing further*

As a result of *Docendo Discimus*, I feel that I have discovered my voice and identity between the original and translated texts of my poems. “Curiosity becomes a traffic between words” (Riggs 93,) and indeed, my curiosity for my gray identity created movement between two texts. The space of unknowing, the borderland identity, is found in a space of not writing, but in the dialogue between an original and translated text.

The gray identity (as to symbolize the in-between of black and white,) is a place of “either/or,” it is my personal *mestiza* identity. It reveals itself between texts, and within the paradoxes of identities portrayed in *Docendo Discimus*. It is a place of acceptance of this “traffic” between languages as curiosity, and not as a place of complete understanding. It is a place of questions, and sometimes of miscommunication. However, it is comfortable in it’s contradictions. The gray space is an unwritten narrative. It is a conceptual poem of dialogue between the two languages, which most closely captures the experience of the multilingual/ multicultural author.

Through this project, I was not only able to realize the full potential of using my

languages as a resource for understanding my poems, but also in challenging them. Through translating my work, I have to make choices on what kind of diction should be threaded throughout, as well as challenging the lines to be creative and not fall into cliché in either language. I realized that this could serve a good purpose during the editing process, and if I am unsure of where to go with the poem I have created. Bringing it into a new linguistic context will force me to tighten the images and language.

While I realized the benefits of my multicultural and multilingual identities, I also continued to find contradictions and tensions between them. First of all, I discovered the imbedded sexual dimorphism in the Spanish language. I found it difficult to constantly give objects sexual identities. It is inevitable to genderize poetry when translating it to Spanish. Inanimate objects suddenly become male or female. I felt a tension between Spanish and English, and the way Spanish had to patronize the English version by putting objects in their “correct” pronouns. This discovery suddenly became emotional. Coming from a father whose identity deals with colonial tensions (his father being from Spain, and his mother born from a mother with strong native roots in Huasteca region in Mexico,) I found myself in between my identity as a woman, and my identity with a *machista*<sup>8</sup> culture. While the genderization of the Spanish language has not turned me away from translation, I feel that this tension has begun to surface in my writing. While I can claim to be comfortable between the identities of the text, this project has also left me with more questions about what it is to be a woman in each, Mexican, Spanish, German and American cultural contexts.

Something else I had not fully considered at the beginning of this project was my knowledge of other languages besides English and Spanish. While now those languages are the most comfortable for me, my first language was actually German, and I had been learning Italian all throughout the writing process of *Docendo Discimus*. I did not find any clear evidence of these languages influencing my work, however, I am curious if their influence is very subtle and subconscious.

---

<sup>8</sup> The term for the male-centered nature of Hispanic cultures.

## Acknowledgements:

*Docendo Discimus* has been influenced and aided by a number of people, however, I would like to give credit to Jonathan Stalling for his book *Yingleshi*. Stalling's book inspired the format of this project. In *Yingleshi*, Stalling works with what he calls, Symphonic English. Through a series of found poems discovered in a travelers English-Chinese phrase book, Stalling deconstructs both English and Chinese to make the sounds familiar in both languages. While the majority of the book is comprised of poems, he has a detailed section about the concept and procedure. I have readapted this to fit my own project.

Secondly, I would like to thank Professors Julie Carr for helping me push my poetry, Asunción Horno-Delgado for thoroughly analyzing my translations, Kevin Kane for recognizing the translator in me, and Rosanna Better, Suse Bohley, Pablo Laguna, Jennifer Coimbra, and Mariel Vela for participating in a part of my translation process. Finally, a big thank you to Alessandro Rigolon, Manuel Laguna, Fabian Laguna and Alicia Laguna for giving me the inspiration for this project.



## Introducción:

En cualquier día,  
soy una extranjera  
a mi lenguaje  
soy una turista, usando

mapas de ciudades  
para explorar  
la manera

de mi discurso. El lenguaje  
no es un lenguaje es  
un sentimiento

para decir lo que no  
se puede decir, para

traducirme  
de un lenguaje  
al otro, y reconocer

que somos  
un. Hay un

espacio  
entre nosotras el gris

donde antes estuve, y seguramente  
me encontraré de nuevo.

Es ser  
mi propia profesora

y ser mi propia  
alumna. Para aprender

por hacer, para aprender  
por ser.

## El Concepto: *El espacio entre identidades*

Al ser una persona multicultural y plurilingüe, la noción de *identidad*<sup>9</sup> siempre me ha fascinado. Nunca he sabido como responder a preguntas sobre mi etnicidad ni mi lenguaje preferido. Como poeta, mis múltiples identidades han permeado mi escritura, y he hecho muchos intentos fallidos por capturarlos. Mis múltiples identidades culturales y lingüísticas parecen estar en conflicto entre ellas, y mi voz se siente fragmentada. Traté de reflejar mi experiencia al explorar estudios y literatura sobre múltiples identidades y así, es como me encontré con el trabajo de Gloria Anzaldúa. En el ensayo, *La Frontera/Borderlands: La Nueva Mestiza*, Anzaldúa argumenta la permisión o aceptación de identidades que no son “ni la una /ni la otra”<sup>10</sup> Al ser ella misma, una mujer Mexicano-Americana se pronuncia acerca de cómo es eso de estar al margen de dos identidades, y la importancia de esta ambigüedad que ella llama “identidad fronteriza,” y que la lleva a nombrar *mestiza* (*que significa mezcla o híbrida*). Como ella misma lo dice “la nueva *mestiza* afronta al desarrolla una tolerancia para las contradicciones, una tolerancia para la ambigüedad” (Anzaldúa, 2213.) Su trabajo influyó inmensamente en mis ideas propias de paradoja dentro de mi identidad, al ser yo misma una mexicana-española-alemana-americana. Esta identidad paradójica, sin embargo, se encuentra en constante en conflicto la una con la otra. Aprendí que incluso al aceptar la ambigüedad de mi propia identidad, esto no evita la tensión acumula entre ellas. Anzaldúa acude a la idea de que cultura es como un campo de batalla, y lo que está en peligro, es la propia identidad, especialmente en una sociedad multiétnica. Su trabajo refleja el pensamiento de los post-estructuralistas franceses como Jacques Derrida, que se enfoca en la “diferencias” (Leitch, 2209,) y aunque ella no exploró las identidades de lengua, ella fue implacable con sus lectores no hispano-hablantes, y dejó varias frases no traducidas del español al inglés.

Al considerar el conflicto entre identidades, el artículo escrito por Narán Ramirez-Esparza y sus colaboradores describe un estudio acerca de bilingüismo llevado a cabo en una población mexicana-americana. Se enfoca en la prevalencia de un cambio en el contexto cultural cuando se usa lenguajes diferentes. Los individuos bilingües fueron observados por

---

<sup>9</sup> Identidad definida en términos de descubrir el yo o la subjetividad en mi poesía.

<sup>10</sup> Una expresión inglesa que significa “ambos,” es ambiguo, y no es uno, ni el otro.

medio de una serie de entrevistas, donde se les pidió responder a las mismas preguntas en inglés, y luego en español. Los resultados del estudio muestran que el cambio de lenguaje causa más que un cambio en contexto cultural, pero además, exhiben un cambio en personalidad<sup>11</sup>. La conclusión del estudio es que los individuos bilingües/multiculturales potencialmente pueden mostrar personalidades diferentes dependiendo del lenguaje en que estén hablando.

Este estudio provocó mi interés personal como poeta multicultural y bilingüe. A partir de mi propio interés sobre conflictos de identidad descubrí mi conflicto personal entre mis identidades lingüísticas. Previamente, había traducido los poemas de autores como Pablo Neruda, Ferran Fernan, y Daniel Verbís, del español al inglés. Por medio de este trabajo, empecé a identificar la importancia del cambio en el contexto cultural cuando traducía poesía. Sentí que estos cambios de contexto eran inevitables, al intentar traducir la experiencia de hombres de origen Español y Latino-Americano e interpretarlos como una mujer multicultural que vive en los Estados Unidos empecé a traducirlos dentro de mi propio contexto cultural. El texto en si mismo fue cambiando porque yo tuve que imponer mi propia interpretación en la traducción. Estas distintas interpretaciones me hicieron considerar las “dos personalidades” que Ramirez-Esparza clama que existen. La manera como yo había comprendido previamente mi propio bilingüismo era en términos de considerar al español como mi lenguaje familiar, y al inglés como mi lenguaje más académico, aunque me sorprendió encontrar muchas superposiciones entre los dos. Sentí que la única manera de comprobar este estudio sería experimentar con mis lenguajes, e intentar traducir mi propia poesía. Omitiría la posibilidad de tomar los poemas fuera de su contexto cultural original ya que al ser yo misma la poeta y la traductora, pensé que sería más fácil detectar cualquier cambio que sugiriera un giro de personalidad en la traducción del poema.

*Docendo Discimus* es un trabajo fuertemente interesado en el forcejeo entre identidades. Como una joven, bilingüe y primera generación de mujer americana, veo que estoy siempre jalada entre mis identidades. Identificándome como la niña que va a

---

<sup>11</sup> Este cambio en personalidad incluyó observaciones en las que el individuo empezó a ser más extrovertido en un lenguaje más que el otro, y en algunos casos, mostraban diferentes respuestas dependiendo de cual lenguaje estaban usando.

convertirse en adulta, tal como un tirón de cuerda entre mi cultura y mis ataduras lingüísticas (un tira y afloja entre español, alemán, americano, y mexicano.) Este trabajo también coincide con la apariencia de aquellos individuos que alcanzan una cierta edad donde se ven como adultos, pero que todavía tienen tendencias infantiles. Está continuamente enfocado en las apariencias relacionadas con la etnicidad y color de piel, y como la etnicidad y la identidad cultural no siempre se manifiestan en el fenotipo de un individuo.

*Docendo Discimus* significa, “aprender por medio de enseñar” en Latín. Este concepto es significativo para mí porque recientemente, he decidido seguir una carrera en educación primaria, donde estaré enfocada en educación urbana, y enseñaré en una aula predominantemente hispana. La idea de ser una maestra me ha forzado a considerarme más como una adulta, y sentirme responsable lo suficiente para que me confíen la educación de niños pequeños. El hecho de que mi trabajo implique que estaré trabajando con niños que se identifican más como hispanos trivializa mis conflictos de identidad como una mujer blanca privilegiada/hispana. Este trabajo forcejea con la violencia de estar tirada y aflojada entre estas identidades, pero al mismo tiempo busca una paz interna.

*Docendo Discimus* también tiene que ver con mi estilo personal de educación, para mí es difícil diferenciar entre profesor y alumno, porque siento que todo individuo está en un constante proceso de aprendizaje. Esto significa que los profesores están tan expuestos a aprender tanto como sus estudiantes a enseñar, y los estudiantes muchas veces son los que más enseñan a sus educadores. Las limitaciones entre los títulos de educador y estudiante son regidos bajo un patrón de condescendencia. Sin embargo, en un mundo estos serían títulos intercambiables.

El mensaje general del contenido de *Docendo Discimus* es para retratar la importancia de aceptar varias identidades aunque estén en conflicto. El esfuerzo por encontrar un lugar cómodo en una identidad fronteriza, étnica, cultural y lingüísticamente. Como Anzaldúa, espero encontrar mi propia identidad mestiza. Igualmente, continuo viendo paradojas de la identidad fronteriza, la tensión, y el cambio violento entre ellas. Exploro la ironía de cómo muchos niños están forzados a madurar demasiado temprano, y mientras adultos continúan aferrados a un comportamiento infantil. Estoy interesada en cómo la madurez en esta sociedad es considerada como algo que es esperado y otorgado

en una edad particular, en vez de ser algo que es adquirido a través del tiempo y por medio de las experiencias. La cuestión de identidades lingüísticas y culturales en conflicto trata de solucionarse a través de la traducción, al crear un puente entre lenguajes y culturas.

Pensando en el estudio de Ramírez-Esparza, es fácil considerar el espacio entre las traducciones como algo esquizofrénico<sup>12</sup>. Socialmente, hay una grande diferencia entre ser un niño a convertirse en adulto, y ser blanca frente a ser hispana. La suposición que estas identidades están en conflicto con uno al otro permite una lectura que segrega dos cambios de contexto culturales. Sin embargo, el resultado de mi experimento lingüístico mostró más que una coincidencia entre estas identidades. Este experimento ha descubierto el espacio entre las traducciones e identidades como un espacio que Sarah Riggs describe como la aceptación del sentido de estar “sin saber.”

“Llegando al centro se siente como dolor.  
Pero porque. Un punto puro ¿Donde más  
hay que viajar? Para conocerte,  
parecía decir, es solo para saber  
lo que no sabes. Sentada y parada, todo  
el tiempo sabiendo solo sin saber.”  
(Riggs, 82)

Riggs es una poeta que explora el espacio entre las identidades. Como una escritora bilingüe, explora sus identidades como una hablante de inglés y francés. Enfoca en crear un dialogo entre sus identidades. En esta estrofa de su libro, *Autobiografía de Sobres*, Riggs describe el espacio como un lugar de dolor, y de “sin saber”<sup>13</sup>. Este sentimiento de sin saber, es el gris entre las identidades, es un lugar de aceptación. Dice, “no hay una voz

---

<sup>12</sup> No uso la palabra con las implicaciones médicas. Lo uso para definir el cambio violento entre identidades de niño a adulto y de blanca a hispana. Este termino implica la grande diferencia entre esas identidades.

<sup>13</sup> Esta expresión en Inglés es, “not knowing.” Significa el sentimiento de no saber, pero no hay una traducción directa.

correcta, solo el que nos queda” (Riggs, 141.) Su aceptación de una identidad gris<sup>14</sup> permite que acepte la única voz que tiene, una voz gris. Influida por la multitud de identidades, ella descubre que solo hay una voz. En una manera parecida, *Docendo Discimus* revela una coincidencia entre identidades por crear una conversación entre los poemas originales y sus traducciones.

A diferencia con la idea de un autor esquizofrénico, por manera de la traducción, mis poemas se expusieron más. Los poemas se despejaron. Sin poder esconderse atrás de las cortinas del lenguaje<sup>15</sup>. En muchos sentidos, las traducciones hechas por la autora preservan mucho del “propósito inicial” del poema. Sin embargo, exponen el narrativo subyacente del poema. El espacio entre el original y la traducción crea un espacio para un diálogo<sup>16</sup> entre los poemas. El diálogo entre los poemas son suspiros de trozos del narrativo que va sin contar cuando el poema se queda solo en inglés o español.

Walter Benjamin opina que la traducción es un modo de operación, donde la relación entre los textos revela como el traductor ha interpretado el texto original (Benjamin, 16) mientras la opinión de Norma Cole suporta el estudio de Ramírez-Esparza, donde dice, “la traducción nunca toma hecho porque los textos tienen nada en común. Las palabras son diferentes” (Cole, 83.) Los dos teóricos de traducción basan sus opiniones con la idea de que el autor y el traductor son dos personas distintas, y que el intento original y la interpretación serán diferentes por consecuencia. Pero Benjamin, tanto como Cole, reclama que la traducción es una copia exacta del original. Benjamin describe la relación entre el original y la traducción como un tipo de “parentesco” (Benjamin, 17.) La traducción es un producto de un proceso interpretativa y reproductiva, pero el resultado es un nuevo poema con su propia vida. Benjamin también habla del espacio entre textos como una revelación de la extrañeza de las lenguas, y un cambio de contexto cultural e

---

<sup>14</sup> Este es mi identidad fronteriza. Es una identidad de “ni una/ ni la otra,” simbolizando que no es blanco ni negro, pero un tono en medio.

<sup>15</sup> Una cortina de lenguaje se refiere a los usos imprevistos de lenguaje para ocultar un narrativo en la ambigüedad que se permite por ciertas lenguas. Un ejemplo es que en Inglés, se pueden esconder los pronombres, en comparación con el Español que requiere que los pronombres se revelen.

<sup>16</sup> Este diálogo entre poemas es sinónimo al gris, o el sentimiento de “sin saber” que discute Sarah Riggs.

histórico que debe tomar plazo (Benjamin, 17.) Los poemas se convierten en productos de una cierta interpretación socio-histórica, además de una interpretación individual.

*Docendo Discimus* exhibe la poema original, con su hermana española a su lado derecha. El bazo del libro los separa, con el propósito de ponerlas en discurso con uno al otro. El discurso entre los textos está notada en las pies de cada página, tratando de solicitar la participación de los lectores de inglés, tanto como los de español. Pido que mis lectores presten atención a la conversación entre los textos. También les pido que noten como la existencia de la traducción ayuda revelar un narrativo más profundo. Debido al descubrimiento del narrativo subyacente, he reconocido el espacio entre mis identidades conflictos. Como Riggs lo describe,

“Algunas veces cuando recuerdo quien soy  
hay un tipo de asentamiento, ablandamiento.  
Una como-ballena atmósfera de ser  
tragada en una entera y descubriendo  
uno solo es como si fuera enorme y tranquilo.”  
(Riggs, 39)

La noción que el individuo es ambiguo es indiscutible, especialmente considerando múltiples identidades culturales y lingüísticas, pero me gusta como Riggs lo describe como un ablandamiento. El ablandamiento implica que uno es capaz de cambiar de forma, y el “descubriendo uno solo es como si fuera enorme y tranquilo” es la aceptación de una identidad gris. “Soy quien soy quien soy quien soy,” escribe Riggs (131.) Descubrí mi propia identidad fronteriza como la autora en medio de dos textos, en el espacio gris entre el inglés y el español, el sentido de ser una niña y una adulta, y ser blanca e hispana al mismo tiempo.

### El Método: *Los pasos de la traducción*

Todos los poemas en la izquierda de la página son las originales. No había un formulario específico para escribirlas todas, pero si había un proceso para traducirlas. Cada

poema fue traducida en varios pasos. Derivé la mayoría de estos pasos por las sugerencias del Dr. Edwin Rivers durante una junta que tuvimos acerca de mi proyecto. Como un traductor literario, me dio una esquema para hacer traducciones. Primero, me aconsejó empezar con una traducción literal, y luego tratar de hacer una traducción artística. Después, me aconsejó encontrar un medio entre las dos. Con sus sugerencias, pude crear mi propio método de traducir.

#### *Paso 1: Traducción literal*

Primero, cada poema fue traducida literalmente, donde fui traduciendo palabra por palabra sin cambiar el sintaxis. Encontré varias traducciones para las mismas palabras. El propósito de este paso fue para explorar la variedad de opciones lingüísticas para los siguientes pasos. Además, lo pude hacer sin cambiar la forma de los poemas.

En este paso noté que los poemas siempre se acababan pareciéndose diferentes en la página. Como unas de las líneas en español eran mucho más largas, o más cortas que las en inglés, tuve que cambiar los espacios entre ciertas líneas para mantener la misma ascética del poema.

#### *Paso 2: Tomando decisiones*

El segundo paso incluía tomar varias decisiones. Estas decisiones consistían de escoger ciertas traducciones de la misma palabra que descubrí en el primero paso. La importancia de este paso fue para crear un nuevo ecosistema de lenguaje<sup>17</sup> para el poema. La dicción tiene mucha importancia para crear un tema central en mi poesía. Así es como este paso demostró su importancia.

Por ejemplo, en el poema, *Para la chica parada en el porche*, la línea, “vasos reliquia,” en inglés puede significar vasos para tomar agua, o gafas para leer. Yo había imaginado esta línea como vasos sucios con huellas digitales, sentados en la mesilla de alado de la cama. También, sentí que el imagen de vidrio era importante para retratar algo que tiene la potencial de romperse fácilmente. Como estas imágenes eran importantes para el significado del poema, inmediatamente decidí omitir las palabras que significaban gafas de leer.

#### *Paso 3: El descubrimiento y la recuperación*

---

<sup>17</sup> Un ecosistema de lenguaje se refiere a una cierta dicción que crea el poema, por alusiones a un tema o imagen común.

El tercer paso incluía corregir las inconsistencias gramaticales. Muchas veces esto significaba revelando el género de la gente en el poema, que potencialmente compilaba las posibles interpretaciones del poema. Pude identificar este paso como la que más revelaba al narrativo subyacente del poema. Tuve que recordarme, como la poeta tanto como la traductora, porqué había usado lengua o estructura gramatical ambigua. En consecuencia, tuve que desarrollar muchas de las frases y reordenar mis ideas para hacer que los poemas fueran comprensibles, y todavía mantuvieran el misterio necesario para esconder el otro narrativo. Este paso también incluyó la reconsideración de la quebradas de líneas. Algunas líneas eran más cortas y otras se alargaron, y luego tuve que hacer cambios al formato en general para que los poemas se parecían como los originales.

En este paso encontré mucho descubrimiento con un balance de recuperación. El papel del traductor consiste de familiarizarse tanto con los poemas que puede descubrir una significancia mas profunda, y a lo mejor no originalmente deseada. Pero este descubrimiento necesita un tipo de recuperación. Necesita recuperar a su forma con el sentido de “sin saber.” Si no, hay el peligro que el poema tenga demasiada conciencia, al pesar de que el traductor ha revelado demasiado. La recuperación se realiza en la restauración de forma, reconsiderando el intento original de la ambigüedad necesaria a través del lenguaje y la forma.

#### *Paso 4: Restauración de el mecanismo poético*

El cuarto paso incluía el prestar atención al sonido, aliteración, y otros mecanismos poéticos que a lo mejor fueron perdidas o ganadas por el proceso de la traducción. La importancia de este paso es para continuar el uso de mecanismos poéticos, y para encontrar una nueva musicalidad del poema que ha empezado una nueva vida en un lenguaje diferente.

Un ejemplo de este paso es en el poema, *The meaning of displacement*, que tiene una aliteración en el poema original, “and it grows/ glass/ globule/ ground.” Esta aliteración era muy difícil preservar sin cambiar el significado demasiado, entonces decidí perder este mecanismo poético, y simplemente enfocar en la musicalidad de la línea. Aunque suena un poco fragmentado, “y crece/ glóbulo/ césped/ tierra” (*El sentido de desplazamiento*,) alterna los sonidos de “ce” y las palabras con texturas diferentes, *glóbulo* y *tierra*. El mismo mecanismo de hacer énfasis en ciertas palabras también existe en la versión original,

donde las palabras *grow* y *ground* comparten el sonido de “gr,” mientras *glass* y *globule* comparten el sonido de “gl.” Aunque el juego del sonido se manifestó en dos maneras diferentes, los dos poemas todavía están enfocadas en como se suenan.

*Paso 5: Buscando otras experiencias lingüísticas*

El último paso en mi proceso de traducción se convirtió en otro experimento de lenguaje. Les pedí a varios individuales bilingües que intentaran de traducir mis poemas del inglés al español para poder comparar mis traducciones a las de ellos. Tuve una selección variada de participantes, unos que han estado expuestos a mucha poesía, y otros quienes simplemente tenían un vocabulario grande, o habían nacido en un lugar hispanohablante. Decidí tomar este paso para asegurarme que había tomado buenas decisiones lingüísticas durante mis propias traducciones, y también para evitar imágenes o palabras que tenían otras implicaciones sociales o culturales. También me dio curiosidad de cómo otra gente interpretaría mis poemas.

Este experimento resultó en el descubrimiento de una variedad de referencias imprevistas que tuve que cambiar en mis traducciones. Por ejemplo, en el poema *Echos*, la línea “russet shell” (literalmente traducida como “concha rojiza”) se refirió al color de los ojos de un individuo. En el español, “concha” puede simbolizar la vagina de una mujer. Con esta imprevista referencia, decidí cambiar la línea a decir “cáscara bermeja.” También me parecía interesante como cada individuo interpretó mis poemas, y cuales decisiones tomaron para traducir los poemas, basado en la información que saben de mi personalmente. Había una variedad de gente que decidieron traducir la línea, “glasses relic” (“vaso reliquia”) como si el vaso fueran gafas de leer. Me pregunté si era posible que decidieron traducirlo así porque saben que me pongo gafas para leer. Al fin, ver los resultados fue muy importante para mi porque quería ver que perderían o ganarían mis poemas si otra persona las hubiera traducido todas. Vi que había potencial de perder mucho del contenido importante si hubiera otro traductor u otra traductora.

Aunque empecé este experimento con la idea que era un concepto original, encontré a otro traductor quien también tuvo la idea de pedirles otras traducciones de sus amigos y familia para mejorar su proceso de traducción. En “Le Ton Beau De Marot: En el Paraíso de la Música del Lenguaje,” Douglas R. Hofstadter describe su proceso de traducción de la poesía del poeta francés, Clément Marot. El título de su libro es un

juego de palabras. Aunque dice, *le ton beau de Marot*, significando: los sonidos bellos de Marot, juega con la expresión, *le tombeau de Marot*, significando: la tumba de Marot. Este título simboliza la muerte del lenguaje de Marot, y el nacimiento del lenguaje de Hofstadter. Hofstadter hizo sus traducciones por su propio interés del proceso de traducción literaria, cuando sus enfoques profesionales incluyen ciencias cognitivas y la informática. En su libro, describe su proceso de traducción, y sus propias definiciones de lo que es la traducción y que papel debe ejecutar el traductor (Watt 7.) En un sentido, Hofstadter seguía encontrar otras experiencias lingüísticas además de la suya para asegurarse que sus traducciones eran lo más exacto posible (Watt 10.) Como una persona con una identidad fronteriza, se me hizo difícil completamente identificarme como una hispanohablante “nativa.” Como Hofstadter, busqué otras experiencias lingüísticas que eran más nativas que la mía.

Sin embargo, siento que los resultados de la experiencia de Hofstadter fue muy diferente de la mía. Yo les pedí a individuos que me conocen personalmente, o por lo menos conocen mi poesía. Siento que esto me continuó a darme una idea de cómo los individuos decidieron traducir mi poesía, tomando mi personalidad y mis experiencias en cuenta. Otra consideración para este experimento sería pedirles a individuos que tratarían una traducción en una manera estrictamente académica.

#### Los Resultados: *Las realizaciones necesarias para mejorar mi escritura*

Como resultado de *Docendo Discimus*, siento que he descubierto mi voz e identidad en medio del texto original y las traducciones. “La curiosidad es como tráfico entre las palabras” (Riggs 93,) y de hecho, mi curiosidad por una identidad gris creó un movimiento en medio de dos textos. El espacio del sentido de sin saber- la identidad fronteriza, se encuentra en el diálogo entre el texto original y el texto traducido.

La identidad gris (que simboliza el medio del negro y blanco,) es un lugar de “ni una/ ni la otra,” es una identidad mestiza. Se revela entre los textos, y entre la paradoja de las identidades representadas en *Docendo Discimus*. Es un lugar de aceptar el “tráfico” entre los lenguajes como una curiosidad, y no un lugar de comprensión. Es un lugar de muchas preguntas y algunas veces de una falta de comunicación. Por lo tanto, se siente cómodo en

su paradoja. El espacio gris es un narrativo que no es escrito. Es un poema conceptual de dialogo entre dos lenguajes que puede capturar la experiencia de un individuo multilingüe/ multicultural.

A través de este proyecto, pude ver la potencial de cómo usar mis lenguajes para entender mis poemas, y también para ponerlas en cuestión. Por manera de traducir mi escritura, tengo que tomar la decisión de que quiero que haga el poema, que tipo de lenguaje quiero usar, y también evitar líneas que caen en cliché en más de una lengua. Vi que las preguntas que tengo que preguntarme como una traductora me ayudarán en el proceso de editar mi escritura. El esfuerzo de traer mi escritura a otro contexto lingual ayudará en condensar las imágenes y lenguaje que decido usar.

Aunque los beneficios de mis identidades multilingües y multiculturales son claros, continuo a ver las contradicciones y tensiones entre ellas. Primero, descubrí el dimorfismo sexual en la lengua española, y se me hizo difícil siempre darle una identidad sexual a los objetos. Es inevitable escribir la poesía sin pronombres. Sentí una grande tensión entre el inglés y el español porque el español tiene que patronear a la versión en inglés para poder traducirla. Este descubrimiento fue bastante emocional. Aunque mi padre nació entre la paradoja de el conquistador y los conquistados (porque su madre es de raíces de indios huastecos, mientras su padre es español,) encontré una paradoja similar en medio de mis identidades como una mujer, y ser miembro de una cultura machista. A pesar de la importancia y la prevalencia de los pronombres, no estoy decepcionada de trabajar con la traducción. He visto que esta tensión es evidente en mi escritura. Aunque puedo clamar estar completamente cómoda entre mis identidades, este proyecto me ha dejado con más preguntas de lo que es ser una mujer en cada una de mis culturas.

Al empezar este proyecto, tampoco había considerado mi conocimiento de otros lenguajes además del inglés y el español. Por lo tanto, me siento más a gusto hablando el inglés y el español, pero el alemán era mi primer lenguaje, y había estado aprendiendo el italiano durante el proceso de escribir *Docendo Discimus*. La influencia de estos lenguajes no es inmediatamente evidente, pero estoy curiosa de ver si hay una sutil o subconsciente influencia de los otros lenguajes.

## Reconocimientos:

*Docendo Discimus* fue influido y ayudada por mucha gente, pero, por lo tanto, me gustaría agradecerle a Jonathan Stalling por su libro *Yingleshi*. El libro de Stalling inspiró el formato de este proyecto. Stalling trabaja con lo que nombra, un inglés sinfónico. Por una serie de poemas encontradas, Stalling trabaja para reducir el inglés y el mandarino a una forma donde se pueden reconocer los sonidos en los dos lenguajes. Aunque la mayoría de este libro contiene poesía, incluye una sección detallada de su concepto y sus métodos. Tomé este formato, y lo readapté para mi propio proyecto.

De segunda mano, me gustaría agradecerle a la profesora Julie Carr por ayudarme con la escritura de mi poesía, la profesora Asunción Horno-Delgado por analizar mis traducciones, Kevin Kane por reconocerme como una traductora, y Rosanna Better, Suse Bohley, Pablo Laguna, Jennifer Coimbra, y Mariel Vela por participar en mi experimento de traducción. Finalmente, un agradecimiento grande a Alessandro Rigolon, Manuel Laguna, Fabián Laguna, y Alicia Laguna por darme la inspiración de este proyecto.



# Lectio I: in ruinam

1995

*for Fabian*

I wanted

to capture this moment  
in Polaroid

stretch marks, breathing<sup>18</sup>

under the pressure  
of blue. tender skin is tender

don't touch.  
there is an aching

in the machinery, in the anatomy and

permanence of

the beginning

meaning  
there is

an end.

the eyelashes, and soft fingernails, the risk

of shattering<sup>19</sup>

into oneself.

the kissing of savage cheeks, the kissing

a dim light.

---

<sup>18</sup> In English, "breathing" can either be the subject of the sentence, act as a verb. In Spanish, I translated it to be the subject, so the stretch marks are not breathing under the pressure of blue, but both the stretch marks and the breathing are under the pressure of blue.

<sup>19</sup> In Spanish, there is no translation for "shattering" besides saying "the breaking into smaller pieces." I liked how this was implied in the original poem, however, I was unable to salvage it. The Spanish version says "of breaking/ into/ oneself."

1995

para Fabián

Quería

captar este momento  
en Polaroid

las estrías, el respiro<sup>20</sup>

debajo de la presión  
del azul. piel tierna se siente tierna

no toques.  
hay un dolor

en la maquinaria, en la anatomía y

la permanencia

del comienzo

es decir  
hay

un fin.

las pestañas, y uñas blandas, el riesgo

de hacerse pedazos<sup>21</sup>  
de uno mismo.

el besar mejillas salvajes, el besar

una sombría luz.

---

<sup>20</sup>Usé un pronombre aquí para usar “el respirar” como un sustantivo en vez de un verbo.  
En inglés, se puede interpretar como un sustantivo o un verbo.

<sup>21</sup> En el original, usé la palabra, “shattering,” que se refiere al romper vidrio en específico.  
Quería encontrar una palabra para decir “romperse en pedacitos.”

## *Echoes*

This is the sound  
of you, of a  
slump bell ringing

a sign of  
neighborliness, of green  
foam returning  
to the sea.

your eyes knot  
with discretion: they are  
the smallest kind  
of russet shell<sup>22</sup>

an oscillated blue.

...

this is the sound of  
crows barking

at an empty sky.

would you crouch  
in any wooden heart

in any place of blue

of fighting footsteps  
against the dawns pavement.

would you find bird hair  
in your own hair

...

this is the sound  
of improvement, this is  
a saffron<sup>23</sup> day.

---

<sup>22</sup> In the translation, “shell” turns into “cáscara” because “concha,” the direct translation of “shell” has sexual implications.

inhabiting the lavender  
of this little residency.

inside, there is a dream  
of revolving sea foam

a different kind of green.

crooked geese, they sing  
like you, arching their necks  
twisting like driftwood.

there is something speckled  
to hold on to here

something truly  
cerulean.

---

<sup>23</sup> I added the word “color” to describe the saffron in the Spanish version. I felt that it would be more common in Spanish to immediately think of the spice as opposed to the color.

## *Ecos*

Este es  
tu sonido, de una  
campana desplomada

una señal de  
buena vecindad, de espuma  
verde recurriéndose  
al mar.

tus ojos, atan  
con discreción: son  
de las más pequeñas  
cáscaras<sup>24</sup> bermejas

un azul oscilado.

...

este es el sonido de  
los cuervos ladrando

al cielo vacío.

¿te agacharías  
en cualquier corazón de madera

en cualquier lugar de azul?

de luchar pasos  
contra la acera de la madrugada.

¿encontrarías pelo de pájaro  
en tu propio pelo?

...

este es el sonido  
de mejoramiento, es  
un día color<sup>25</sup> azafrán.

---

<sup>24</sup> En el original, esta palabra es “shell,” que significa concha.

<sup>25</sup> Añadí la palabra “color” porque no quería confundir el color azafrán con el pimiento.

habitando la lavandera  
de este pequeño domicilio.

dentro, hay un sueño  
de espuma revolcándose

otro tipo de verde.

tuertos gansos, cantan  
como tu, arqueando sus cuellos  
torciendo como la madera a la deriva.

hay algo moteado  
para aguantar aquí

algo verdaderamente  
cerúleo.

*I am convinced that my house is haunted*

where you were, I saw  
gray.

I felt you<sup>26</sup> unannounced  
in my bed, I felt you

some thing black which closes in. locks shut.

don't let it, Sarah said  
sometimes, peeling the sheets

away from wounds only allows  
for fall air  
to creep in.

---

<sup>26</sup> The Spanish version does not allow for the gender of the “you” to be arbitrary. It is revealed that the “you” is a female.

*Estoy convencida de que mi casa está embrujada*

donde estabas, vi  
gris.

te sentí                      no anunciada<sup>27</sup>  
en mi cama, te sentí

algo negro que se cierra. cerrada con llave.

no lo dejes, dijo Sarah  
algunas veces,                      despegando las sábanas

de las heridas solo deja  
que el aire del otoño

entre.

---

<sup>27</sup> Este pronombre es arbitrario en inglés.

*Every time I have to fill out another damn form about my ethnicity*

Your mother said<sup>28</sup>,

you are so lucky to be born  
not like me

white, and you are

so beautiful  
the way your hair

looks in  
manzanilla<sup>29</sup>.

she also washed  
her hair

with manzanilla, among

cactus leaves

and it was wise

like white      like my face.

she kept mints in the bathroom

like in hotels, like the rich people  
ate them after their showers, I always liked

watching them melt  
in the sink.

years later, she

scolded me, for not scrubbing  
hard enough

at my scalp, because I was  
browning.

the Sorry  
was a honey  
I couldn't swallow.

---

<sup>28</sup> In the Spanish version, I say "your mother said to me," in order to make it clear who she is speaking to.

<sup>29</sup> *Manzanilla* is chamomile. I kept this word in Spanish because my Mexican grandmother always washed my hair with chamomile.

*Cada vez que necesito rellenar otra maldita forma sobre mi etnicidad*

Tú mamá me<sup>30</sup> dijo

eres afortunada de haber nacido  
blanca

no como yo. eres

tan bella  
como se ve tu pelo

en  
manzanilla<sup>31</sup>.

ella también se lavaba  
su pelo

con manzanilla, entre

las hojas del cacto

y era sabia

como blanca como mi cara.

guardaba mentas en el cuarto de baño

como en los hoteles, como los ricos  
los comían después de sus baños, siempre me gustaba

mirar como se derretían  
en el lavabo.

años después, ella

me regañó por no haber frotado  
mi cabelludo

con suficiente fuerza, porque estuve  
oscureciendo.

el *perdón* era  
una miel que no  
pude tragar.

---

<sup>30</sup> Añadí el pronombre en esta versión para clarificar a quien estaba hablando.

<sup>31</sup> Usé la palabra “manzanilla” en el poema original.





*This is a poem meant for my father*

I could not configure this

fracture, this thirteen-celsius

weather, and vermilion  
face. You said, its like

wearing shorts  
when there is snow  
outside

(and the trees got silent)

it took me  
a full three hours  
to eat  
a cinnamon roll<sup>34</sup>

and

I still don't know what I am seeing  
when I look into the space  
between us<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> There is no word for "cinnamon roll" in Spanish. I translated it as cinnamon bread.

<sup>35</sup> The translation describes a space that separates the two people as opposed to a space simply between the two characters.

*Este poema fue escrito para mi padre*

No pude configurar esta

fractura, esta temperatura de

trece centígrados, y cara color  
bermellón. Tu dijiste, es como

ponerse pantalones cortos  
cuando está nevando  
afuera

(y los árboles se silenciaron)

me tomó  
tres horas para  
comerme un pan de canela<sup>36</sup>

y

todavía no se lo que estoy viendo  
cuando miro al espacio  
que nos separa<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> En inglés, hay un pan que se llama “cinnamon roll.” Lo tuve que traducir como un pan de canela.

<sup>37</sup> En la versión original, habla de “un espacio entre,” en vez de un espacio que separa a los dos personajes.

*I never wanted to write a poem for you*

I never mind

  that the most  
yellowing                                  leaves  
  ought to

hit<sup>38</sup>                          the ground, I don't mind

that days going from

  long to short

must make it back  
to long, because all

  I need  
  is to be

  awake.

I couldn't sleep it through  
my eyes, the dark

  wouldn't shut.

The ground it

  fell through  
  itself<sup>39</sup>, so

flowers wouldn't know  
where to make

  spring. It was  
  a long season

of no season, and

  I still  
  haven't learned.

---

<sup>38</sup> The intentional violence of this line is lost in the Spanish version, since the leaves still have to fall from the tree. A word like "hit" would personify the leaves too much in the Spanish version.

<sup>39</sup> This line was too ambiguous to translate directly. I had to switch the image to the ground tripping over itself.

*Nunca quería escribirte un poema*

A mi, nunca me importa  
que las hojas mas  
amarilleadas  
deben  
caerse<sup>40</sup> a la tierra, no me importa  
que los días que se van  
de largos a cortos  
necesitan regresar a ser  
largos, porque lo único  
que necesito  
es estar  
despierta.  
No me pude dormir por  
mis ojos, el oscuro  
no se cerraba.  
La tierra, se  
cayó encima  
de si mismo<sup>41</sup>, para que  
las flores no superan  
donde hacer  
la primavera. Era una  
larga temporada  
de ninguna temporada, y  
todavía no aprendo.

---

<sup>40</sup> Usé “caerse” para contribuir a la imagen de las hojas que se caen de los árboles, pero quise tener una palabra más violenta.

<sup>41</sup> Esta versión dice que la tierra se tropieza en si mismo, en comparación con la versión en inglés, que describe que la tierra se desliza por si mismo.



# Lectio II: de die in diem

*Ethics, and such*<sup>42</sup>

The sky said  
there is no way  
to breathe  
the right way

I feel numb  
towards *virtue*, and whatever<sup>43</sup>  
it means to put a coin  
in an expired meter

the earth rotates  
with the same question:  
how do people learn  
to be people?

---

<sup>42</sup> There is no expression of “and such,” in Spanish. While I translated it very literally, I could not fully capture the sarcasm and apathy of this statement.

<sup>43</sup> There is also no expression for the word “whatever,” implying the same disinterest as “and such.”

## Ética, y tal<sup>44</sup>

El cielo dijo  
no hay manera  
de respirar  
de manera correcta

me siento entumecida  
hacia la *virtud*, o lo que<sup>45</sup>  
valga poner una moneda  
en un parquímetro expirado

el mundo gira  
con la misma pregunta:  
¿como es que las personas aprenden  
ser personas?

---

<sup>44</sup> “Y tal” es una traducción directa de “and such” que es una expresión en inglés implicando algo sin importancia.

<sup>45</sup> En el original, usé la palabra, “whatever,” también una señal de algo sin importancia. No había una traducción directa.





*I hope you don't ask about the fish bone I planted in the backyard*

The teaspoon, covered in dirt  
laying guilty  
                    too orange for this  
                    winter table, today

  I stole a goldfish. And  
I am sorry about  
the clumps of grass in the bed.

I swear  
I was watching the blue  
  melt in the sun, I'll tell you. And

  I don't know what happened to the small  
  cottonwood the neighbors planted, but you'll  
come home from work soon. Soon, I'll make

  your favorite pasta dinner, and  
you'll kiss my hands to say thanks, my hands  
that smell like lemon dish soap.

*Espero que no preguntes sobre el hueso de pescado que planté en el patio*

La cucharilla, cubierta por tierra  
tendida y culpable

demasiada anaranjada para esta  
mesa de invierno, hoy

robe un pececillo dorado. Y

lo siento por  
los macizos de césped en la cama.

Lo juro  
estuve mirando el azul

derretirse en el sol, te diré. Y

no sé que pasó con el álamo  
pequeño que plantaron los vecinos, pero tu

regresarás del trabajo, pronto. Pronto, prepararé

tu plato favorito de pasta, y

me besarás las manos para agradecerme, mis manos  
que olerán como jabonera de limón.

*To the girl standing on the porch*

in the fall already

washed

snowy feet<sup>46</sup>

in the tub, but

the heater cracks. consider

the minutes, the

ice

melting

below

the windowsill.

un-socked feet

on the

winter tile

cold feet, dirty glasses<sup>47</sup> relic

on the bedside

table.

the hamper<sup>48</sup>.

plumping

laundry limping

across the floorboards.

it is only 3am, and  
park benches will still  
be lit.

---

<sup>46</sup> In the Spanish version, “washed” is describing the snowy feet.

<sup>47</sup> The Spanish translation defines them as glass cups instead of seeing glasses.

<sup>48</sup> In Spanish there is no specific word for hamper, so it is translated as “basket.”

*Para la chica parada en el porche*

en el otoño ya

pies nevados

y lavados<sup>49</sup>

en la tina, pero

el calentador estalla. considera

los minutos, el

hielo

derritiéndose

debajo

del alféizar.

pies descalzos

sobre el

azulejo internado

pies frías, cristales<sup>50</sup> sucios reliquia

en la mesilla

de noche.

la canasta<sup>51</sup>-

gorda

lavandería coja

arrastrándose por las tablas del suelo.

solo son las 3 de la mañana, y

los bancos del parque todavía

estarán iluminadas.

---

<sup>49</sup> En la versión en inglés, es ambiguo si es el otoño o si los pies están lavados.

<sup>50</sup> En inglés, la traducción es "glasses," que puede significar gafas o vasos de cristal.

<sup>51</sup> Aunque es implicado, la canasta es de para la lavandería.



## *Valor II*

Que es la capacidad

de responder, para decir

que esta cama esta  
demasiada cálida  
hoy, y

el sol brilla  
tan naranja para ti<sup>54</sup>.

que es eso de decir,

quisiera que estuvieras aquí

con migo, no en un día lluvioso

te acariciaría<sup>55</sup>.

Entonces, sigo soñando de dientes vacíos  
de vestirlos

en encías de madera.

El diccionario de sueños me dice que

que eres el  
lugar perfecto donde

esconder mis temores.

---

<sup>54</sup> En la original, estaba describiendo una luz naranja que proyectaba por el cuerpo de la persona.

<sup>55</sup> En inglés se puede decir que una persona puede “mantener” a otra como una amabilidad suena más violenta.



## *Pasajero de alta nube*

que esfuerzo toma para ser el mensajero de correo aéreo, para obedecer  
la ley azul y envolverse en grafito

sobes al pecho, léxico aromático

diatómico

absorto azur, considera

la delicadeza de los químicos.

el susto de una ala fija: una gresca  
permeada niebla. Mencioné que

odio Londres.

El gradiente anda con la mandíbula abierta<sup>58</sup>. Los edificios son

dientes torcidos, y quiero rozarlos con  
mi nudillo.

Este es el fracaso de laurel  
en el gris profundo

como descubrir el cambio, como todo se atora en

la medula, y pensar en tus  
huesos de jade, y como se tiran de si mismos en  
almohadas rimbombantes, unas diezmillas de mi.

Pienso de tus dientes como

teclas de un piano, parlotando en el viento

abismal, a través de cada

ribosoma. Siento

la sílice de tus ojos, gotas de lluvia contra  
el cristal de la ventana.

---

<sup>58</sup> La imagen que tuve para esta línea no se pudo traducir correctamente. Tuve que personificar el gradiente aún más.

## *Trapeze*

you are the kind of language  
I want

for my own.

measured swing,

suspended show.

I believe in that kind of affection

that leaves us  
in questions.

pieces meant for sway, I  
choose to trust

your bruising palms.

## *Trapezio*

eres el tipo de lenguaje  
que quiero

para mi.

columpio medido

espectáculo suspendido.

Creo en el tipo de afección

que nos deja

con preguntas.

piezas con el propósito de balancearse, decido  
confiar

en tus palmas moradas.



# Lectio III: ex animo

*I might have left the window open last night*

in the morning,  
the cold, we hold each other's skin  
like winter  
it creeps in, slinking  
accordion into  
our daylight

It comes in numbers  
to our old, and sense of new

Reintegrating

Home

This is not  
a straight girl problem, you say  
this is a question  
of how long to keep<sup>59</sup>

the porch light  
on.

---

<sup>59</sup> The translation is "leave," because the direct translation would be "maintain."

*Es posible que dejé la ventana abierta anoche*

                                  en la mañana,  
el frío, aguantamos la piel de uno al otro  
                                  como invierno  
se arrastra, escabulléndose  
acordeón dentro de  
                                  nuestra luz del día

Viene en números  
                                  a nuestro viejo, sentido de nuevo

Reintegrando

Hogar

Este no es  
                                  una problema de niñas heterosexuales, dices  
esta es una cuestión  
                                  de cuánto tiempo                   dejar<sup>60</sup>

la luz del porche

                                  prendida.

---

<sup>60</sup> La traducción directa de la versión en inglés sería “mantener.”

*Dear Sarah,*

how about those clouds  
in London.

I can only think of what  
it would be like  
to meet you  
on a subway

and ride to Piccadilly Circus. Would we

sit across from each other  
amicably, would I

choose to walk<sup>61</sup>  
in the rain.

---

<sup>61</sup> I added the word “alone” in the translation because it could not contain the “I” like the original.



*The snow is down<sup>63</sup> in Mexico*

I heard  
    the bells      Today  
ringing , reverberations of your  
previous seasons

I didn't know  
    how else<sup>64</sup> to say, the

flakes are falling. Need for

    ice, and the  
    soreness of palms

the silence of gloves  
in hands of blue.

The sounds of winter  
    boots against pavement, books  
    against shelves.

This is in the tradition of the day's tendency

    to darken,  
    into the night      I heard you

among the distance of snow  
we wait      for the first signs of frost<sup>65</sup>.

Consider the tenderness  
of white breath, to face

    the desert winter  
    upon us<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> In Spanish it would not make grammatical sense to say that the snow is “down” in Mexico. The translation says, “the snow finds itself in Mexico.”

<sup>64</sup> There is no word that means “else.” Instead, I fully translated it to say, “I didn’t know how to say it any other way” in the Spanish version.

<sup>65</sup> In Spanish, frost is an adjective, so I translated it as “the cold.”

<sup>66</sup> There is not an expression to say that something is “upon us” in Spanish. I translated it as, “the desert winter/ that veils us.”

*La nieve se encuentra en México*

Hoy oí

    las campanas  
sonando, reverberaciones de tus  
previas temporadas

no sabía

    como decirlo de otra manera, pero los copos de nieve

se están cayendo. La necesidad para

    el hielo, y el  
    dolor de palmas

el silencio de guantes  
entre manos de azul.

Los sonidos del invierno

    botas contra la acera, libros  
    contra sus estanterías.

Esto lo digo en la tradición del día y su tendencia

    a oscurecerse  
    a hacerse noche                   te oí

entre la distancia de la nieve

esperamos                                   para las primeras señales del frío<sup>67</sup>.

Considera la ternura

de la respiración blanca, para confrontar

    el invierno desierto  
    que nos vela<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> En inglés, usé una palabra que significa “helado.”

<sup>68</sup> En Inglés se puede decir que el invierno está “arriba,” pero en el contexto que “nos cubre.” Usé el verbo “velar” porque me parecía que “cubrir” era una palabra demasiado pesada.

*Narration sickness*

This hour is  
a strange art

and my pages  
are blankets

to wrap us in.  
there is

a brutal loneliness in  
the ocean of nights

and I'm      breaking  
                 my arms  
                 around you.

*La nausea de narraciones*

esta hora  
es una arte extraña

y mis páginas  
son unas cobijas

para envolvernos.  
hay una

soledad brutal en  
el océano de las noches

y estoy           quebrando  
                          mis brazos  
                          alrededor de ti.

*La Huasteca*<sup>69</sup>

for Alicia

I remember you,

starfish poinsettia

azucar<sup>70</sup> whispers      skull  
in Sunday hats.

the apron is  
an afterthought.

masa<sup>71</sup> in the pockets  
filled  
pockets

you wake              in the watermelon.

I see you, selva<sup>72</sup>

under trees with  
teapots watering  
the roots.

and in the shade of the verde<sup>73</sup>,

you hold  
blue painted clay  
with pink Mexico hands.

it is only on Sunday mornings, when

you show              the twinkling gold  
in your white teeth

greeting your silence  
little paloma<sup>74</sup>  
perched in tree.

---

<sup>69</sup> A female from a region in Mexico, called la Huasteca. It is located in the San Luís Valley, the place my grandmother and my father were born.

<sup>70</sup> Sugar.

<sup>71</sup> Dough.

<sup>72</sup> Rain forest.

<sup>73</sup> Green.

<sup>74</sup> Dove.

## *La Huasteca*

*para Alicia*

te recuerdo,  
    nochebuena, estrella del mar  
  
susurros de azúcar<sup>75</sup> y la calavera  
    en sombreros para el domingo.

    ni se te ocurre ponerte  
    el delantal.

masa<sup>1</sup> en los bolsillos  
    bolsillos  
    llenos

te despiertas            en la sandía.

te veo, selva<sup>1</sup>  
  
    debajo de árboles con  
    una tetera regando  
    las raíces.

y en la sombra de lo verde<sup>1</sup>,  
  
    sujetas  
    arcilla pintada de azul  
    en tus manos rosadas.

solo ocurre en el domingo por la mañana, cuando

demuestras            el oro brillando  
    en lo blanco de tus dientes

saludando a tu silencio  
pequeña paloma<sup>1</sup>  
reposada en el árbol.

---

<sup>75</sup> En el original, usé estas palabras en español.

### *Bravery III*

These feel like

many stolen Sundays

wearing

their own hats

and

filling

tea cups, overflowing<sup>76</sup>

I wouldn't know what to do with choice, to do with

true care<sup>77</sup>, the same way

you care

about being brave.

I would spare you, if I was dangerous

like you. If I was a teacup about to

overflow, to be

something more than, to be a certainty, to be to be to be.

---

<sup>76</sup> While in the English version it is not clear, the Spanish version shows that the “overflowing” is modifying the Sundays, and not the tea cups.

<sup>77</sup> I had to use the definition of “care” as in worry in the Spanish version in order to be able to repeat the word in the following line.

### *Valor III*

Estos domingos

se sienten robados

vestidos en

sus propios sombreros

y

llenando

tazas de té, desbordandose<sup>78</sup>

No supiera que hacer con opciones, que hacer con  
el verdadero preocupó<sup>79</sup>, en el mismo sentido

que te preocupa

ser valiente.

Te salvaría, si yo fuera peligrosa  
como tu. Si yo fuera una taza de té

a punto de desbordar, para ser

algo mas que, para ser una certeza, para ser para ser para ser.

---

<sup>78</sup> Se refiere a los domingos, no a las tazas de té.

<sup>79</sup> En el original, la palabra reflejaba la idea de “cariño” más, pero usé “preocupó” para poder repetirlo en la próxima línea.

## *The meaning<sup>80</sup> of displacement*

almost every absence is interrupted by another  
absence, almost

every father disciplines, London  
rains, girls cry, almost

every dew absorbs another dew, and  
it grows globule glass ground

roots in body canals  
under roads, under  
construction, and

out of order. almost all chemicals  
are compound, almost ambient, almost

temperate human pressured. almost

every sweater washed in cold and tumbled dry<sup>81</sup>, and  
almost all surfaces are parched<sup>82</sup>

this winter, almost

all this winter was fall, and the  
moon rose before the evening, almost.

---

<sup>80</sup> The translation uses the word “sentiment” instead of “meaning,” because in Spanish the word “sentido,” defined as “sense,” is closer to what I wanted to say instead of titling the poem, *The Definition of Displacement*.

<sup>81</sup> In Spanish, I could not find the term for “tumbled dry,” so it was translated as “every sweater washed in cold and dried in the dryer.”

<sup>82</sup> The direct translation of “parched” would have repeated similar words in the Spanish version, so I replaced it with the verb, “abrasar,” which connotes fire, and something very arid.



*A piece of me*<sup>86</sup>

Today            I hope  
  
                  to be  
                  unapproachable  
  
                  to last on  
                  the eye salts<sup>87</sup> and  
                  the half sleep

there are just  
so many words  
  
                  beyond the vacancy  
                  of childhood bedrooms<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> In Spanish, to say “a piece of me,” dehumanizes the title. It is to say that the person feels more like a broken object, I translated this as, “a part of me.”

<sup>87</sup> I added a pronoun in the translation, where it says “your eye salts.” The arbitrary eye did not work in the same way in Spanish.

<sup>88</sup> The same arbitrary bedroom was given an owner in the Spanish translation. It was translated to “my childhood bedroom.”

*Una parte de mi*<sup>89</sup>

Hoy            Espero

ser  
inaccesible

de perdurar de  
las sales de tu<sup>90</sup> ojo y  
el medio-sueño

simplemente hay  
tantas palabras

más allá de la vacancia  
de la habitación de mi<sup>91</sup> niñez.

---

<sup>89</sup> En inglés, el título se puede traducir como pedazo, pieza o trozo.

<sup>90</sup> En la original, no usé el pronombre de “tu.” Decidí añadirlo porque hacía más sentido.

<sup>91</sup> Añadí el pronombre de “mi.”



# Lectio IV: domi adum

## *My heart is a winter vegetable*

This garden is filled with perpetual spinach  
sprouting seeds, parsley, perpetual spinach in November  
perpetual seeds sprouting, things grow angry  
in the winter, perpetually, spinach, rocket, chard

sprouting seeds, parsley, perpetual spinach in November  
chard, rocket, and radishes, they grow angry<sup>92</sup>  
in the winter, perpetually, spinach, rocket, chard  
angry, at themselves, the ground, the plants, they decompose<sup>93</sup>, and chard

chard, rocket, and radishes, they grow angry  
they love the ground, like seeds in the summer do, and  
angry, at themselves, the ground, the plants, they decompose, and chard  
dirt, making love, rocket and radishes decompose

they love<sup>94</sup> the ground, like seeds in the summer do, and  
land cress, and lambs lettuce polytunnel and slugs. Garlic  
and carrots, stump rooted, garlic and lettuce. In September  
they grow, in March they grow, the ground bloats  
dirt, making love, rocket and radishes decompose

land cress, and lambs lettuce polytunnel and slugs. Garlic  
with March spring water, the ground is a polytunnel  
and carrots, stump rooted, garlic and lettuce. In September  
Purple sprouting kale, and purple sprouting broccoli  
they grow, in March they grow, the ground bloats  
spring water drying on the windowsill

Beetroot and potato leek, potato, sprouting  
Purple sprouting kale, and purple sprouting broccoli  
March on the windowsill, must harvest the sunlight  
spring water drying in the sunlight. Spring water and

Jerusalem spring, Jerusalem artichoke, beetroot and  
March on the windowsill, purple sprouting kale, and purple  
parsley, beetroot is better to uncover, beetroot makes  
for an acid spring.

---

<sup>92</sup> In Spanish, anger does not grow. I still translated it similarly by saying, “the ground grows with anger.”

<sup>93</sup> This word got translated as “rotting.” In Spanish, decomposing sounds more like something is breaking, it does not give the imagery of rotting.

<sup>94</sup> In Spanish, love can be romantic or non romantic. I translated it as a romantic love.

The Jerusalem in the garden, the spring water  
decomposes into ground water, sitting  
on the windowsill, waiting like us  
for the sun. It is January, and leeks and  
roots, crawl out of the ground, naked  
snails out of their shells, naked  
snails out of their shells.

## *Mi corazón es un vegetal del invierno*

Este jardín esta llena de espinaca perpetua  
semillas brotadas, perejil, espinaca perpetua en el mes de Noviembre  
perpetuas semillas brotadas, cosas crecen con enfado<sup>95</sup>  
en el invierno, perpetuamente, espinaca, rúcala, acelga

semillas brotadas, perejil, espinaca perpetua en el mes de Noviembre  
acelga, rúcala, y rábanos, crecerán con enfado  
en el invierno, perpetuamente, espinaca, rúcala, acelga  
enojados, con ellos mismos, la tierra, las plantas, se pudren<sup>96</sup>, y acelga

acelga, rúcala, y rábanos, crecerán con enfado  
aman a la tierra, como las semillas en el verano, y  
enojados, con ellos mismos, la tierra, las plantas, se pudren, y acelga  
la tierra, haciendo el amor, rúcala y rábanos se pudren

aman<sup>97</sup> a la tierra, como las semillas en el verano, y  
berro de jardín y hierbas de los canónigos, túneles de plástico y babosas. Ajo  
y zanahorias, tocones de raíces, ajo y lechuga. crecen en septiembre  
crecen en marzo, la tierra se hincha  
tierra, haciendo el amor, rúcala y rábanos se pudren

berro de jardín y hierbas de los canónigos, túneles de plástico y babosas. Ajo  
con el agua manantial de marzo, la tierra es un túnel de plástico  
y zanahorias, tocones de raíces, ajo y lechuga. crecen en septiembre  
col rizada brotando morado, y brócoli brotando morado  
crecen en marzo, la tierra se hincha  
agua manantial se seca en alféizar

Remolacha y puerros de patata, patata, brotando  
col rizada brotando morado, y brócoli brotando morado  
marzo en el alféizar, necesita cosechar el luz del día  
agua manantial se seca en el luz del día. Agua manantial y

primavera de Jerusalén, alcachofa de Jerusalén, remolacha y  
marzo en el alféizar, col rizada brotando morado, y perejil morado  
remolacha es mejor para descubrir, remolacha hace para  
una primavera ácida.

---

<sup>95</sup> En inglés, se dice que el enojo se crece para decir que uno aumenta su enojo.

<sup>96</sup> La palabra en inglés es igual a “descomponer,” pero como son vegetales, decidí traducirlo como “pudrir.”

<sup>97</sup> En inglés, no siempre es muy claro si es un amor romántico o no. La palabra para amar y querer son la misma cosa.

El Jerusalén en el jardín, el agua manantial  
se pudre en agua subterránea, sentada  
en el alféizar, esperando como nosotros  
para el sol. Es enero, y los puerros y  
las raíces están gateando fuera de la tierra, caracoles  
desnudas fuera de sus cáscaras, caracoles  
desnudas fuera de sus cáscaras.

*To my architect*

this morning  
I woke up with  
narration sickness<sup>98</sup>

the things I know  
today, are the same  
I knew yesterday:

-I am a writer  
-March is the snowiest month  
-Elephants die by losing their teeth

you are an architect, and  
you humanize me

---

<sup>98</sup> This is supposed to be a play-on-words for “morning sickness.” The play-on-words is less clear in the Spanish version.

*Para mi arquitecto*

esta mañana  
me desperté con  
nauseas de narración<sup>99</sup>

las cosas que se  
hoy son las mismas  
que sabía ayer:

-Soy una escritora  
-Marzo es el mes con más nieve  
-Elefantes mueren por perder sus dientes

eres un arquitecto, y  
tú me humanizas

---

<sup>99</sup> Las nauseas en la original son un juego de palabras a nauseas de estar embarazada.

*We moved on the one day it started snowing*

today so striped

with the kitchen  
so tall            like this,

and the lit<sup>100</sup>

the frost bitten<sup>101</sup>  
frame.

and to think of when  
there were those

leaking

wooden panels  
under the sink

creaking so            nicely.

how handsome  
the furniture, we

pulled up the stairs, and the  
ice pack wrapped

so tightly

around my finger.

there is something about today  
and how

it heats the inside  
of my cardboard heart.

---

<sup>100</sup> I translated the word “lit,” as something clear. I am using word play in the stanza and in order to create new sounds in the translation, I chose a word that would complement the coming line like I did in this poem.

<sup>101</sup> In Spanish, there is a word that means “frost bite,” however, I chose to keep the image of the frost literally biting the window.

*Nos mudamos el día que empezó a nevar*

hoy, tan rayado

con la cocina  
tan alta como esta,

y lo claro<sup>102</sup>

el marco de la ventana  
mordida por el frío<sup>103</sup>.

y de pensar en cuando

habían esos paneles de madera

demarrando  
debajo del lavabo

chirriando tan agradablemente.

lo guapo  
que son estos muebles, que

arrastramos por las escaleras, y la  
compresa de hielo

envolviendo mi dedo

tan firmemente.

hay algo de este día

y como

calienta el interior  
de mi corazón de cartón.

---

<sup>102</sup> En inglés, usé una metáfora de luz, y algo iluminado. Quería decir que era algo claro.

<sup>103</sup> En inglés, el dicho “mordida por el frío” significa tener sabañón. Me gustó el imagen de la ventana mordida por el frío, entonces decidí traducirlo literalmente.

*Out from under the arcades of Bologna*

the buildings  
are poems  
you read to me, and  
I am

so saturated  
in the things

I can not translate.

the kids in the plaza  
play with the pigeons

and all I want to do is shrink<sup>104</sup>

into

this little world.

---

<sup>104</sup> In Spanish, there is no word that can mean “shrink,” without a connotation of reduction. I wanted to use this word in the sense of disappearance.

*Por debajo de las arcadas de Bolonia*

estos edificios  
son poemas  
que me les, y  
estoy

saturada  
en las cosas

que no puedo traducir.

los niños en la plaza  
juegan con las palomas

y lo único que quiero hacer es ocultarme<sup>105</sup>

dentro

de este mudo pequeño.

---

<sup>105</sup> En Inglés, usé una palabra que significa “disminuir,” pero en el sentido de desaparecer. Usé el verbo “ocultar” para capturar el desaparecimiento.

*I know so many languages, but sometimes I don't know how to say anything*

what is            the ability  
                      to respond,

to say, the sun lays<sup>106</sup>  
  so quietly  
  on the pane.

to say,  
                                  something blue  
  as it melts  
  under the porch.

I am peeling an apple  
  for your cold hands, for your  
  cold and sickly hands, and

watching the day            making its way, traversing  
                                  the mural  
                                  across the street.

this is what                    we might call  
  urgency,

to rearrange the fallen magnets  
                                  and stick them back on the fridge.

---

<sup>106</sup> I like how the word personifies the sun, however, it is not too uncommon to use the verb “laying” for an inanimate object. In Spanish, I chose to use a personifying verb, saying that the sun is resting on the windowpane.





*Querida Sarah,*

te escribo de una playa

en Venecia. Los pájaros  
los canales, todo  
respira como si

estuvieras aquí. La gente

se junta en la plaza de San Marco, se juntan  
alrededor de las palomas, como si fueran  
palomas.

me estoy disculpando

y te estoy perdonando, para rellenar  
lo que todavía queda

vacío.

## Works Cited:

- Anzaldúa, Gloria. "Borderlands/*La Frontera*: The New Mestiza." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch, Paul and Carol Daube Sutton. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2001. 2211-2223. Print.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*." *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti and Mona Baker. New York: Routledge, 2000. 15-23. Print.
- Cole, Norma. "Nines and Tens: A Talk on Translation." *To Be at Music: Essays & Talks*. Richmond, CA: Omnidawn Pub., 2010. 83-96. Print.
- Leitch, Vincent B. "Gloria Anzaldúa." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch, Paul and Carol Daube Sutton. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2001. 2208-2211. Print.
- Ramírez-Esparza, Nairán, Samuel D. Gosling, Verónica Bent-Martínez, Jeffrey P. Potter, and James W. Pennebaker. "Do Bilinguals Have Multiple Personalities? A Special Case of Cultural Frame Switching." *Journal of Research in Personality* 40.2006 (2004): 99-120. Science Direct, 21 Nov. 2004. Web. 23 Nov. 2012.
- Riggs, Sarah. *Autobiography of Envelopes*. Providence: Burning Deck Press, 2012. Print.
- Stalling, Jonathan. *Yingleshi: Sinophonic English Poetry and Poetics*. Denver: Counterpath Press, 2011. Print.
- Watt, Milton. "Book Review: *Le Ton Beau de Marot*: In Paradise in the Music of Language." *Journal of Translation* Volume 4.1 2008: 7-21. Internet.