

Dossier “Poesía y traducción”

Delfina Muschietti
Universidad de Buenos Aires

En esta primera parte del Dossier, presentamos dos trabajos realizados por los entonces alumnos Violeta Percia y Rodrigo Caresani, para el Seminario que dicto en la Carrera de Letras sobre Poesía y Traducción. El Seminario empalma con nuestro proyecto Ubacyt con el mismo título, y se desarrolla en dos áreas cruzadas: 1) Teoría y reflexión sobre traducción; 2) Laboratorio de Traducción, en el que nos proponemos cada semestre traducir en aula una constelación de poemas de uno o dos autores. El trabajo final del Seminario debe reflejar ambos aspectos. En este caso, Violeta y Rodrigo trabajaron sobre la traducción de poemas de Sylvia Plath, una de las autoras a las que nos dedicamos desde 2001; y aportan reflexiones personales y originales a partir de la lectura de los textos teóricos. Ambos autores se sumaron luego como investigadores al grupo Ubacyt que dirijo, y que intenta hallar los criterios específicos para la traducción de poesía, considerando los particulares rasgos formales de ese objeto estético que es el poema. Las monografías de Violeta y Rodrigo, corregidas y ampliadas, formaron parte del tomo conjunto *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua* (en prensa).

A continuación, me propongo desarrollar las últimas conclusiones de nuestro proyecto, que presenté en parte en noviembre de 2012 en el Congreso Internacional de Letras, UBA.

Poesía y Traducción: mapa rítmico y partitura-flotante

Kate Scott Anthon, en una carta de octubre de 1917 dirigida Martha Dickinson Bianchi, sobrina de Emily Dickinson, recuerda esos “maravillosos atardeceres”, cuando Emily estaba “a menudo en el piano tocando extrañas y bellas melodías, todas de su propia inspiración”.¹ La misma Dickinson cuenta en una temprana carta a Abiah, su amiga del colegio, el

1. Citado en *Emily Dickinson's Textbooks*, by Carlton Lowenberg, Lafayette, California, 1986. La obra de Dickinson fue hallada por su hermana Lavinia luego de su muerte en 1886, y publicada por primera vez en 1890 por Thomas Wentworth Higginson y Mabel Loomis Todd, con fuertes censuras a la extrañeza de su forma: las mayúsculas sorpresivas en el interior de los poemas, por ejemplo, fueron eliminadas.



Eduardo Stupia. Sin título, 2010.
Técnica mixta sobre tela, 195 x 300cm. Serie Reflejos.

deleite por las lecciones de música recibidas de Aunt Selby en el verano de 1845; y el encanto de tener un piano propio, recibido como regalo poco tiempo atrás. En ese texto se nos revela que música, jardín y flores se hallan relacionados en un mismo nivel como disparadores de estados de inspiración. Todos sabemos que la poesía de Emily Dickinson es extraña y especialísima –como las melodías que tocaba en su piano–: a veces disonante e irónica, a veces armoniosa, siempre enigmática y fascinante; lo cual, como siempre sucede con los grandes poetas, ha provocado más de un rechazo, especialmente entre sus contemporáneos. Basta leer lo que dice el poeta Thomas Bailey Aldrich en el *The Atlantic Monthly* en enero 1892, quien llama a la poesía de Dickinson no-convencional y grotesca, con raíces en el misticismo de Blake y el manierismo de Emerson, para concluir:

Pero la incoherencia y la falta de forma de sus versos es fatal. [...] una excéntrica, soñadora, semi-educada reclusa en una perdida villa de New England (o de cualquier otra parte) no puede ponerse a desafiar impunemente las leyes de la gravedad y la gramática.
(La traducción es nuestra)²

¿Qué escucharía Emily Dickinson, desafiante e impunemente, en las melodías que le llegaban de otra parte? Nunca lo sabremos, sólo tenemos la transcripción de sus poemas; sin embargo, podemos ver en la escena relatada por Scott Anthon una tensión hacia ese no-lugar, tal como describe Clément Rosset la función de la música: “no imitar, no hablar de nada, estar en otra parte”; en otra dimensión, podríamos precisar.³ Como Lautréamont cuando escribía sus poemas mientras tocaba el piano, como Lacan quien sigue a Mallarmé al decir que el poema puede leerse como una partitura, también Dickinson, según parece, se dejaba llevar por esas raras líneas melódicas que luego terminaban en la escritura de un poema o una carta o un billete de entrega para sus flores a una familia vecina, cuando todo su “writing apparatus is upon a stand before me and all things are ready”, como dice antes de empezar a escribir la carta a Abiah. Esto es, todo el *aparato de escritura* está en un *atril* frente a ella, listo para empezar. Nótese el uso de la palabra latina *apparatus* (que repite referido a la oración en el poema J437). El Webster Dictionnary de 1854 ofrece la siguiente entrada, que nos permite unir la escritura a la noción maquina de la que hablaremos luego:

Apparatus: [L., from *apparo*, to prepare, of *ad* and *paro*)

Things provided as means to some end; as the tools of an artisan, the furniture of a house, instruments of war. In more technical language, a complete set of instruments or utensils, for performing any operation or experiment.

In *surgery*, the operation of cutting for the stone, of three kinds, the small, the great, and the high.

Apparatus is also used as the title of several books, in the formes of catalogues, bibliothecas, glossaries, dictionaries, &c.

Apparatus [L. de *apparo*, preparar, de *ad* y *paro*).

2. But the incoherence and formlessness of her versicles are fatal [...] an eccentric, dreamy, half-educated recluse in an out-of-the-way New England village (or anywhere else) cannot with impunity set at defiance the laws of gravitation and grammar.

3. En Rosset, Clément (1979). *El objeto singular*, Madrid: Sexto Piso, 2007, p. 73.

- 1- Cosas provistas como un medio para un fin; como las herramientas de un artesano, los muebles para una casa, instrumentos de guerra. En lenguaje más técnico, un conjunto completo de instrumentos o utensilios, para realizar cualquier operación o experimento.
- 2- En *cirugía* la operación para cortar el testículo, en tres formas: la pequeña, la grande, y la alta.

Apparatus se usa en el título de un grupo de libros en la forma de catálogos, bibliotecas, glosarios, diccionarios, etc.

Interesante destacar la relación que establece la palabra con la escritura en términos de *herramientas-experimento-cirugía* y finalmente *libros y lenguaje desplegados* para su investigación. Por un lado, se señala el predominio de la técnica y la disposición abierta al experimento de la escucha en relación con la lengua; por el otro, la tensión hacia lo impersonal, fuerza que barre con la noción tradicional de autor, vuelto ahora escucha. Por eso, y no es menos importante, el *apparatus* se dispone en un *atril [stand]* de música: de allí se parte. Por eso también lo que Kate Scott Anthon declara como “propia inspiración” parece ser negado por la misma Dickinson en el famoso poema J441 (“This is my letter to the World”,⁴ “Esta es mi carta al Mundo”). Otra vez carta y poema son uno, y se trata de una carta dictada por la Natura sin destinatario preciso: “The simple News that Nature told—/ With tender Majesty” (“Las simples Nuevas que Natura contó – Con tierna Majestad”). De eso se trata, y la carta se dispara “To Hands I cannot see” (“A Manos que no puedo ver”), dice, desconocidas. A la poesía sirven también las palabras destinadas por Rosset a la música: “la simple paradoja de ser una forma libre, *flotante*”.⁵ Término que cruzamos en nuestra constelación teórica con *indicio fluctuante* (Tinianov)-*atención flotante* (Freud). El poeta es, entonces, como bien explica Emerson –predecesor de Dickinson– un escucha, el más apto, el que tiene el oído mejor dispuesto para escuchar esa línea melódica que la *Natura* dicta, en el plano de la inmanencia trascendente que quería Deleuze:⁶

The sea, the mountain-ridge, Niagara, and every flower-bed, pre-exist, in pre-cantations, which sail like odors in the air, and when any man goes by with an ear sufficiently fine, he overhears them, and endoevers to write down the notes, without diluting or depraving them.

El mar, la cresta de montaña, el Niágara, y cada lecho de flor, pre-existe, en pre-cantos, que navegan como olores en el aire, y cuando un hombre va con un oído lo suficientemente fino, las capta, y trata de escribir las notas, sin diluirlas ni corromperlas.

(La traducción es nuestra)⁷

A escuchar con oído fino y luego o al mismo tiempo, a anotar lo escuchado, con dedicada concentración. Esta coincidencia entre los escritos de ambos autores no es gratuita: no por nada el único poema publicado en vida por Emily Dickinson, aparecido como anónimo, fue

4. Citamos según la primera recopilación de las obras completas, *The complete poems of Emily Dickinson*, edited by Thomas Johnson, New York, Back Bay Books, Little Brown and Company, 1955.

5. Rosset, p. 4. El subrayado es nuestro.

6. Deleuze, Gilles, “La inmanencia: una vida”. Último texto de Deleuze que fue publicado originalmente en la revista *Philosophie* N°. 47, Minuit París, el 1 de septiembre de 1995, y circula en Internet traducido al español por Consuelo Pabón.

7. Emerson, Ralph (1844). “The Poet”, *Nature and Other Writings*, Boston: Shambhala, 2003, p. 170.

confundido con uno de Emerson; no por nada dos de los grandes ensayos de este último llevan los títulos “Natura” y “El poeta”. El poeta-músico de oído fino, entonces, “lleva lo real consigo” (Rosset, p. 14), cargado de existencia, en ese pre-canto que capta en atenta escucha, “prodigio o aparición, que no habla de nada ni nadie” (idem, p. 15), bloque impersonal que produce gozo –“pura e intensa elevación del alma” dice Poe⁸, sin mensaje, lanzado al vacío de un receptor futuro, desconocido. Ese anonadamiento del escucha-escritor debe repetirse luego en el lector de poesía puesto en *escucha flotante* de frente a esa singularidad que es el poema. Música y poesía son movimientos extranjeros, que vienen de otro lado y producen *ostranenie*, tal como especificaban los formalistas rusos. Rosset apunta otro rasgo interesante del contacto entre ambas esferas: “la música no viene ni antes ni después de las palabras, sino al mismo tiempo” (p. 82).

Emily Dickinson supo ver que esa línea melódica dictada y recibida en atenta escucha funciona como lo que hemos llamado *partitura-flotante*, haciendo trama con los términos de Tinianov y Freud ya mencionados. Como todos los grandes poetas, Dickinson supo que el poema es un instrumento de resonancias y para captar el ritmo, la línea melódica, esa respiración y poder llegados de otro lado, dispuso la atención de su oído, su piano, su *apparatus* de escritura. “¿Está mi poema vivo?”, preguntaba en otras de sus cartas al maestro Higginson, y especialmente, precisa luego, la pregunta está dirigida a saber si el poema “respiraba”.⁹ El poeta Charles Olson, a mediados del siglo XX, continúa esta línea al pensar el verso como moderno ligado a una respiración y a una fuerza y potencia proyectiva.¹⁰ Por eso también pensamos, en un primer momento, elegir la denominación *supra* (y no *pre-*) *partitura*: pretendíamos así un rasgo de simultaneidad que eliminara la noción temporal-cronológica tradicional, de acuerdo con la filosofía de Bergson y de Deleuze, en la que desvanecieran las nociones tradicionales de sujeto y autor. En la carta ya citada, por ejemplo, analizamos el *mi* utilizado por Dickinson como un humilde accidente, el de la firma, que se doblega frente al objeto vivo, que respira tonos, matizaciones, resonancias móviles y fluctuantes, que se delinean en un mapa gráfico y sonoro, al que designamos como *mapa rítmico* del poema, con eje en la *repetición* en todas sus formas. Con él tiene que vérselas el traductor de poesía, y con Benjamin decimos, debe estar atento a la *manera-de-decir* (o *de-repetir*, hemos agregado) del poema, atento a sus silencios y a su inestable e inesperado sentido. Porque el ritmo mueve el sentido unívoco del diccionario para cada una de las palabras del poema: lo muta, lo dinamiza, lo transforma; y las palabras se conectan entre sí en relaciones de condensación y matización marcadas por dicho ritmo. El traductor se convierte así en equilibrista de la repetición, y debe estar atento a esas intensidades que provienen del ritmo para abstraer el fantasma de una partitura suspendida o mapa rítmico, que debe trasladar y alojar en una nueva lengua y en una nueva forma, que haga llegar al lector un eco de la respiración del original. Sólo a eso podemos aspirar y es mucho. El traductor se mueve entre las posiciones de lector-crítico y hacedor de forma, siempre en actitud de *escucha flotante*, para disponer él también su oído a la escucha atenta de lo que el ritmo del poema original le dicta, dejando de lado prejuicios y preconceptos que pudieran velarle la extrañeza que desde su partitura le

8. Poe, Edgar Allan, “The Philosophy of Composition”, *Graham’s Magazine*, Vol. XXVIII, N°. 4, April 1846, 28:163-167.

9. Carta del 15 de abril de 1862. *Emily Dickinson Selected Letters*, edited by Thomas Jhonson, Harvard University Press, 1982, p. 171.

10. El ensayo “Verso proyectivo” de Charles Olson se halla incluido en el tomo conjunto *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua* (en prensa en la editorial Bajo la luna), traducido al español por primera vez por Rodrigo Caresani.

llega. En esa instancia combate con sus propios fantasmas, que el lector de una traducción puede captar en las elecciones repetidas de un traductor. Siempre es posible preguntarse qué prejuicios se mueven detrás de esas elecciones, qué veladuras de la cultura de la época, qué sometimientos al canon tradicional o de género. Así, en otros textos analizábamos detrás de la tendencia neutralizadora de Silvina Ocampo al traducir a Dickinson, el sometimiento al patrón-Borges; o en Horacio Armani traduciendo a Pavese, el convencimiento rector de que el poema de Pavese *debía* introducir realismo y lengua coloquial en la poesía italiana, más allá de lo que cada poema efectivamente presentara en su forma.

Desechamos las figuras del *traductor explicador*, *traductor narcisista*, *traductor regionalizador*, *traductor neutralizador* (todos ellos de fuerte intervención sobre el texto original) para elegir con Benjamin, la del *traductor invisible*: el que suspende al máximo los límites de su lectura para dejar pasar el soplo de la incertidumbre ambigua del original, sin neutralizar su extrañeza, sin domesticarlo o interpretarlo, con el objetivo –inútil a nuestro juicio– de hacerlo más “asimilable” para el lector. Dicha invisibilidad implica una tarea preciosista y minuciosa con los diccionarios, con los estados de la lengua (el de la lengua del original, y la del traductor), y sobre todo y ante todo con la forma, con el mapa rítmico que el poema despliega. Llamamos a esa tarea *literalidad productiva*. Porque sabemos que en toda traducción algo se transforma, algo se pierde y se enciende en el pasaje entre las lenguas; pero insistimos en una delicada tarea, alejada de cualquier voracidad del mercado, que mantenga en el mayor grado posible lo indecible del poema, su singularidad, en la devoción a esa forma hallada. Llamamos a nuestra lengua *español abstracto*, un artificio que nos permite en el Laboratorio de traducción evadirnos tanto de los límites del español ibérico como de aquellos de las variantes regionales de Hispanoamérica, para ocuparnos de alojar en ella el eco de la respiración del original; y también nos permite diferenciarnos de la denominación de español *neutro*, utilizado para la lengua que usan los medios de comunicación. No se trata de una neutralidad anuladora sino de una abstracción cualitativa y estética, en la que debe alojarse el eco del original traducido; y que, las más de las veces, en lugar de neutralizar, encrespa o violenta la lengua de llegada, en aras del respeto a una *cantidad formal*, de la que la traducción debe perder lo menos posible.

Esa es una de las claves de nuestro *mapa rítmico*, que nos llevó a profundizar en las relaciones entre música y poesía. Para ello, acudimos a la lectura de textos de músicos o musicólogos (Stravinsky, Jankélévich) que piensan la relación poesía-música, así como a los escritos de los poetas que consideran la poesía indefectiblemente unida a la música (Mallarmé, Valéry, Eliot, Plath, Dickinson, Merini, Poe, Montale, Pound), y la apreciación coincidente de filósofos y teóricos como Tinianov, Lacan, Deleuze, Derrida. Hemos tomado de Jankélévich el rasgo “abstracción cualitativa” que comparten ambas esferas, en la posibilidad de pensar el ‘mapa rítmico’ como una partitura elevada de las intensidades sensoriales abstractas que el ritmo impone. El ‘mapa rítmico’ podría ser, pensamos en un primer momento de nuestro trabajo, el regreso a una pre-partitura de generación de la composición como sugieren Tchaicovsky y Dvorak para la música, Mallarmé y Merini para la poesía. Dvorak y Chaikovsky llaman *Dumka* al estado previo a la composición: una melancolía y ensoñación ligadas a “un pensamiento breve, un pensamiento naciente y todavía vacilante, lo opuesto a un encadenamiento riguroso” (citado por Jankélévich). Poe en “Philosophy of composition” hace constelación con aquéllos cuando define ese mismo momento previo con palabras si-

milares, como las “crucezas de un pensamiento elaborado y vacilante”¹¹ a la vez. Luego, en el producto final, el poema es llevado siempre a un efecto de extrañeza. Dicha extrañeza iba aparejada en el caso de Dickinson con la peculiaridad de su firma (en algunas cartas aparece como “Not Emily”), y con su trabajo de deconstrucción de la identidad cristalizada a partir del juego rítmico, la sintaxis cortada por los guiones o las mayúsculas “arbitrarias” que irrumpen en sus poemas como signos de notas de una partitura, el tono cortante e irónico. ¿Se trataba entonces –nos volvimos a preguntar– de una partitura previa, como la del piano, que era bajada al plano del lenguaje? Sin embargo, la relectura de Jankévich y la conexión con las lecturas de Rosset (*El objeto musical*), de Deleuze (“La inmanencia: una vida”) y de los ensayos de Emerson (contemporáneo de Dickinson) nos llevaron a cambiar la denominación de pre-partitura por la de supra-partitura, con el fin de eliminar la secuencia cronológica que marca un antes previo y un después. Ni antes ni después, ni adentro ni afuera, nos centrábamos en una concepción de ida y vuelta entre dos planos inmanentes y entrecruzados: la partitura y el poema. La fórmula de Jankévich para la música (*abstracción cualitativa*) se toca con la de la última filosofía de Deleuze (*empirismo trascendental*), y de allí a la memoria pura y el devenir bergsonianos, la lengua pura de Benjamin. Sin embargo, de la denominación *supra-* también se desprendía la connotación de un arriba y un abajo, dos niveles que podrían pensarse jerárquicamente diferenciados. Se trataba, en cambio, de dar cuenta de un movimiento paradójico de ida y vuelta que va de lo abstracto-sensorial hacia lo sensorial-abstracto. Por ello, finalmente nos decidimos por la denominación de *partitura-flotante*: en ella se podía articular, no sólo la conexión con otros autores teóricos como Tinianov y Freud, sino la hipótesis de una partitura matemático-abstracta que se hace cuerpo en la palabra, pero mantiene por sobre ella, y gracias al ritmo, su cualidad de abstracción suspendida, de fantasma que resuena en el poema como recuerdo del acceso a esa otra dimensión, que tanto para Alda Merini como para Alain Badiou está referida a una forma del pensamiento:

Pero además el poema moderno se identifica como pensamiento. No es tan sólo la efectividad de un pensamiento que se entrega en la carne de la lengua: es el conjunto de las operaciones por las cuales dicho pensamiento se piensa.¹²

El problema del sujeto-autor

De todo lo anterior, se deriva la consideración del sujeto en el texto poético y en el movimiento de su traducción. Seguimos a Kristeva, Deleuze, Foucault, Derrida, al ligarlo a un cuerpo en la singularidad del acontecimiento. El primer Benjamin (1921) nos habla de las propiedades nominativas del lenguaje como “aliento” original, que es a la vez vida y espíritu. Así “la comunidad mágica” del hombre con las cosas reencuentra su poder perdido en la poesía. Notable anticipación de Heidegger. Para ambos, la lengua no comunica, es en sí misma. Es en la poesía donde el hombre restaura esa condición original: lejos de la “charla” cotidiana, vuelve la “síntesis de la totalidad intensiva de la lengua”. Por ende, nos negamos de plano a la figura del traductor como mediador entre el par tradicional autor-lector (como sugieren Ricoeur y Meschonnic), especialmente porque los pasajes entre potencia virtual y actualización (Deleuze) implican para la poesía movimientos de desubjetivación y subjeti-

11. “the elaborate and vacillating crudities of thought”, Poe, op.cit.

12. Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo, 2009.

vación constantes, de la partitura-flotante a la actualización individual y nueva ampliación a lo colectivo-universal: ¿de qué sujeto-autor estamos hablando entonces? Las propuestas de Ricoeur y Meschonnic se acercan a lo que llamo una “restauración conservadora” de las nociones tradiciones de sujeto-autor. Para el caso de Ricoeur, una restauración expuesta con claridad en el libro *Sobre la traducción* (2003). A ella respondemos que suponer que el traductor es un *mediador* entre dos entes biográficos estables supone además reponer la antigua situación de la comunicación que los filósofos postmetafísicos han insistido en demoler. A esta rama de la teoría (que incluiría a Benjamin, calificado como “figura de cera”, p. 107; y especialmente a Derrida y Deleuze) se opone Meschonnic en *Ética y política del traducir* (2007), con tenacidad, confuso desarrollo y lecturas erradas. Acusar a Derrida y a Benjamin de separar forma de contenido, como lo hace en la página 108, y de pensamiento “Clásico, escolar, académico y políticamente correcto” (página 111) nos parece de una ceguera notable. Ante ellos levanta la figura de Aristóteles, y propone:

Se trata de situar el pensamiento y la práctica del traducir en una teoría de conjunto.

Pero pregunto: ¿de qué sujeto se trata? Aquí hace falta el sujeto del poema, es decir que a la vez él falta y que es necesario. (p. 106)

Antes propone, en modo poco claro, terminar con la diferencia entre verso y prosa (negando así a Tinianov, al que dice admirar), para proponer un continuo del discurso basado en el ritmo, que provocaría dos transformaciones: primero, introduce la noción de *oralidad* (“en lo continuo, se escucha la oralidad de un sujeto”, p. 55); y segundo, reintroduce la noción de *sujeto*: “Llamo sujeto del poema a la subjetivación máxima, integral de un discurso. Que se convierte en sistema de discurso” (p. 55). Para concluir:

Si el continuo es la subjetivación máxima de un sistema de discurso por un sujeto que se inventa por y en su discurso, que inventa una historicidad nueva, lo continuo del poema ignora las diferencias entre los géneros. Desde este punto de vista hay poema en una novela, una obra de teatro o incluso en un texto llamado filosófico si hay invención del sujeto, esta invención de una historicidad. (p. 56)

Se trate de la clara noción de autor repuesta por Ricoeur o de esta ininteligible pansubjetivación de Meschonnic, se ha perdido la especificidad del poema. Tal como se afirma en el poema J441 de Dickinson, la composición poética es una carta lanzada al mundo, *a manos que no puedo ver*: ni suponer ni anticipar, podríamos agregar con Benjamín y Derrida, una carta sin destino preciso. Reponer autor y lector tradicionales y un rol de mediador implica además que hay un mensaje también definido y transportable. Sabemos que el lenguaje en general, siempre del otro; y la poesía en particular, cuya ley es la repetición –que sintetiza, agrupa, corta y reagrupa el bloque sonoro y gráfico del poema produciendo extrañeza– niegan esas premisas. Hablar de un continuo rítmico-discursivo de “subjetivación máxima”, que puede estar en cualquier zona de la literatura, disuelve la cuestión de la especificidad formal del poema en la nada: y todos sabemos que el poema es una “máquina” muy particular hecha de palabras, tal como afirma el poeta Williams Carlos Williams.¹³

13. “A poem is a small (or large) machine made out of words”. Introduction to *The Wedge*, in *Selected Essays of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1969, p. 256.

En el ámbito de la subjetividad, el poema sólo propone movimientos y pasajes constantes. La lectura del filósofo Alain Badiou nos aporta otra terminología interesante: para Badiou el poema es una *máquina de hacer pensar*. Coincidente con la terminología de los filósofos postmetafísicos y la de los grandes poetas del siglo XX y los grandes iniciadores de fines del siglo XIX (Dickinson, Rimbaud, Mallarmé), esta denominación nos presenta la impersonalidad que resuelve lo individual en lo universal, enigma e historia, que rebasa cualquier figura biográfica de autor, y es propia de toda la gran poesía moderna. Del otro lado, no se trata tampoco de la figura biográfica de un lector que compraría, por ejemplo, la eventual traducción. No se trata de trabajar para un *mercado*. La traducción del poema debe ser como una carta lanzada al viento, con el objetivo de mantener en suspenso el anclaje de la poesía en un lector particular. Benjamin coincide con Dickinson: la literatura (y en especial la poesía) no se escribe para un lector, aunque en su forma esté la tensión de la espera de ese lector. Como la traducción, agregamos, que sólo debe probar el intento de reproducir en otra lengua el mapa rítmico, sonoro-gráfico-abstracto tomado del original, como un eco de su respiración, suspendido fantasma en la lectura. Coincide Tinianov en su semántica imaginaria de “indicios fluctuantes” o *suspendidos*: el ritmo-repetición impone: una fuerza asimilativa que compone “tonos” y “matizaciones”, desde las insistencias del sonido y el silencio (grafemas y espacio en blanco), hasta las manchas de color y las del campo semántico. Tinianov tensa así el poema hacia la música y la pintura, la abstracción suspendida en el detalle concreto. El enigma debe seguir siendo enigma, la máquina de pensar debe continuar funcionando por sí sola, impersonal e inmanente, aunque alojada en una nueva lengua.

Apparatus en Dickinson y *aparato* en Valéry, *partitura* en Mallarmé y Lacan, *máquina de ritmo y misterio* en Ungaretti, *máquina de palabras* en Williams Carlos Williams, la *máquina de hacer pensar* en Badiou, *super-oído y pre-cantation* en Emerson, *matemáticos efectos de Belleza -elevadores del alma* en Poe, son terminologías coincidentes que hablan del estallido del sujeto-individuo-autor en la poesía en ese pasaje que va de la potencia virtual en el campo de inmanencia a la actualización en el poema, en su *quantum formal*. Este reúne pinceladas de experiencia individual (que Poe califica con acierto como *homeliness*,¹⁴ y clasifica como *Passion y Truth*, *Pasión y Verdad*, ligados al corazón y al intelecto del individuo, respectivamente) combinadas con intensos efectos de abstracción; tal como Poe señala: “as do discords in music, by contrast”. El efecto mayor es la línea de fuga hacia lo colectivo universal. Es lo que proponemos con Deleuze: nuestro mapa rítmico como resultado de materia y memoria desubjetivándose desde un campo inmanente, que abre cuñas en la temporalidad histórica, su actualización en el poema, allí donde el arte hace coincidir lo individual con lo colectivo, lo singular con lo universal. Allí donde lo individual se disuelve; y cuyo efecto es la elevación del alma, suspendida en una ventana abierta al infinito. Los poetas, los de súper-oído, lo declaran: ellos no *saben* lo que están *haciendo* cuando escriben lo que escriben; el efecto mayor producido por rimas, aliteraciones y repeticiones, tonos y semitonos los sobrepasa, y de allí la extrañeza que sus propios textos les producen, tal como afirman Artaud, Rilke o Valéry. La poesía es siempre extranjera. La poeta italiana Alda Merini dice “para eso están los críticos”: para leer el *destilado prosódico*, podríamos agregar, con palabras de Derrida, que emana del *mapa rítmico* en su potencia flotante, suspendida.

14. **homeliness** (n.) mid-14c., from *homely* + *-ness*. Originally “meekness, gentleness” also “familiarity, intimacy; friendliness” sense degenerated by c.1400 to “want of refinement in manners, coarseness, presumptuousness”.

Bibliografía

- BADIOU, Alain. 2009 [1998]. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- BENJAMIN, Walter. 1921-1923. “La tarea del traductor”, *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- . “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- BERGSON, Henry. 1970 [1942]. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La pléyade.
- DELEUZE, Gilles. 1981 [1969]. *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- . 1993. *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- . 1995. *La inmanencia: una vida*. Publicado en la revista *Philosophie* N° 47, Minit, París; circula en la web traducido al español por Consuelo Pabón.
- DERRIDA, Jacques. 1971. “Firma, acontecimiento y contexto”. *Idem*.
- . 1974. “Mallarmé”, trad. del capítulo extraído de *Tableau de la littérature française*, Vol. III, París: Gallimard, pp. 368-379.
- DICKINSON, Emily. *Selected Letters*, edited by Thomas Jhonson, Harvard University Press, 1982, p. 171.
- EMERSON, Ralph. 2003 [1844]. “The poet”, *Nature and Other Writings*. Boston: Shambala.
- FOUCAULT, Michel. 1984 [1969]. “¿Qué es un autor?”, *Conjetural*, N° 4, agosto.
- GARCÍA, Germán et al. 1974. ¿Qué dice Lacan? Tomo dedicado a Lacan de *Imago*. *Revista de psicoanálisis, psiquiatría y psicología*, N° 2, Buenos Aires.
- HEIDEGGER, Martin. 1990 [1959]. *De camino al habla*. Barcelona: Ed. del Serbal-Guitard.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 2005 [1960]. *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha-Decay.
- KRISTEVA, Julia. 1974. *La revolución du langage poétique*. París: Seuil.
- . 1981 [1976]. “El sujeto en cuestión”, en C. Lévi-Strauss, Seminario La identidad, Barcelona: Petrel.
- LOWENBERG, Carlton. 1986. *Emily Dickinson's Textbooks*. California: Lafayette.
- MERNI, Alda. 2003. Entrevista presentación del libro *Dopo tutto anche tu*, transcripción traducida por Delfina Muschietti para el Seminario Poesía y Traducción, Letras, UBA.

- MESCHONNIC, Henri. 2009 [2007]. *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- MUSCHIETTI, Delfina. 2006. “Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)”, *Orbis Tertius* N° 12, Universidad Nacional de La Plata, online.
- . 2012. “Poesía y pre-partitura en Emily Dickinson”. *Quaderns de Versàlia* II, primavera, Barcelona.
- OLSON, Charles. 1967 [1951]. “Projective Verse” in *Human Universe and other essays*, New York: Grove Press.
- POE, Edgar Allan. 1846. “The Philosophy of Composition”, *Graham’s Magazine*, Vol. XXVIII, N° 4, April, 28: 163-167.
- RICOUER, Paul. 2005. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- ROSSET, Clément. 2007 [1979]. *El objeto singular*. Madrid: Sexto Piso.
- ROSSELLI, Amelia. 2002. “Espacios métricos” en *Variaciones bélicas*. Mar del Plata: Melusina.
- STRAVISNKY, Igor. 2006 [1939-1940]. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- . 1957. “Respuestas a treinta y seis preguntas”. *Revista Sur*, N° 247, julio y agosto, pp. 1-12.
- TINIANOV, Iuri. 1970 [1923]. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VALÉRY, Paul. 1987 [1922]. “Introducción” al *Cementerio marino*. Madrid: Alianza.
- WILLIAMS, Charles William. 1969 [1944]. Introduction to *The Wedge*, in *Selected Essays of William Carlos Williams*, New York: New Directions.

Delfina Muschietti

Poeta, crítica, traductora y profesora de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Dirige en la UBA el Proyecto “Poesía y Traducción”. Distinciones: Beca Antorchas, 2000; Beca Guggenheim de New York, 2002; la Beca Alban de la Unión Europea, 2004. Curadora de las *Obras Completas* de Alfonsina Storni, I y II de Losada. Ha publicado *Los pasos de Zoe*, 1993; *El rojo Uccello*, 1996; *Enero*, 1999; *Olivos*, 2002; *Amnesia*, 2010 (Mención Especial del Premio Nacional de Literatura –Poesía– 2007-2010). Ha traducido y compilado *La mejor juventud* de Pier Paolo Pasolini (1996), *Poemas* de Attilio Bertolucci (2003), *Impromptu* de Amelia Rosselli (2004), *Después todo también tú* (2007) y *Clínica del abandono* de Alda Merini (2008). Prepara la traducción de Poesía de Emily Dickinson. En prensa se halla el tomo conjunto a su cargo, *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*.