

Traducir poesía: la ley del excedente

Rodrigo Javier Caresani

Sobre las condiciones para un retorno al problema de la traducción “en la Argentina”

Trenzar palabras en esa aparente esclavitud del traducir era para él una paz y una confianza en el trabajo que yo nunca lograba entender: “Todo es traducible –decía– incluso la poesía” [...] Enrique, que se divertía con todo, con todos y a costa de todos, se reía con mayor estruendo de la ineludible comicidad con que las malas traducciones nos regocijan. Coleccionaba esas perlas garrafales y las convertía en anécdotas: sabía que el lenguaje se asienta en el tembladeral del equívoco (“para un traductor es imposible no equivocarse”, decía).

(Panesi, “Enrique Pezzoni: profesor de literatura”)

En el terreno que abren unos textos recientes de Delfina Muschietti sobre traducción de poesía –reescritos y expandidos para el ensayo presentación de este tomo–¹ este trabajo pretende instalar una reflexión teórica que interpele a las operaciones de la propia “performance traductiva”. La argumentación apuesta a recorrer las líneas que arman una constelación teórica de tres términos provisorios –traducción, autobiografía, figura del traidor–, una trama que se postula como campo de fuerzas en donde ciertas lecturas de Jorge Panesi y Jacques Derrida se interceptan y tensan. Ese tejido, que supone la articulación de concepciones específicas del lenguaje y la literatura, un lugar central para las nociones de “repetición y diferencia”, “muerte”, “firma y contrafirma”, podría funcionar como marco desde el que ordenar un debate, pautar el cruce entre “La traducción en la Argentina” –aunque también gran parte del proyecto de *Críticas*– de Panesi, y *El monolingüismo del otro*, de Derrida.

Esta reflexión “teórica” anuncia –y al mismo tiempo, sin embargo, se sus- trae como resto y “se resta de”– una “práctica” de traducción. El enun-

.....
1. ¹ Me refiero a “Leer y traducir: restos y robos melancólicos”, “Ligados por un hilo de oro: Bertolucci, Pasolini, (Plath), Rosselli” y “Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)”.

ciado, a primera vista paradójico, quisiera hacerse eco de cierta ofrenda, de un don que es efecto de una lectura: una de las provocaciones más potentes de los trabajos de Muschietti se juega en el modo sutil en que “teoría” y “práctica” entran en contacto. Se trata de una lección que plantea un vínculo nunca causal-mecánico sino de mutua interferencia y desestabilización²; una lección sobre la que este trabajo se propone avanzar, desde una herramienta –la noción de “protocolos”– que Derrida pone en escena al abordar la relación entre “condiciones históricas de posibilidad”, “teoría” y “análisis”. Al mismo tiempo que recorta y abre el juego a determinadas operaciones de traducción, una teoría (de la literatura, del lenguaje, de la traducción) reflexiona –de un modo más o menos explícito– sobre sus propias condiciones, sobre sus anclajes institucionales y alcances políticos. Así, algo de lo que el sintagma del título del ensayo de Panesi –“en la Argentina”, un debate teórico articulado desde las condiciones de cierta “cultura argentina”– abre y clausura, debería relampaguear en la promesa de traducción de una constelación de versos de Sylvia Plath.

En *Resistencias del psicoanálisis*, Derrida desarrolla una discusión en torno al problema del “análisis” que es también un debate sobre el sentido de “deconstrucción”. Tironeado por el par resistencia-restancia (*résistance-restance*), por dirigirse hacia un núcleo-origen que es desde el principio un origen fracturado, impuro, no originario –y esta fractura Derrida la lee en el tejido enmarañado, irreductible, del “ombligo del sueño” del Freud de *La interpretación de los sueños*, y más radicalmente en la “compulsión de repetición” de *Más allá del principio del placer*–, se concibe al análisis como “operación metódica de desanudamiento y técnica de la desligazón infinita” (Derrida 1996a: 30). Si el análisis es interminable porque no hay elemento indivisible (o irreplicable) u origen simple, la deconstrucción no escapa a una paradójica definición interminable, difiere –pone en *différance*– su propio sentido: “lo que se llama ‘deconstrucción’ obedece innegablemente a una exigencia *analítica* [:] [...] se trata de *deshacer, desedimentar, descomponer, desconstruir* sedimentos, *artefacta*, presupuestos, instituciones” (idem: 46). Y al pensar ese espacio virtual que separa “teoría” y “operaciones históricas de la crítica” –operaciones de “análisis” dentro de las que el presente trabajo pretende inscribir la práctica de traducción de poesía– Derrida diseña la noción de protocolos. Como eslabones articulatorios entre las premisas de la teoría y el problema crítico, los protocolos actúan en varias direcciones simultáneas: hacia la teoría, fijando los alcances de sus postulados; respecto del objeto y su lectura, pautando zonas privilegiadas que serán leídas bajo determinadas condiciones; en una dimensión textual que comprende ciertos “efectos retóricos”, una retórica de la crítica; y finalmente, en dirección al “margen del texto”, a los presupuestos institucionales que lo tornan posible. “Puesto que estas cosas penden de un cabello” –señala Derrida leyendo a Lacan– “las apuestas se deciden en una palabra, una elipsis, una modalidad verbal, un condicional o un futuro anterior” (idem: 91-92). De aquí un desafío, entonces, que sobrevuela esta lectura de los ensayos de Panesi y Derrida: si la ley de la literatura es diferir, suspender toda ley, al tiempo que difiere su propia ley –el mismo Derrida ha argumentado que la literatura en la modernidad viene a ocupar el lugar de una

2. El concepto benjaminiano de “constelación” –la reunión no prevista, el montaje sorprendente (shock), de fragmentos-datos formales, puestos en correlación para producir en el lector cierto tipo de “iluminación”, ya no sagrada sino “profana” – no debería leerse sólo como una noción sobre la que insistentemente vuelve la reflexión teórico-crítica de los textos de Muschietti. Se trata, más bien, de un programa crítico que repercute en la dimensión retórico-expositiva del entramado textual y que se manifiesta, por ejemplo, en la finura de ese “hilo de oro” que trenza a Bertolucci, Pasolini y Rosselli con la imprevista “(Plath)”, puesta entre paréntesis. (Cf. “Ligados por un hilo de oro: Bertolucci, Pasolini, (Plath), Rosselli”).

juricidad subversiva; la literatura ante la ley, pero también más allá de la ley, antes de la ley³, menos que apelar a la solidez de “leyes” de traducción este trabajo busca anotar algunos enunciados en una lista abierta de “protocolos de traducción de poesía”.

Un lector apas(s)ionado

Hay en la literatura, en el secreto *ejemplar* de la literatura, una posibilidad de decirlo todo sin tocar el secreto. Cuando todas las hipótesis están permitidas acerca del sentido de un texto, o acerca de las intenciones de un autor cuya persona no está ni más ni menos representada que no representada por un personaje o por un narrador [...]; cuando ya no hay siquiera un sentido a decidir sobre un secreto cubierto tras la superficie de una manifestación textual (y esta es la situación que yo llamo texto o huella); cuando se trata del llamado de ese secreto que, sin embargo, remite al otro o a otra cosa; cuando es eso mismo lo que mantiene nuestra pasión en suspenso y nos retiene en el otro, entonces el secreto nos apasiona. (Derrida, *Passions*, traducción de Jorge Panesi)

Dos interrogantes obsesionan a los textos de *Críticas*: la traducción y la autobiografía. Ahora bien, antes que meros “temas”, traducción y autobiografía se presentan como figuras emblemáticas y paradójicas de cierta concepción del lenguaje y –más específicamente– del modo en que Panesi concibe la crítica literaria, del lugar que le asigna con relación a otros saberes-instituciones. De entrada, la traducción se encontrará atravesada por una tensión constitutiva: “el ideal de traducir lleva en sí la esperanza iluminista de una apertura comunicable de los lenguajes y, a la vez, un cierto misticismo de lo intransferible, casi lo inefable” (Panesi 2000: 78). “La traducción en la Argentina” sostiene, por un lado, ese gesto de “confianza iluminista” y, al mismo tiempo, la potencia de una “arista oscura de los lenguajes [...] [que] no se agota en la comunicación”. Sorprende, en la relectura de “Resistencias”, la primera conferencia de *Resistencias del psicoanálisis*, volver a encontrar casi en los mismos términos esta ambivalencia que afecta a la traducción, pero en el doble movimiento o *double bind* del “análisis” según la concepción de Derrida. En la tensión con el sentido y la verdad, el análisis pone en escena “un *progresismo de la Ilustración* por un lado, con la esperanza de un análisis que no cese de avanzar sobre la oscuridad [...], y por otro un fatalismo del deseo que cuenta con *una parte de sombra* y sitúa lo inanalizable como su recurso propio” (Derrida 1996a: 32, cursivas mías). Juego de luz y sombra, la esperanza iluminista se enfrenta a una “oscuridad” que excede, se fuga y escapa a toda develación. Y la convergencia retórica comienza a desnudar el terreno de la pasión en una trama de firmas: Panesi como lector apasionado –pasión en el doble sentido de “fascinación” y “sufrir pasivamente”– de Derrida, y ambos apasionados por Benjamin. En el cruce con Benjamin-Derrida, “La traducción en la Argentina” despliega uno de los hallazgos más significativos para este trabajo, un principio que promete importantes consecuencias en la argumentación. Esa “arista oscura” e intransferible de los lenguajes es la misma que, al mismo tiempo que frustra toda traducción –entendida como traducción total–, la requiere y la vuelve necesaria. Se trata de un principio *religioso*, en tanto “la *salvación* de los textos pasa por su traducción” y, cabría agregar, por su “repetición”, que funciona en los límites de una peculiar *economía*: “el traslado provoca el *excedente* mucho más que la pérdida” (Panesi 2000: 78, cursivas mías).

3. Cf. “Ante la ley”, en *La filosofía como institución*, Barcelona, Ediciones Juan Granica, 1984.

El relieve de la “ambivalencia constitutiva” se vuelve a plantear en “Walter Benjamin y la deconstrucción”, otro de los textos de *Críticas*: “La traducción se movería entre lo familiar, la casa, el recinto interior, y lo extranjero” (Panesi 2000: 126). La cita es relevante en tanto hace juego y propone un conflicto con cierta metáfora que “La traducción en la Argentina” usa para el recorte de una concepción tradicional –negativa, iluminista, metafísica– de la traducción: la traducción como pérdida y alejamiento de la verdad, la imagen del lenguaje como “casa” y la traducción como “ventana”. Se trata, en esta metáfora, de una relación entre lenguaje y verdad en la que la traducción opera como mediación deficiente. Y si esto interesa es porque tal concepción aparecerá interferida –ya desde el primer párrafo del trabajo de Panesi– por otro de los motivos conductores de *Críticas*, ese tercer elemento de la constelación teórica –junto a “traducción” y “autobiografía” – que se proponía como disparador de la investigación: la figura del traidor. El traductor es “un traidor: no del texto llamado original, sino el traidor probable de su propia lengua” (ídem: 77). La vulgar metáfora “traductor igual traidor” resulta desacomodada: la figura del traductor-traidor es ahora aquella que contamina, disemina, esparce, fragmenta, difiere el núcleo incontaminado que supone la unidad de una lengua; de aquí la idea del traductor como traidor de la “lengua propia”.

Panesi desplaza la conexión esperable entre traducción y traición y la hace funcionar en una economía otra, que ya no es la de la traducción como “pérdida”: al borde de la inversión de esa conexión, se tratará más de una multiplicación que del déficit. El corrimiento operado sobre la metáfora diseña un arsenal orientado a corroer la idea de pureza y unidad de la lengua y la de comunicabilidad universal de la experiencia. Ese arsenal vuelve a entrar en escena en el vínculo entre traición y “autobiografía”. El sujeto que escribe una autobiografía es también un traidor, el traidor de la plenitud y la interioridad de lo propio. La autobiografía y la firma revelan de manera extrema las paradojas de la identidad, de toda pertenencia territorial, nacional, lingüística, etcétera. Si ante una vida que se desarma y se fragmenta el sujeto que escribe lograra su propósito –construir un texto absolutamente propio, en un lenguaje irrepetible, no *iter*-able (librado de la promesa del otro como “contrafirma”), y cerrarlo para fijar su sentido–, el texto obtenido resultaría imposible de leer, lo que implicaría la muerte del texto y del nombre del firmante. En el intento fracasado de inscribir una supuesta interioridad única, la escritura autobiográfica finalmente “traiciona” una verdad sobre el sujeto. En “Borges nacionalista” Panesi cita a Borges citando a Mark Twain: “No es posible que un hombre cuente la verdad sobre él mismo, o deje de comunicar al lector la verdad sobre él mismo”. Esa verdad sobre sí que el sujeto no puede dejar de comunicar en su escritura es la de –en palabras de Panesi– “el vacío mismo que nos trenza” o, como respondía Borges ante los que censuraban sus “gramatiquerías” y solicitaban una obra “más humana”: “lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática” (Panesi 2000: 138 y 139). Si, siguiendo con esa topografía que –también en la traducción– involucra un adentro-afuera, una pertenencia-extranjería, el sujeto que escribe una autobiografía espera hallar en el lenguaje una “casa”, se trata de una morada “de humo sin fondo ni fundamento”, una “humorada”, como desarrolla Panesi a partir de la poesía de Tamara Kamenszain.

Así, el motivo del traidor y la traición puede pensarse como zona de cruce entre el sujeto traductor y el sujeto que escribe una autobiografía, pero también como operación de lectura y figura del crítico a la que Panesi apuesta.

Personaje infame, no trae desde un afuera cultural la amenaza que puede alterar las identi-

dades, las fijaciones o las historias. El traidor pertenece a lo interior de un grupo: el traidor es intrínseco [...] expande las fronteras, posibilita las mezclas, permite el contacto con lo otro y enriquece la tradición porque la amplía (ídem: 145-146).

El traidor es ese otro intrínseco y necesario –tanto en la traducción como en la autobiografía no se trata de una traición deliberada, sino de que, como decía Pezzoni, “es imposible no equivocarse”– que opera desde el interior del sistema y “prueba” (demuestra y experimenta) la contingencia, arbitrariedad e inestabilidad de los límites. Justamente esa es la tarea que en “Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina” Panesi le asigna a la crítica: “La crítica debe descolocarse, desacomodarse para descolocar y desacomodar, por ejemplo, las artes de la colocación o la posición, de aquello que solemos llamar una ‘posición política’” (ídem: 65).

Bajo estas condiciones –ya no asociada al original como tótem, sino sujeta al juego de propiedad-desapropiación que socava el vínculo entre sujeto y lenguaje–, esa concepción de la traducción interferida por la figura del traidor podría profundizarse al ponerla en serie con la relación fantasmática entre “lengua materna” y “cuerpo-sujeto-ipsidad-identidad” que despliega *El monolingüismo del otro*. Frente a una palabra que es siempre y desde el principio “soplada”, dictada por el otro, expropiada-robada desde y del origen, todo intento de apropiación se revela como artificial, como violenta colonización. Al pasar, Derrida desliza una precisión, un plus respecto de Panesi, que reenvía a la preocupación principal de este trabajo: la especificidad de la traducción en el encuentro con cierta “economía poética del lenguaje”.

Pero “intraducible” se mantiene –debe seguir siendo, me dice mi ley– la economía poética del idioma, el que me importa, pues moriría aún más rápido sin él, y que me importa, a mí mismo en mí mismo, allí donde una “cantidad” formal dada fracasa siempre en restituir el acontecimiento singular del original, es decir, hacerlo olvidar una vez registrado, arrebatar su número, la sombra prosódica de su *quantum*. (1996b: 79-80)

Esa “economía poética” aspira a lo idiomático: el escritor (un “yo”) quisiera escribir como ningún otro e imponer, así, su nombre propio o, más bien, su firma –porque una escritura que le fuera absolutamente propia e idiomática debería ser considerada como firma. Desearía que todo su texto no fuera más que una enorme firma monumental, inimitable, totalmente bio-gráfica, es decir, ilegible. Pero para hacer pasar el idioma de su nombre propio, para imponer “su” ley gritando “el” nombre, debe inexorablemente jugar con una lengua que no le es propia, transigir con la legibilidad: en la búsqueda de ese “quantum formal” –apropiación de una parte de la lengua–, en el intento de distinguirse subrepticamente en esa lengua que es don del otro y hacer tragar su nombre al otro, el otro regurgita el nombre tragado y lo devuelve como desapropiación radical. Es deslumbrante, en este sentido, la formulación de Derrida en “Che cos’è la poesia?”:

Promételo: que se desfigure, transfigure o indetermine en su *puerto*, y escucharás bajo esta palabra tanto la orilla de la partida como el referente hacia el que se porta una traducción. Come, bebe, devora mi letra, pórtala, transpórtala en ti, como la ley de una escritura que devino tu cuerpo: *la escritura en sí*. [...] *Literalmente*: querrías retener *par coeur* una forma absolutamente única, un acontecimiento cuya intangible singularidad no separe más la idealidad, el sentido ideal, como se dice, del cuerpo de la letra. En el deseo de esta inseparación absoluta, en el no-absoluto, respira el origen de lo poético. (1988: 43)

Si la poesía le da un cuerpo a ese “robo al robo del olvido” del que habla Muschietti, tal cuerpo es un cadáver o, mejor aún, un “cuerpo momificado”. Si consideramos al blanco que funda la poesía moderna –ese blanco “energético” donde se talla el poema, condición mínima del ritmo según Tinianov– como el vendaje en que se enrolla el cuerpo muerto, expropiado pero conservado en su materialidad como momia, el poema preservaría a la muerte de la muerte, rescataría al “cuerpo del lenguaje” –pero también a un lenguaje-adherido-al-cuerpo-momia– de su intercambio y esfumación-cremación en el arribo del sentido. El poema, como la venda blanca, rozando la carne del muerto, entre la carne del muerto y el afuera-mundo.

Sin perder de vista estos matices provocados por la lectura de Derrida, cabría volver sobre las huellas que la pasión imprime en el texto del traductor de *Passions*, “La traducción en la Argentina”. Un nudo retórico podría leerse como cifra del encuentro de Benjamin y Derrida en el trabajo de Panesi, como disparador de una reflexión –que afecta a la traducción– sobre las bases teóricas que sostienen tal encuentro, la cita y el “darse cita”, en la misma trama, de dos teorías cuya relación no resulta evidente.

Pero todo auténtico traductor es permeado también por *esa arista oscura de los lenguajes* por donde se desliza el recuerdo de que el habla no se agota en la comunicación y que es mucho más que el pasaje de informaciones en el comercio internacional de las conferencias ecuménicas (o extraterrestres). (Panesi 2000: 78, cursivas mías)

Ese peculiar giro lingüístico –la “arista oscura de los lenguajes”– introduce, por un lado, el costado místico de la reflexión benjaminiana: “para Benjamin, el modelo de traducción es la lengua sagrada. El texto sagrado es aquel que exige [...] la traducción porque de ella depende su supervivencia, su crecimiento, su aplazada completud” (ídem) –y se podría agregar, anticipando la relación con Derrida, “eternamente diferida” completud. Del lado de la segunda teoría en cuestión –y esto es fundamental–, la “arista oscura” convoca una lógica otra, que deconstruye la de la “comunicabilidad universal”, la de un “comercio internacional” como transporte o pasaje de sentido. Se trata de una “economía de la traducción” que es la del *exceso-excedente*, la del desplazamiento, la de una no coincidencia o no identidad del sentido y de las lenguas. Panesi utiliza la deconstrucción para extender este principio económico (benjaminiano) de la traducción al funcionamiento de todo lenguaje –insiste incluso en que la noción derrideana de “huella” o “archiescritura” excede el ámbito semiótico, de ahí la propuesta de una “textualidad general”. Y también la retoma para pensar la cultura argentina como una cultura marcada por la huella de las operaciones de traducción, en la que cierta figura de Borges –como eslabón final de una genealogía de traductores que involucra a Mariano Moreno, Bartolomé Mitre, Domingo F. Sarmiento y al inesperado *Fausto* de Estanislao del Campo– se levanta en tanto estandarte de una concepción optimista de la traducción. Se trata del Borges de “El escritor argentino y la tradición”, que frente al vacío que engendra la ausencia de tradición apuesta a la posibilidad de disponer de toda la cultura occidental para su irreverente traducción. Si –en Panesi– Borges es emblema de una paradoja que corroe toda definición esencialista del “ser nacional” puesto que desde su lectura surge que la “operación básica de la cultura argentina sería la traducción” (ídem, 85) –casi en términos derrideanos: lo más propio del “ser” es lo importado, el injerto–, los presupuestos teóricos de la argumentación de Panesi practican una clausura: en el terreno de la pasión, se repone un Borges homogéneo, un sólido monolito carente de contradicciones.⁴

4. Para una problematización de este punto, cf. Muschietti, “Borges y Storni: la vanguardia en dis-

Ese origen herido que está detrás de la “arista oscura” panesiana supone al menos dos pares de conceptos cuya mutua relación este desarrollo quisiera justificar, a modo de hipótesis desde la que podría avanzar una futura investigación. Un conjunto derrideano, por un lado, compuesto por las nociones de “iterabilidad” y “textualidad general”; por otro, uno benjaminiano, que comprende tanto el “costado místico” de la concepción del lenguaje como el concepto de “pérdida del aura”. Si la idea de una textualidad generalizada –archihuella, escritura originaria, *différance*– piensa en un origen secundario, fracturado, impuro, diferido-diferente que es condición de posibilidad del establecimiento de cualquier tipo de identidad, se podría aventurar un contacto con la concepción mística del lenguaje en Benjamin, donde se postula un lenguaje sagrado o una lengua pura que *exige* la traducción-repetición porque se encuentra ya-dividida y no es idéntica a sí misma. Y si el concepto de “pérdida del aura” plantea que la originalidad del original resulta fracturada por la repetición-reproductibilidad técnica, la noción derrideana de “iterabilidad”, central en la estrategia deconstructiva, está atravesada también por el rasgo de la reproductibilidad técnica.⁵ Derrida concibe la deconstrucción como una acción sobre el lenguaje, acción de vigilancia sobre las totalidades sistemáticas, que no excluye consecuencias en el terreno político-institucional. Y Panesi relaciona este vínculo entre “lenguaje y política” –implicado en la noción de textualidad general– con la tensión que Benjamin propone entre un “programa para la crítica” (destruir y coleccionar) y un “programa sociológico”: Benjamin “redime” fragmentos que arranca de su contexto “original”, al reinscribirlos en constelaciones significativas totalmente inesperadas; y el “collage” funciona como mecanismo privilegiado para hacer estallar las totalidades sistemáticas, que también son objeto de la deconstrucción derrideana.

La noción de protocolos (de traducción) asume y resume –según se planteaba en el inicio– un debate acerca de la relación de ida y vuelta, no unidireccional y necesariamente mediada entre “teoría” y “operaciones críticas” (análisis, praxis de la traducción). El cierre de este apartado, entonces, apunta a lograr dos enunciados que –en el “tono” de protocolos– condensen los hallazgos del recorrido teórico. Por un lado, los argumentos de Panesi aportan la clave para abrir el camino hacia una economía específica de la traducción: “La traducción proporciona un agregado multiplicador que asegura excedentes tanto a la lengua traducida como a la lengua receptora, [...] el traslado provoca el excedente mucho más que la pérdida” (2000: 79). En *El problema de la lengua poética* de 1923, Timianov planteaba que la presión del contexto rítmico –ese ritmo que es el “principio constructivo” del verso, su “dominante”– hace surgir una multitud de “indicios fluctuantes-inestables de significado” que, en tensión con el “indicio fundamental”,⁶ forman una especie de nebulosa alrededor de

puta”, en *Hispanamérica*, año XXXII, N° 95, 2003. Nicolás Rosa, por otra parte, no sólo cuestiona la “homogeneización” sino que se interroga acerca de los límites y las necesarias exclusiones de una “crítica argentina” que se ha constituido en torno a la hegemonía de las denominadas “operaciones Borges” (cf. “La ficción proletaria”, en *La Biblioteca*, N° 4-5, verano de 2006).

5. En “Por el amor de Lacan”, Derrida propone algunos motivos representativos de cierta “cercanía del discurso lacaniano al existencialismo sartreano”, motivos que forman parte de la discusión en torno a “La carta robada” de Poe. Entre estos motivos que acercan a Lacan a un neoexistencialismo figuran el de la verdad como adecuación, el del exagerado valor otorgado a la palabra en plena presencia, cara a cara y, por ende, “la descalificación [...] del *record*, del *recording*, de la registración y del archivo mecánico como ‘alienantes’: [Lacan] [...] liga el fonologocentrismo con la situación analítica como palabra sin interposición técnica, sin dispositivo de repetición archivante, sin iterabilidad esencial, un filosofema muy viejo, desde Platón hasta Heidegger incluidos” (1996a: 86-87).

6. Los conceptos de “indicio fundamental” e “indicios fluctuantes” podrían pensarse como análogos al par denotación-connotación, si no se pierde de vista que los “fluctuantes” son aquellos que se liberan por la fuerza de determinados procesos rítmicos propios del poema. La tensión indicio

la palabra: “La *dinamización* del discurso en poesía se manifiesta en el nivel semántico con el refuerzo de las palabras y con la exaltación de su momento semántico. [...] *La palabra en poesía es palabra dinamizada, reforzada en general*” (Tinianov 1975: 81). Si la traducción está atravesada por el exceso-excedente, la potencia del ritmo dispara un crecimiento exponencial de ese excedente que recoloca la “traducción de poesía” en el terreno de una economía de la “multiplicación de la multiplicación”. Así, un proyecto de traducción inscripto en estas condiciones se mantendrá atento al desborde de ese *excedente* en la lengua que traduce al poema. Por otra parte, la radicalización del excedente en la traducción de poesía –multiplicación de la multiplicación– tiene a la “traición” de la propiedad de la lengua, de la lengua propia, como condición de posibilidad y al cuerpo-momia como promesa-horizonte: el traductor-traidor se entrega, está entregado en la pasión, a una labor de cartografía sobre las huellas que el ritmo escribe en el fondo blanco de la mortaja de un muerto. Entonces, a modo de protocolos:

- 1) *La traducción de poesía es radical puesta en escena de una economía del excedente.*
- 2) *La traducción de poesía como traición radical de toda posibilidad de apropiar promete la violenta restitución de un cuerpo-momia.*

Sólo hablar, hablar sola: sobre el “yo” y la voz en Sylvia Plath

De entrada, se presenta el interrogante acerca de la justificación de un corpus: el poema temprano de Plath –“Soliloquy of the Solipsist”, de 1956– ingresa a una constelación que habilita el rastreo del modo en que el ritmo trama posiciones alternativas para un “yo”.⁷ La relación fantasmática entre una voz, un cuerpo, un “yo” y una firma –no ya en términos biográficos, sino bio-gráficos: una “vida” trenzada por la letra y orientada a lo que Deleuze llama “dispositivo colectivo de enunciación” – aparece como desafío, como principal dis-parador de problemas en la escritura de una experiencia de traducción.

Ya en el segundo verso de la primera estrofa de “Soliloquy of the Solipsist” se plantea un obstáculo cuya resolución provisoria constituye una vía de argumentación para varias de las elecciones más arriesgadas del trabajo.

I?

I walk alone;

Una lectura apresurada reemplaza mecánicamente el *alone* por “sola”, asignándole un género al “yo”. La tentación de un vínculo fácil con la firma-Plath arrastra la traducción hacia una afirmación de sexo-género que no está en el texto o que, al menos, el poema no marca con fuerza. Si el inglés no desambigua lo que el español hace constantemente al cerrar las opciones en el paradigma “o-a”, esa asignación de género en una posición evidenciada –inicio del poema, final de verso– recae sobre la estrofa final y la quiebra violentamente: traducir *alone* por “sola” abre una expectativa que se cobra en la sexualización del “tú” (*my dear* = ¿“querido

fundamental-indicios fluctuantes es, en Tinianov, decisiva para sostener el carácter “dinámico” de la semántica poética.

7. Esto mismo hace la lectura de Muschietti en “Cuerpo vertical / cuerpo horizontal: traduciendo a Sylvia Plath”, y parte de lo argumentado en esta sección del trabajo podría leerse como puesta a prueba de algunas de las conclusiones de ese ensayo. El texto de Plath (“Soliloquy of the Solipsist”) se reproduce unas páginas más adelante, junto a la traducción completa al español.

mío”?). Si bien el poema despliega una tensión entre un “yo” y un “tú” –que completará un triángulo de fuerzas con la inclusión de un tercero-testigo, el *They* de la segunda estrofa–, tal tensión no está polarizada explícitamente en términos de género. La solución, el desvelo de la conexión enigmática entre firma y “yo”, le quita eficacia estética a la traducción, precipita al poema en el terreno del cliché, del estereotipo. Al mismo tiempo, no obstante, aplanar el rasgo del “otro” en tanto amado-masculino entraña el peligro de neutralizar parte del carácter revulsivo de la obra de Plath frente a la escena amorosa tradicional. Ante el desafío del excedente –la ampliación de-formada, no mera “pérdida” sino sustracción de la cantidad formal propia de una textualidad–, el trabajo se mueve en un complejo equilibrio: dislocar al género como exclusivo eje articulador de las dicotomías en el poema-traducción, pero marcando un tenue “tú-masculino”, que en hostilidad con el “Yo” relampaguea en el “tú-Vívido” de la última estrofa.

Se imponen, en principio, algunas estrategias orientadas a mantener cierta ambigüedad. El cotejo de dos posibilidades para reemplazar a “Yo camino sola” abre un nuevo grupo de problemas.

Yo camino en soledad

Yo camino a solas

Si bien “soledad”, en la primera posibilidad, retoma parte del eco de “**alone**” en los elementos de más peso fónico del título –**Soliloquy**, **Solipsist**– duplica las dos sílabas (a-lone) de la palabra en inglés –tres sílabas, más una que agrega al verso por ser palabra aguda– e incorpora una tonalidad emotiva que no se ajusta a la potencia de ese “Yo” levantado sobre el que anafóricamente vuelve la intensidad del ritmo. En este sentido, LDOCE⁸ apunta que “alone” ocurre con mucha mayor frecuencia en inglés escrito, registro formal, pero puntualiza: “If you are **alone** that just means that no one else is with you, and is neither good or bad. If you are **lonely** or **lonesome** you are unhappy because you are alone”. La segunda posibilidad presenta algunas ventajas: retoma la intensa cantidad vocálica del verso original, deja al margen el matiz emocional y da un verso mucho más corto –mantiene la cantidad de sílabas porque termina en palabra grave y resta una por la sinalefa “camino-a”. El esfuerzo argumentativo por dar con este segundo verso es efecto de una aproximación global al poema, que hecha luz sobre la medida del fracaso –quizá luminoso– de esta traducción. Si el texto inclina su peso gráfico sobre la izquierda –arma una columna en la que el “Yo” se apila– y la estrofa se deshilacha en el encuentro con el blanco del margen derecho –el espacio endeble que tiende a ocupar el “tú” –, el control de la longitud de los versos cobra el carácter de “obligación” para la traducción. Al mismo tiempo, el rígido patrón estrófico –cuatro series de nueve líneas–, en convergencia con varias de las que Tinianov llama “condiciones máximas” del ritmo –repetición anafórica, rimas internas pero también sorprendidas y potentes rimas de los versos entre sí–, le da al verso una unidad que la traducción no debería pasar por alto. Una respuesta a la complejidad del esqueleto rítmico de la primera estrofa:

Yo?

Yo camino a solas;

8. Las siguientes siglas remiten a las principales fuentes consultadas para la investigación (ver el final de la “Bibliografía” para la referencia completa): LDOCE (Longman Dictionary of Contemporary English); OXF (Oxford English Dictionary); RAE (Diccionario de la Real Academia Española); MM (María Moliner, Diccionario de uso del español).

La calle de medianoche
 Se gira a sí misma bajo mis pies;
 Cuando mis ojos se cierran
 Estas casas de ensueño todas se esfuman;
 Por un impulso mío
 Sobre los tejados la cebolla celestial de la luna
 Cuelga alta.

Algunas precisiones: la estrofa pierde la fuerte rima de final de verso entre el tercero y el cuarto (street-feet), pero repone e intensifica la que liga al quinto con el sexto (shut-out) haciendo coincidir el pronombre y la terminación del verbo (*se cierran-se esfuman*). En el sexto verso, el “ensueño” (en-sueño) es un artificio para mantener algo del valor de *dreaming* y el “se esfuman” busca el eco con *snuff out*. En el séptimo y el octavo aparecen dos problemas importantes de elección léxica. Por un lado, *whim* se acerca al terreno semántico que en español cubren “capricho” y “antojo”, palabras inadecuadas para el verso por su sonoridad. El sintagma “impulso mío” resalta la “i” y la “m”, pilares del verso en inglés. Por otro, el matiz léxico de *gables* envía a la arquitectura, es vocabulario técnico de la construcción-edificación. Para LDOCE, *gable* es la terminación en punta de la pared de una casa, donde se junta con un techo en pendiente y arma una figura triangular; OXF insiste en la forma triangular, saliente, que apunta hacia arriba, y menciona incluso “a gable ended window” y “the gable end of a building”. En español “aguilón” y “faldón” –en su uso específico dentro del campo de la albañilería– remiten tanto en RAE como MM a la teja cortada en diagonal para que se ajuste al triángulo de la pared que da sobre un techo a dos aguas y a la vertiente triangular de un tejado que cae sobre una pared, respectivamente. Pero son acepciones muy marginales de las palabras en cuestión: en ambos casos, la primera acepción las propone como aumentativos y las inmediatas siguientes las atribuyen al vestido (la “falda”) y al pájaro (“águila”). Y aunque “sobre los techos” acortaría el verso, “sobre los tejados” trae la imagen de un grupo de aristas triangulares apuntando a la luna –que, por otra parte, es la misma imagen que reaparece en “The Moon and the Yew Tree” (1961), en el tejo que apunta, como una flecha, también hacia la luna.

La rima es quizá la dificultad más grave que presenta la segunda estrofa. Si eran leves en la primera, en la segunda las rimas de final de verso tienen un caudal imponente, que se atenuará en la tercera y volverá con mucha fuerza en la cuarta. Esta proliferación de la rima dibuja una estrofa muy cerrada; arma una especie de estructura en capas, círculos concéntricos, cajas chinas: el primer verso rima con el último de la serie (I-die), el segundo con el séptimo y octavo (shrink-drunk-blink), el tercero con el cuarto (diminish-leash) y el quinto con el sexto (people-dwindle). La defensa de la propuesta anotada a continuación toma como eje el esfuerzo por reponer esta estructura de la rima, que se revela como el procedimiento hegemónico en la construcción de la estrofa:

Yo
 Hago las casas encogerse
 Y los árboles disminuir

Al alejarme; la correa de mi mirar
 Cae desde la gente-títere
 Que, sin saber cómo decrece,
 Se emborracha, besa, ríe,
 Ni adivinan que si elijo parpadear
 Ellos mueren.

La traducción coloca cuatro infinitivos en posición de rima, en los versos segundo, tercero, cuarto y octavo. A la vez, intensifica la unión del tercero y el cuarto, al insistir con los sonidos “d”, “i”, “m” y “r” en “disminuir”-“de mi mirar”. Por otra parte, el sustantivo compuesto “gente-títere” –que acumula las “t” para emular los estallidos de *puppet-people*– arma un bloque sonoro con los dos verbos en tercera persona del singular del final de sexto y séptimo verso. Para lograr una asimilación más compacta de los tres elementos rimantes, la traducción ha alterado el orden de la tripartición del séptimo, desplazando *get drunk* hacia el inicio de la línea. El verso que encabeza la estrofa y el que la clausura –unidos en la brevedad y la inclusión de pronombres subjetivos en posición evidenciada– quedan sueltos, sin rima, y entran por este motivo –la negativa a rimar– en una tercera serie. Lo que sigue es un esquema del dibujo que hace la rima en la estrofa en inglés, a la izquierda, y del que logra la traducción, a la derecha.

Poema

Grupos sonoros	Versos en rima
A)	1 - 9
B)	2 - 7 - 8
C)	3 - 4
D)	5 - 6

Traducción

Grupos sonoros	Versos en rima
A)	1 - 9
B)	2 - 3 - 4 - 8
B.1)	3 - 4
C)	5 - 6 - 7

Hay un juego irónico en el segundo verso que la traducción no logra capturar. Como verbo, *shrink* es la acción de achicarse una cosa, particularmente al mojarla y luego secarse; LDOCE y OXF ponen como primer ejemplo de uso el encogerse la ropa al lavarla. El resonar del ámbito de las labores domésticas se intensifica porque en el poema la palabra anterior a *shrink* es *houses*; pero –y aquí la ironía– *shrink* remite al mismo tiempo, como sustantivo en tono burlón-humorístico según el diccionario, al psiquiatra o psicoanalista: una casa a-locada, que luego volverá –en “The Jailer” o “Amnesiac”, por ejemplo– como una domesticidad que asfixia y tortura al yo. Por otro lado, la traducción elige “Al alejarme” en el cuarto verso en lugar de “Al irme lejos” –que tiene la ventaja de igualar los tres términos de *By going far*,

pero haría eco con “disminuir”, debilitando la rima de final de verso– y de “Alejándome” que, demasiado pesada fónica y gráficamente, desbalancearía aún más los hemistiquios simétricos del verso en inglés (tres y tres palabras, separadas por el punto y coma). En la misma línea, la opción por “correa” –primer sinónimo en MM para “cabestro”–⁹ busca rescatar parte de la violencia de la sujeción presente en *leash*, la cuerda que se usa para controlar o sujetar a un perro. El compuesto *puppet-people* del verso siguiente coloca la traducción ante un desafío sintáctico: *people* es plural, por lo que la serie de verbos (*laugh, kiss, guess, dwindle*, etc.) concuerda con la tercera persona del plural y lo mismo ocurre con la concordancia en la referencia del pronombre *They*. La cuestión se complica en español porque “gente” es un colectivo singular. Algunas posibilidades, entonces: sostener la palabra –que tan buen juego hace con “títere”– manteniendo la estricta concordancia con el verbo y la correferencia pronominal, lo que obligaría a borrar esa tercera persona del plural en posición evidenciada al final de la serie; quebrar la gramaticalidad, anotando “gente-títere// [...] decrecen”, opción que ofrece un plus-excedente de extrañeza ausente en el poema; cambiar *people* por un sustantivo en plural como “personas”, con lo que se destruye el giro lingüístico más potente de la estrofa. La traducción no se resigna a la comodidad de la primera y se inclina sobre una cuarta posibilidad, que mantiene “gente” y conserva, en los dos versos finales, un “Ellos” y dos verbos en tercera del plural, elementos que juegan libres sintácticamente pero se ligan por cohesión semántica a “gente-títere”. Y el dibujo que hace la rima, al aislar esos tres versos contiguos que agrupan todos los verbos en tercera persona del singular de la estrofa (quinto, sexto y séptimo), ayuda a que el pasaje a la tercera del plural no resulte tan forzado.

En la tercera estrofa la rima se aligera, pero no desaparece. Diseña dos pares de versos: el de quinto y sexto (*gold-hold*) y el de séptimo y octavo (*power-flower*). La serie está muy marcada por las perforaciones del blanco sobre la escritura, por la alternancia de líneas de muy heterogénea longitud. El quinto y séptimo son versos extraños en el dibujo del poema: los únicos de dos palabras que no ocupan la novena línea en esa estrofa tan pautada, que aísla al “Yo” en el comienzo y cierra siempre con dos términos (*Hahgs high, They die*, etc.). La traducción, entonces, para discutir algunas decisiones:

Yo
 Cuando de buen humor,
 Doy a la hierba su verde
 Blasono el cielo de azul, y doto al sol
 De oro;
 Pero, en mi más invernal ánimo, mantengo
 Absoluto poder
 Para boicotear el color y prohibir a toda flor
 Ser.

Los verbos del tercer y cuarto verso introducen un yo “luminoso” que, en lugar de restarle materialidad al universo que lo rodea –y esto es lo que la repetición del

9. “Cuerda o correa que se ata al cuello de un perro o caballo como rienda, para conducirlo o atarlo con ella” (MM).

poema “respira” desde el principio en un arsenal de verbos des-materializadores: *shut, snuff out, shrink, diminish, dwindle, die-*, se coloca en el ámbito del “don” y lo re-crea por la vía artística. En el arco que va desde el “dar” al “dotar” entra en escena un paisaje diurno, la “obra” del “Yo” que tematiza ciertas (im)posibilidades del propio arte. El “blasonar” aparece como emblema en el que convergen las armas involucradas en el combate medieval, la nobleza y la gloria, la pertenencia cívico-familiar, elementos atravesados todos por el juego de cierta destreza en el orden de lo estético: OXF señala que *to blazon* es pintar el escudo en las armas, colocarles nombres distinguidos, según la heráldica; pero también pintar con coloración brillante, iluminar, destacar en finos colores. Ahora bien, el escudo-gloria-pertenencia unido a su representación pictórica, al arte como posibilidad de iluminar, se eclipsa en el verso central de la estrofa –ese quinto verso trunco, de una brevedad inesperada. Esas posibilidades que condensa el *blazon* del poema de Plath resultan radicalmente interrumpidas por el hueco que cava el blanco del quinto verso en el paisaje diurno, en el cuadro lleno de color (*green, blue, gold*). La violencia del corte del blanco sobre la plenitud del color lanza al “Yo” al otro lado del “don”, del arte pleno y la plena-voz: ese “otro lado” es el de un Yo-voz-cuerpo expropiado, socavado por el blanco-muerte y vuelto sobre sí, sobre su propio vacío. Y si bien el traslado trastoca el patrón de la rima –la conexión entre *flower* y *power* se desplaza al vínculo entre *poder* y *Ser-*, la fuerza de ese yo-expropiado subsiste en el blanco de la traducción como reserva opaca contraria a la luminosidad-transparencia del *give-endow-blazon*.

La propuesta para la línea final de la serie se ve forzada a correr ciertos riesgos. Una inesperada aunque potente huella de excedente marcaría a la traducción si, en la búsqueda de ese dibujo que el ritmo talla al cerrar todas las estrofas con versos de dos elementos breves, el texto anotase “El ser”. La sustantivación del verbo en que insiste el artículo pondría en primer plano una connotación “metafísica”, ajena al universo de Plath –“El ser” igual a “la esencia de una cosa”–, que la opción por el verbo aislado deja a un costado. Además, si bien el “Ser” en infinitivo plantea el problema de la mayúscula –un “Ser” levantado de la línea compite, a diferencia del *be* minúsculo, con la potencia negativa del “Yo”–, la fuerza de esa mayúscula se diluye por la posición que ocupa en la columna de la izquierda de la estrofa, asimilable a la del “Ellos” que la segunda estrofa también comprimiría en la última línea.¹⁰

La serie final vuelve sobre el problema del género, ahora en el espacio reservado al “tú”. Por una parte, la traducción repone en el adjetivo “vívido” –que da el doble sentido del *Vivid*: “algo (recuerdos, memorias, sueños) delineado con firmeza y claridad”; y también “vigoroso, activo, lleno de vida” (OXF)– un tú-masculino desmantelado por la actividad del “Yo”, sobre el que operará la zona más canónica de la voz-Plath, los textos de finales de los ‘50 y principios de los ‘60. Además, la rima interna de *Vivid-side* se escucha con fuerza en la traducción, en “Vívido-lado”. Por otra parte, la elección de “mi amor” para *my dear* le escapa al “querido mío” –que alarga el verso y da una marca fuerte de género, muy sutil en el original– y refuerza la mirada irónica hacia ese tú-aparición-espectro, ampliando al original en el juego que hace el “Amor” del “tú” del sexto verso con el “amor” del “Yo” del octavo: un amor en minúsculas, minúsculo, ridículo, “mi amor” irónico. El sexto verso de la estrofa es uno de

10. Un comentario marginal: el sexto verso traduce “moods” en singular, porque conservar el plural daría una línea siseante e interminable: “Pero, en mis más invernales ánimos, atesoró”.

los más complejos de todo el texto. El doble desafío consiste en lograr algo de la extrañeza del original tratando de mantener un verso compacto. El traductor-explicador –en un ejercicio neutralizador de la potencia del poema– anotaría: “Amor lo bastante fogoso como para saborear la carne real”. El trabajo prefiere:

Amor feroz lo suficiente para probar la carne real,

En cuanto a la rima, la estrofa le da sustancia en la posición de *appear-head-feel-real-clear-dear* a un bloque del que sólo quedan fuera tres versos: el tercero, que rima con el primero (*I-side*)¹¹, y el noveno (*From me*). La traducción logra un eco leve del primero en el tercero (Yo-lado) y redistribuye la potencia del pesado grupo sonoro del texto en inglés en el despliegue de la rima de algunos finales de verso. Se trata, ahora, de un bloque de “ecos asonantes”, dibujado por los cierres de los versos en “cabeza-carne real” y “lado-claro-amor”¹². Ahora sí, antes de concluir, la versión completa de la traducción, junto al texto en inglés tomado de los *Collected Poems* (Plath 1981: 37-38).

Soliloquio del solipsista

Yo?

Yo camino a solas;

La calle de medianoche

Se gira a sí misma bajo mis pies;

Cuando mis ojos se cierran

Estas casas de ensueño todas se esfuman;

Por un impulso mío

Sobre los tejados la cebolla celestial de la luna

Cuelga alta.

Yo

Hago las casas encogerse

Y los árboles disminuir

Al alejarme; la correa de mi mirar

Cae desde la gente-títere

Que, sin saber cómo decrece,

Se emborracha, besa, ríe,

Ni adivinan que si elijo parpadear

Ellos mueren.

11. Casi un anagrama –el *side*– del *die* de la segunda estrofa, que también rimaba con *I*.

12. Otro buen argumento, la rima con “claro”, para traducir *my dear* por “mi amor”.

Yo

Cuando de buen humor,

Doy a la hierba su verde

Blasono el cielo de azul, y doto al sol

De oro;

Pero, en mi más invernal ánimo, mantengo

Absoluto poder

Para boicotear el color y prohibir a toda flor

Ser.

Yo

Sé que tú apareces

Vívido a mi lado,

Negando haber salido de mi cabeza,

Reclamando sentir

Amor feroz lo suficiente para probar la carne real,

Aunque está muy claro

Toda tu belleza, todo tu ingenio, es un don, mi amor,

De mí.

Soliloquy of the Solipsist

I?

I walk alone;

The midnight street

Spins itself from under my feet;

When my eyes shut

These dreaming houses all snuff out;

Through a whim of mine

Over gables the moon's celestial onion

Hangs high.

I

Make houses shrink

And trees diminish
By going far; my look's leash
Dangles the puppet-people
Who, unaware how they dwindle,
Laugh, kiss, get drunk,
Nor guess that if I choose to blink
They die.

I
When in good humour,
Give grass its green
Blazon sky blue, and endow the sun
With gold;
Yet, in my wintriest moods, I hold
Absolute power
To boycott color and forbid any flower
To be.

I
Know you appear
Vivid at my side,
Denying you sprang out of my head,
Claiming you feel
Love fiery enough to prove flesh real,
Though it's quite clear
All your beauty, all your wit, is a gift, my dear,
From me.

Rastrear posiciones del yo, en relación a la voz y el cuerpo, surgía como apuesta de lectura para encarar la traducción de "Soliloquio del solipsista". En este sentido, si el poema desmiente la posibilidad de un arte capaz de restituir un pleno –cuerpo, voz, representación– al hundir en el blanco-muerte la pintura iluminada del paisaje diurno, las posiciones subjetivas del "tú" y el "Ellos" son arrastradas por la tensión con el "Yo" hacia el torbellino de vacío que el texto instala en el primer verso, en el espiral de ese signo de interrogación que de entrada minaba de vacío a la interioridad del "Yo". Operación temprana –1956– de la voz-Plath, que era necesaria condición de posibilidad para ese doble modo de funcionamiento del yo-cuerpo que Muschietti lee en los poemas que van del '61 al '63: "Un cuerpo erguido, firme para ejecutar las órdenes de la Ley de la identidad civil, social, familiar / un cuerpo yacente,

que se hace trama con la tierra y con alguna forma de paz que comunica con el sueño y la libertad de la creación” (2004: 83). Desde la zona levantada de la mayúscula y el principio de la estrofa el “Yo” se cava un hueco-tumba, tramado en el estallido y la multiplicación de verbos desmaterializadores. Las esquirlas de ese estallido diseñan un yo perforado, ahuecado y vuelto sobre sí, en la antítesis de la confesión o “lo confesional”: el soliloquio. Hablar-se, escribir-se, vaciar un espacio, planear un blanco, empezar a tejerse la venda blanca para el cuerpo-momia. Desde estas huellas del *quantum formal* del poema que el traductor escucha, entregado en la pasión –en una “pasiva actividad”–, la traducción escribe su ley contra el horizonte –y al amparo– del excedente.

Bibliografía

- DERRIDA, Jacques. 1988. “Che cos’è la poesia?”, en *Xul*, N° 11, Buenos Aires, septiembre de 1995, pp. 42-44.
- . (1993). *Passions*, París, Galilée. [Traducción de Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis Literario C, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000].
- . (1996a). *Resistencias del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1998.
- . (1996b). *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires: Manantial, 1997.
- MUSCHIETTI, Delfina (2001). “Leer y traducir: restos y robos melancólicos”, en *Filología*, año XXXIII, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, UBA, pp. 269-288.
- . (2004). “Cuerpo vertical/cuerpo horizontal: traduciendo a Sylvia Plath”, en *Aérea*, N° 7, Santiago de Chile, pp. 83-112.
- . (2005). “Ligados por un hilo de oro: Bertolucci, Pasolini, (Plath), Rosselli”, en *Actas del Congreso internacional ‘Debates actuales: las teorías críticas de la literatura y la lingüística’* (ed. digital), Buenos Aires, UBA.
- . (2006). “Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)”, en *Orbis Tertius*, año XI, N° 12, La Plata, UNLP.
- PLATH, Sylvia (1981). *Collected Poems* (Ted Hughes ed.), London, Faber and Faber, 1990.
- PANESI, Jorge (2000). *Críticas*, Buenos Aires: Norma, 2004.
- TINIANOV, Iuri (1923). *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

[Diccionarios]

- Diccionario de la lengua de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Diccionario de uso del español (María Moliner)*. Madrid: Gredos, 2001.
- Longman Dictionary of Contemporary English*. London: Longman, 2005.
- Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Rodrigo Javier Caresani

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y docente de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I que dirige Beatriz Colombi. Becario de Conicet, estudia en el curso de su doctorado los fenómenos de traducción en las poéticas del modernismo latinoamericano. Participa como investigador en el proyecto UBACyT “Poesía y Traducción”, que coordina Delfina Muschietti, y ha publicado artículos sobre teoría de la traducción y literatura latinoamericana en revistas académicas nacionales y del extranjero.