

Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)

por Delfina Muschietti
(Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

Este trabajo se inscribe en el proyecto de fundación de una Escuela de Traducción Poética, en la que nos proponemos pensar y practicar nuevos criterios específicos para traducir poesía. Las premisas teóricas de Walter Benjamin y Giorgio Agamben nos sirven para pensar nuestra tarea como una Nueva Filología. Será fundamental en ella el estudio interdisciplinario en el que confluyen filosofía, historia, psicoanálisis, estética y teoría literaria. Una filología absorta en la facticidad y la devoción mágica por los particulares, por el detalle, que Agamben destaca como fundamentales en Benjamin.

Palabras clave: poesía – traducción – Emily Dickinson – Silvina Ocampo – Amelia Rosselli

This work is recorded in the foundation Project of a Poetic Translation School in which we aim at thinking and practicing new specific criteria to translate poetry. Walter Benjamin and Giorgio Agamben's theoretical premises are useful for us to think of our task as a New Philology in which cross disciplinary study merging Philosophy, History, Psychoanalysis, Aesthetics and Literary Theory will be fundamental. A Philology absorbed in facts and magic devotion for particulars, for the detail that Agamben highlights as fundamental in Benjamin.

Keywords: poetry – translation – Emily Dickinson – Silvina Ocampo – Amelia Rosselli

Este trabajo se inscribe en el proyecto de fundación de una Escuela de Traducción Poética, en la que nos proponemos pensar y practicar nuevos criterios específicos para traducir poesía. Las premisas teóricas de Walter Benjamin (1923) y Giorgio Agamben (1978) nos sirven para pensar nuestra tarea como una Nueva Filología. Será fundamental en ella el estudio interdisciplinario en el que confluyen filosofía, historia, psicoanálisis, estética y teoría literaria. Una filología absorta en la facticidad y la devoción mágica por los particulares, por el detalle, que Agamben destaca como fundamentales en Benjamin. El poema es una caja de resonancia y desde ella el sentido estalla, viaja, difiere. El poema parte las palabras, se parte, arma y desarma melodías, tonalidades, e insiste en la repetición como técnica clave del ritmo, que desde Tinianov (1923) en adelante, se sabe principio constructivo, procedimiento dominante en el poema. Para traducir un poema hay que estar atentos a esas intensidades que llegan de esa forma singular. Hay que estar atentos como lectores a ese juego de la repetición sonora o de sentido, desmontarla, hacerla hablar¹. Traducir el poema será, entonces, hallar una nueva forma que, como afirma Benjamin, debe capturar el *modo-de-decir del original*, o podríamos decir, *el modo de repetir del original*. Como lectores-receptores, debemos aguzar nuestra capacidad para leer dicha singularidad. Caja de resonancia, dijimos, intensidades de la repetición. Formas del fantasma que van y vienen entre posiciones móviles (la del poeta, la del crítico-traductor-escritor) que se intersectan y ponen en contacto diferentes horizontes culturales y diferentes tendencias frente a la lengua. Para traducir no podemos sino adiestrarnos en la lectura de la forma particular del poema para analizar luego los modos en que se relacionan lengua primera y segunda con el canon de la época para una y otra, las fuerzas de hospitalidad y hostilidad que allí se imbrican. En el acto de

¹ Como dice Lacan: “Pero el análisis no consiste en encontrar, en un caso, el rasgo diferencial de la teoría, y en creer que se puede explicar con ello *por qué su hija está muda*, pues de lo que se trata es de *hacerla hablar*” (1964–1973: 19). De eso se trata tanto con la forma en la poesía como luego con la repetición en las elecciones de traducción: de *hacerlas hablar*.

traducir poesía se cruzarían, según nuestra propuesta, las siguientes posiciones y momentos, siempre móviles, nunca fijos.

1. Ocupamos el lugar de lectores–críticos. Nos enfrentamos a una forma, que remite a un estado de la lengua original, la del poema. Estado de la lengua, estado de la norma literaria y poética, relaciones contiguas con contextos sociales y culturales que involucran cuerpos, géneros, subjetividades, memoria individual y colectiva. Sólo la lengua del poema nos provee de modos de acercamientos a ese previo al poema.² Del texto y sus intensidades localizadas en la repetición en la palabra, parten envíos que nos llevan a esa trama previa a la que nunca llegaremos en verdad, a la que nunca conoceremos a ciencia cierta, como no podremos nunca saber intenciones o propósitos previos al poema. Tampoco son importantes de frente a lo dado. Sólo tenemos esa forma, esos envíos disparados por las palabras y la repetición, ese esqueleto fantasmático, y a la vez pura potencia que se eleva de la forma. El traductor tiene que detenerse allí para dejarse tomar por esa voz, por esa respiración, por ese estado de la lengua, esos contextos que llegan aletargados en los envíos del poema. En ese lugar, espía también los pre–textos, juega a tomar el lugar del poeta de frente a ciertos materiales. Pero sólo es un modo de la especulación, porque el poema ya ha sido escrito y ahora se trata, como bien dice Benjamin en clave formalista, de una relación entre lenguas. A partir de allí, claramente, está la información bibliográfica e histórica, otros textos, otros poemas de la misma firma o no, que se cruzan con esa forma a traducir, eso que llamamos original, escrito en la lengua 1, o lengua de partida. Primero, entonces, habría que detenerse a escuchar, a leer, a componer el fantasma de la repetición antes de partir de la lengua de partida. Y por sobre todo, escuchar la extrañeza que se pega y se desprende de cada momento de la repetición. Foucault ya nos enseñaba en *Arqueología del saber* (1969) la importancia de leer lo que está allí de hecho en un discurso y preguntarse por qué esa palabra, esa lengua allí y no otra entre las muchas posibles. Preguntar al dato inmanente de la forma para construir los sentidos y los desvíos que llevan al contexto. No se trata, entonces, de ser o no literales.³ Se trata de ser fiel a esa extrañeza que deriva de la repetición.

2. Nos movemos de lectores–críticos a escritores dadores de forma. De la potente materialidad del poema, sólo nos queda en el oído el fantasma de su repetición, esa que anuda sonido, sentido y grafema; esa en la que radica su singularidad. Habrá que darle nueva forma en la lengua de llegada. Habrá que *hacerla hablar*. Sólo que se trata, como bien dice Benjamin una vez más, de una forma derivada o segunda; lo cual para nada indica una sacralización del original en desmedro de la traducción, como algunas malas lecturas de Benjamin insisten en señalar (Waisman 2005). Porque la maestría del traductor reside en un trabajo sutil: recomponer el fantasma de la repetición, y allí tornarse invisible. Dejarse tomar por la forma primera y su lengua, ahuecar la propia, alojando ese fantasma desprendido de la repetición primera. Un fantasma, que como dijimos, es pura potencia y espera reencarnar en otra lengua. Porque en la posición de traductores hay que volver a repetir. Componer una misma forma pero otra, en la economía de la repetición, como quería Deleuze (1969): economía del robo y la diferencia, por oposición a la economía de la equivalencia o del intercambio. Como se sabe no hay equivalencias entre las lenguas, hay cercanía oblicuas, choques, expansión de connotaciones que se irradian casi sin querer por fuera del radio del original, y que el traductor debe controlar. Es allí donde el traductor se vuelve equilibrista, minucioso *técnico de la repetición*. Es allí cuando gana y cuando pierde. Un luminoso fracaso, sabido de antemano y que igual no obstaculiza el afán de traducir. Y en tanto el traductor mantenga la decisión de no neutralizar el texto de partida, respetar ambigüedades e impactos, llegará al objetivo deseado: mantener abierta la más abierta de las formas que es la poesía. Igualmente, la traducción en tanto implica una lectura del original, es parte de su crítica y una expansión de la obra (Benjamin, otra vez) y de algún modo la cierra. El desafío del

² *Función verbal* llamaba acertadamente Tinianov a ese pasaje que encontramos en la lengua del poema para pasar como vasos comunicantes al mundo cultural, social e histórico que no es el poema y en el que el poema se inserta como producción.

³ Aquí se abre la pregunta ¿qué es la traducción literal?, en la que seguiremos trabajando en el futuro, dadas las numerosas contradicciones en las que los escritores caen, especialmente Borges, cuando se trata de hablar de “literalidad” en la tarea del traductor.

traductor es que ese cierre sea apenas como un temblor: esa levedad está sustentada, sin embargo, por intensas investigaciones sobre los modos de la lengua, trabajo con diccionarios múltiples, despliegue de posibilidades. Por allí se cuela también aquella *renuncia* que está en el título del original alemán del texto de Benjamin “La tarea del traductor”. Es lo que nos advierte Paul de Man (1990) en su artículo. O sea que al traducir “tarea” perdemos la línea que en alemán se tiende hacia el campo semántico de la renuncia, del rendirse. ¿Ante qué? Ante la evidencia de que no hay equivalencia entre las lenguas, y de que, en el momento de traducir poesía, sólo vale trasladar el fantasma de la repetición desde la lengua-forma de partida a la lengua-forma de llegada. Rendirse también ante el fin del *traductor-narcisista* que hace escuchar su voz en lugar de la respiración del original. Por el contrario, el *traductor-invisible* trabaja minuciosamente para respetar esa forma hallada, y ser fiel a una respiración fantasma que llega y se desprende de ese hecho que es el poema. A partir de allí la tarea-traslado implica opciones, elecciones en el elenco de palabras y giros sintácticos que la lengua de llegada ofrece. Es así como el traductor se vuelve investigador de su propia lengua. Traducir poesía nos obliga a alejarnos de nuestra lengua, para mirarla, escucharla desde fuera, como extraños a ella; y poder así calibrar, medir, escuchar las diferentes opciones a la hora de traducir.⁴ Un momento más en el que el traductor se toca con el creador: volverse extraños en la propia lengua, como quería Rilke (1987), para luego empezar a escribir. Y en un momento propio e inherente a la tarea de traducir, alojar la lengua del original y dejar que ésta violente la lengua propia. Los defensores de la traducción-narcisista preferirán que éste invente sobre las dificultades del original, en lugar de aceptar el desafío que la forma de éste le ofrece a la investigación y el detalle de las lenguas. Paradójicamente, la renuncia del traductor de poesía implica nunca renunciar ante el desafío de la dificultad. Los defensores del *traductor-explicador* preferirán antes que la extrañeza ambigua que el original propone, una forma neutralizada, “comprensible” y compuesta en “buen español”. Si un sentido nunca es trasladable, como nos enseña Derrida⁵, menos aún en la poesía, cuya singularidad implica atar sonido a sentido a grafema, y volver el sentido indecible, en constante fuga. Mantener esa indecibilidad es el desafío del traductor. Y no escribir en “buen español” porque el poema que traduce no fue escrito en español, ni responde al estado de la lengua del traductor. Hay intercambio y violencia mutua entre los estados de las lenguas, alojos y desalajos. Por eso el español del traductor debe ser el más neutro y universal posible –como el mismo Borges lo admitía al final de su carrera, luego de tantas idas y vueltas al respecto⁶– para que en él pueda inscribirse como en juego de veladuras y transparencias, el eco del original, como quería Genette (Eco 2003).

3. Cuando comparamos traducciones, pasamos a una posición tercera, otra vez en el lugar de lectores-críticos. Si la tarea del traductor responde a determinadas elecciones, en esta posición tercera podremos apreciar los modos en que el horizonte cultural y retórico de cada *escritor-traductor* (esto es, su forma de leer, su orientación en el campo estético e intelectual al que pertenece) ha velado o no ciertas intensidades del original, y en el caso de que haya velamientos, observar en qué dirección apuntan sus elecciones en el momento de traducir. Se trata aquí de *hacer hablar* a la forma hallada en cada traducción, y a las repeticiones de ciertos rasgos al recomponer el original en la otra lengua.

Particularmente reveladores son los casos de Silvina Ocampo y Amelia Rosselli leyendo a Emily Dickinson y traduciéndola casi simultáneamente: ¿qué forma de respiración nos llega en las traducciones de cada una? ¿Cuál de esas formas captura la dicción Dickinson, el tono de su poesía como un fantasma en la fuga de la pérdida?

Paul Ricoeur (2005) ha dicho recientemente en su libro *Sobre la traducción*, que no se puede establecer criterios para traducir, y que por ende sólo se puede decir que una traducción es buena o

⁴ Una de las técnicas máspreciadas y preciosas para seguir la repetición del original es escuchar en voz alta los resultados posibles de las diferentes elecciones a la hora de traducir cada verso. Escuchar-se decir en el poema traducido el ritmo del original.

⁵ Ver especialmente “Firma, acontecimiento y contexto”.

⁶ “Pero creo que se comete un error cuando se insiste en las palabras vernáculas. Yo mismo lo he cometido. Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local.” (Borges 1975).

mala; o una es mejor que otra, e incluso tratar de mejorar a la más pobre. Pero, ¿cómo establecer una gradación de valor entre traducciones? ¿Sobre qué bases juzgar buena o mala una traducción, sobre qué bases actuar para mejorar la mejorable? Es obvio que el juicio de valoración siempre subyace en una serie de criterios que se consideran válidos. Nadie puede pensar que sólo se trata de conocer más o menos la lengua del original. Tampoco basta conocer la lengua del original y ser poeta, un lugar común que Benjamin desmiente con su habitual lucidez. Además hace falta capacidad crítica y analítica, paciencia, devoción fáctica por los particulares, y por esa singular forma que es el poema, como decíamos en un principio. Amelia Rosselli y Silvina Ocampo, ambas poetisas, dedicaron tiempo y esfuerzo a la lectura y a la traducción de los poemas de Emily Dickinson, con resultados disímiles. Ambas trabajaron en períodos cercanos. Rosselli se suicida en 1996 en Roma, Silvina Ocampo muere en Buenos Aires en 1994. Las traducciones de Rosselli fueron recogidas en el tomo *Tutte le poesie* de Emily Dickinson editado por Mondadori, a cargo de Marisa Bulgheroni en 1975. Las de Silvina Ocampo aparecieron en Tusquets, Barcelona, en 1985. Se sabe por testimonios que ambas dedicaron mucho tiempo a leer y a traducir a Dickinson, la poeta que tanto admiraron. Rosselli logra y publica once poemas, Ocampo más de 600. De Rosselli se conoce además un breve pero interesante análisis con observaciones sobre su lectura de Dickinson, publicado en 1976 en el diario *La Stampa*, con el título “Emily escribe al mundo”.⁷

Por un lado, hay que destacar la importancia del esfuerzo de ambas autoras por traducir a una de las poetisas más grandes de habla inglesa. Junto a Rimbaud y Mallarmé, Dickinson es una de las voces que abre las puertas de la poesía moderna, cuyo eje es la experimentación con la lengua. Poesía difícil y desconcertante, que implica todo un desafío para el traductor. Traductora, diremos en este caso, porque en la elección de Dickinson como corpus a traducir no se halla ausente una apuesta de género: hacerle justicia a esta poeta en el ámbito de la poesía europea y latinoamericana, cuando no en su propio país. Muchas veces las traducciones repercuten en los campos intelectuales de origen de los poetas traducidos para efectuar una reconsideración de sus figuras dentro del canon. En nuestro país, por ejemplo, tanto Alfonsina Storni como Alejandra Pizarnik obtuvieron reconocimiento en la Academia norteamericana y europeas (y fueron traducidos en ese ámbito) antes que en la Academia Argentina.

Tomamos ahora algunos ejemplos de comparación de traducciones paralelas, y de ciertas pautas que guían los trabajos de una y otra. Los más evidentes son aquellos perceptibles de inmediato para el ojo del lector, porque se trata de cuestiones gráficas, con sus implicancias de forma y sentido. En primer lugar, Dickinson utiliza las mayúsculas de una manera aparentemente arbitraria para palabras que usualmente no las llevan, no al menos según las reglas de la gramática inglesa; de este modo, salpica el poema aquí y allá, a veces de manera muy apretada, de esos cortes tipográficos que implican las mayúsculas elevándose en medio del verso en general breve. Rosselli las respeta en casi todos los casos; Ocampo, nunca. Este un rasgo de estilo relevante en Dickinson, y que implica un *quantum formal* de ruptura muy llamativo. Tanto es así que en los primeros poemas de Dickinson no encontramos ninguna de esas mayúsculas, rasgo que se va afianzando a medida que llegan los poemas de madurez. Los contemporáneos de la poeta abominaron de esa característica personal de su escritura, así como lo hizo, al parecer, su sobrina Martha D. Bianchi, quien elimina las mayúsculas por completo en la edición publicada en Boston en 1914. Es éste un rasgo especial, si notamos, que Dickinson pone mayúsculas a palabras que designan objetos comunes y animales, y en especial partes del cuerpo o prendas del vestido femenino, palabras de uso muy cotidiano (Shoes, Dog, Heel, Ankle, Bodice, Belt, Hat, Gown), y las mezcla con otras de registro muy diferente (God, Science, Surgery, Senses, Soul, Cathedral), de una manera muy poco convencional para una mujer escritora (ella es en realidad casi la única) de fines de 1800 en Estados Unidos. En segundo lugar, el otro rasgo fundamental son los guiones que cortan, también de manera arbitraria, la sintaxis del verso; y así la suspenden y ambiguan, muy en clave mallarmeana. Ambos rasgos irán a la escritura también de ruptura de Sylvia Plath (otra poeta traducida por Rosselli). En cuanto a este rasgo-guion, tanto Rosselli como Ocampo lo respetan. Con lo cual, podríamos decir, Ocampo se queda a medio camino en el seguimiento de la ruptura propuesta por Dickinson, que incide en una respiración y un ritmo cortantes. Las mayúsculas y los

⁷ Todas las citas de este artículo son traducción mía.

guiones repiten e insisten en el corte de la respiración del flujo gráfico y sonoro. Son formas de indicar voces en alto y silencios. Las mayúsculas también dibujan con su repetición de letras, insisten en la materialidad de la palabra, sonido o grafema. Del mismo modo, los versos de Dickinson insisten en un ritmo corto (6 ó 7 sílabas son sus preferidos), a veces combinados con otros muy largos que se cortan con guiones. Ocampo no respeta esa dicción, Rosselli tiene más cuidado. Ocampo se deja llevar sin más por las dimensiones de la palabras y la sintaxis en español. Veamos el comienzo del poema 443 (según la recopilación canónica de Johnson)⁸

I tie my Hat – I crease my Shawl –
Life’s little duties do – precisely –
As the very least
Were infinite – to me –

Traducción de Ocampo:

Me ato el sombrero – cruzo mi chal –
las pequeñas obligaciones de la vida – cumplo meticulosamente–
como si las más ínfimas
fueran infinitas – para mí –

Traducción de Rosselli:

Annodo il mio Capello – cencico il mio Scialle –
I piccoli doveri della vita eseguo – con precisione–
Come se il più piccolo
Fosse – per me– un infinito –

Traducción de PyT:

Ato mi Sombrero – doblo mi Chal –
Las pequeñas tareas de la vida hago–
Con precisión –
Como si lo más ínfimo
Fuera infinito – para mí–

Primer verso. Ocampo pone un *Me* inicial, muy español, que puede evitarse y que da lugar a un equívoco, casi como si la mujer estuviera aprontándose para salir (como es el caso del J 520)⁹, y quita las mayúsculas de Hat–Shawl:

Me ato el sombrero – cruzo mi chal –

Rosselli parece más fiel al espíritu escueto de Dickinson, porque coloca el verbo en primera persona del verbo más el objeto directo concreto, y las mayúsculas ayudan a cortar la prosodia que en italiano se hace más larga:

⁸ Las dos recopilaciones mayores de la obra de Dickinson fueron realizadas por Thomas Johnson en *The complete poems of Emily Dickinson* en 1955; y luego la cronología fue revisada por Ralph W. Franklin en *The Editing of Emily Dickinson: A Reconsideration*. Madison: Univerity of Wisconsin Press, 1967. De todos modos, la recopilación que se cita como más autorizada es la de Johnson y cada poema se cita con su inicial adelante para diferenciarla de la cronología de Franklin, que se cita con la F de su inicial.

⁹ El poema J 520 comienza: “I started Early – Took my Dog –/ And visited the Sea–”, que hemos traducido: “Arranqué temprano – Tomé mi Perro–/ Y visité el Mar”.

Annodo il mio Capello – cencico il mio Sciallo

Nosotros proponemos, siguiéndola:

Ato mi Sombrero – doblo mi Chal –

Con lo cual se imponen acciones secas en primeras personas, y el posesivo *mi–mi* junto a cada prenda concreta. Importante también el hecho de que *crease* aunque muy parecido fónicamente a *cruzo*, se refiere a la acción de *doblar* una tela, con lo cual estamos en lo ínfimo de ciertas “tareas” del verso siguiente, y no en el apronte para salir que sugiere la traducción de Ocampo.

Segundo verso. Ocampo convierte un verso muy breve en uno larguísimo:

las pequeñas obligaciones de la vida – cumplo meticulosamente –

¿Podría ser éste un ejemplo para la acusación de “literalidad” que Borges (1985) deja caer sobre la traducción de Ocampo?¹⁰

He sospechado que el concepto de versión literal, desconocido a los antiguos, procede de los fieles que no se atrevían a cambiar una palabra dictada por el Espíritu. Emily Dickinson parece haber inspirado a Silvina Ocampo un respeto análogo. Casi siempre, en este volumen, tenemos las palabras originales en el mismo orden.

Sin embargo, otros ejemplos, desmienten esa presunción de supuesto respeto al original, con literales “invenciones” de parte de Ocampo. ¿Se trata, entonces, sólo de poco trabajo? ¿de rendirse frente a la dificultad? ¿por qué cambiar los guiones de lugar, organizando de un modo más coherente en la traducción lo que aparece sin coherencia en el original? Otra de las tentaciones que acucian al traductor: volver más “legible” el original para el lector en la lengua de llegada. Ocampo cede a esa tentación muchas veces. El despliegue de la lengua nos da la opción de elegir “tarea” en lugar de “obligaciones”, que es mucho más corto y da un sentido muy similar, e insiste en el sonido fuerte *T* como lo hace *duties* en Dickinson. Igualmente “hago” en el lugar de “cumplo”, no dicho en el texto y que agrega en español más peso sobre “obligaciones”, cuando el original pone “*duties* junto al más neutro *do*, es decir simplemente “hago”.¹¹ Del mismo modo resulta poco adecuado el adverbio en mente, que vuelve el verso en su conjunto inacabable en español. Rosselli en cambio dice:

I piccoli doveri della vita eseguo – con precisione–

Nosotros proponemos cortar el verso en dos en el español:

Las pequeñas tareas de la vida hago–
Con precisión–

No sólo para acortar el verso siguiendo el estilo Dickinson, sino para evitar esa rima en *ión*–tan fuerte y pesada al final de un verso largo. Al partirse el verso, se aligera la rima, queda más escondida. Se trata, pues, de una libertad en aras de respetar la respiración dickinsoniana.

Tercer verso. Aquí aparece un problema recurrente en las traducciones de originales en lengua inglesa: la cuestión del género. Grave cuestión, porque el inglés no desambigua lo que el español hace continuamente al cerrar las opciones en la polaridad excluyente *o–a*. Con lo cual, si el traductor no trabaja con atención, se ve arrastrado a posiciones o afirmaciones de sexo–género que no están en el

¹⁰ Decimos “acusación” porque Borges en muchos de sus textos deja sentado su casi desprecio por la traducción literal: pero eso forma parte de sus contradicciones, que ocupan otro de nuestros trabajos. Cf. Muschietti (2006).

¹¹ Sabemos que *do* tiene en inglés un espectro más amplio que *hacer* en español pero igualmente las frases “hago las tareas de todos los días”, “debes hacer la tarea”, son de uso muy frecuente, lo cual legitima la propuesta.

original. En muchos casos la firma en femenino Emily Dickinson parece legitimar la opción en femenino en una lectura apresurada. Este no es el caso, porque se trata de un femenino ligado a un sustantivo de acción concreta: *tareas*, pero de todos modos en inglés el verso “as the very least” aislado del verso anterior entre guiones, se abre a otras posibilidades. Rosselli lo ve bien:

Come se il più piccolo

dice cortando la concordancia entre *doveri* (masculino plural) y *piccolo* (masculino-singular). Al aparecer en singular y luego ligado a *infinito*, pierde por completo la relación de concordancia con *doveri*, y como parece jugar el poema de Dickinson, abrirse a otras especulaciones filosóficas. Sin embargo, con estas elecciones Rosselli repite dos veces el mismo adjetivo “piccolo”, repetición que no está en Dickinson.

Ocampo, en cambio, sigue con el género y el número que llegan arrastrados desde *obligaciones*, con lo cual cierra el ámbito a lo femenino y plural, y desvirtúa el salto a la reflexión mayor:

como si las más ínfimas

y la concordancia arrastra también al adjetivo “ínfimas” para traducir lo que en inglés se dice en singular y aislado en un verso: “the very least”. Al volverlo adjetivo concreto modificador de su antecedente (“tareas”) la carga despectiva de “ínfimas” parece aumentarse. *Least* en inglés tiene como primera acepción un matiz despectivo (“lowest in importance or position”); y en segundo lugar, lo referente a las dimensiones de lo pequeño, que incluyen hasta un rasgo de distinción (“*2a*: smallest in size or degree *b*: being a member of a kind distinguished by diminutive size <the *least* bittern>”). Por ello, nosotros proponemos:

Como si lo más ínfimo

Mantenemos *ínfimo* pero al desligarlo de las “tareas” y ponerlo en neutro, le damos otro estatuto, general, más apropiado para la remisión al contraste con el infinito que sigue en el verso siguiente. Contraste que es muy frecuente en el universo Dickinson, que pasa de la tarea cotidiana a la reflexión filosófica, colocando además así a la mujer en una posición (“el filosofar”) que la cultura en la que se inscribía la poeta no le permitía¹². Por otro lado, la *fasí como la i acentuada de la esdrújula*, obtienen una intensidad sonora similar al tono del original, más breve y con carga acentuada en el sonido fuerte *T*-ligado al suave *S* (en español lo suave lo pone la *M*, lo fuerte la *F*).

Cuarto verso. Ocampo continúa con el arrastre de género y número desde *obligaciones*, dándole al verso una cohesión sintáctica que la estrofa de Dickinson se empeña en negar:

fueran infinitas – para mí –

y con ello además le cambia el efecto de sentido al verso, desvía la remisión al *infinito* a secas. Rosselli escucha mejor, creemos, la respiración de la forma Dickinson y dice:

Fosse – per me – un infinito–

Agrega el artículo “un” para dar entrada al *infinito* en italiano, aunque altera –sin necesidad, creemos– el orden de las palabras. El final de verso, como bien señalaba Tinianov, es una posición evidenciada, de gran intensidad, y ese “–to me–”entre guiones es sumamente significativo. Además, el cambio del orden obliga a Rosselli a colocar un guión de más. Nosotros proponemos:

¹² Interesante leer las cercanía de posición y de estrategias discursivas que conectan la ruptura del canon en Emily Dickinson y en Alfonsina Storni. Cf. mi análisis en Muschietti (2000).

Fuera infinito – para mí –

más ínfimo–infinito–para mí establecen conexiones fónicas como *least–infinite–to me*.

Ocampo logra una melodía seguramente mucho más cercana a lo que el oído del hablante español está habituado pero no es ésta precisamente la que resuena en las repeticiones, cortes y contrastes que establece Dickinson.

En el mismo poema algunas otras elecciones inexplicables. El verso:

Too Telescopic eyes

es traducido como:

a telecópicos ojos

con preposición “a” en lugar del adverbio “demasiado”. Esta es una palabra larga en su materia gráfica y sonora sí, pero inevitable en el sentido de exceso de vigilancia de la ciencia sobre el cuerpo en el que el poema insiste. Por otro lado, la anterior elección de “meticulosamente” por *precisely* no atendía a la diferencia de extensión. ¿Cuál es el criterio elegido, entonces? Por otro lado, el cambio por la preposición “a” impone una cohesión sintáctica que el original no tiene; es decir, la elección de Ocampo normaliza lo que el original presenta como extrañeza. El convertir el adverbio *too* en proposición de lugar *hacia*, como si el poema dijera *to*, resulta inaceptable, especialmente cuando la elección que no se aparta del original suena muy bien en español. Nuevamente resulta completamente errada la “acusación” borgeana de “literalidad” para estas traducciones.

Rosselli en cambio, en cambio, atiende a la diferencia entre *too* adverbio y *to* preposición, y elige el adverbio “troppo”, y logra el juego de las dos zonas de doble consonante *cchi–ppo* que se ligan a las repeticiones de *Telescopic*, así como el eco de las dos *t* de comienzo de palabra, con lo cuyas alianzas y fusiones sonoras acorta el verso:

Occhi troppo Telescopic

Nosotros proponemos:

Ojos demasiado Telescópicos

En nuestro caso es el acento esdrújula y la rima interna **os–os** de principio y final, y la recurrencia cohesionadora en la **o** (O–os–o–os), los que logran abreviar el ritmo del verso.

Preferir la emoción

Otra nota interesante para destacar en Ocampo es la elección de palabras que hacen virar el campo semántico hacia la *emoción*, cuando el original dickinsoniano se mantiene ambiguo entre lo concreto y lo abstracto.

Como ejemplo tomamos una estrofa del poema J 505, dedicada a la acción del pintor:

And wonder how the fingers feel
Whose rare – celestial – stir –
Evokes so sweet a Torment –
Such sumptuous – Despair –

Traducción de Ocampo:

y averiguar cómo los dedos sienten
la rara– celeste– emoción–
que evoca tan dulce tormento–

tan suntuosa – desesperación

Traducción de Rosselli:

E chiedermi come si sentano le dita
I cui rari – celestiali – movimento
Evocano un così dolce Tormento–
E così suntuosa – Disperazione–

Nuestra traducción:

Y averiguar cómo sienten los dedos
Cuyo raro – celestial – remover
Evoca tan dulce un Tormento
Tal suntuosa – Desesperación

Ocampo elige traducir *stir* como *emoción*, dejándose atrapar por las fuertes palabras *Torment–Despair*, ambas palabras de final de verso en los versos siguientes. Y en lugar de hablar de los movimientos del pincel como parece sugerir el original, dice “la rara– celeste–emoción”: provoca de este modo una conjunción que intensifica y sacraliza el aspecto emotivo: *rara emoción* más *celeste emoción*, con claros envíos hacia la estética modernista de principios de siglo XX en Argentina. Cae así en la rima *ión–ión* de final de verso, la misma de la que hacía burla Oliverio Gironde en el poema “Espantapájaros” de 1932, y de la que se burlaba también Alfonsina en “Ligadura Humana” en 1920, llamándola “pesado moscardón”.

Rosselli se acerca más al sentido físico de *stir* con *movimenti*, sin embargo esta palabra junto a “celestiales” da una conjunción más convencional que la del original inglés, mucho más insistente en el movimiento físico.

Stir: *I a*: to cause an especially slight movement or change of position of *b*: to disturb the quiet of: agitate

Según testimonios de hablantes nativos, *stir* es la palabra que designa el movimiento de revolver la sopa, por ejemplo.¹³

El paso de “stir” a “emoción” es sólo un ejemplo de tantos en los que la elección de Ocampo llevan el original desde lo concreto–físico al ámbito o esfera de lo emotivo–sentimental. ¿Cuál es el fantasma que se levanta en la repetición de dichas elecciones? Lacan nos dice, leyendo siempre a Freud, que la repetición es evitamiento y llamada, oculta y devela al mismo tiempo.¹⁴ Esa duplicidad fantasmática se percibe claramente al observar las repeticiones de las elecciones de Ocampo. ¿Sobre qué llaman la atención y qué evitan decir esas repeticiones de Ocampo? Los pasajes que realiza de lo concreto a emotivo–sentimental, por ejemplo, se vuelven aún más llamativos y arbitrarios cuando leemos el artículo de Rosselli (1976), en el que ésta se refiere al estudio filológico minucioso de Guido Errante sobre la poesía de Dickinson. Rosselli destaca la observación de Errante sobre la escasa cantidad de poemas de amor escritos por Dickinson, en contraste con los muchos dedicados a la naturaleza, al proceso físico de corrupción del cuerpo, a la disquisición intelectual–filosófica. Señala Rosselli:¹⁵

¹³ En nuestro Seminario “Poesía y Traducción” dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, contamos año a año con la concurrencia de alumnos de intercambio estudiantil que provienen de USA, y que resultan un riquísimo aporte para nuestro trabajo.

¹⁴ “Ahora tenemos que detectar el lugar de lo real, que va del trauma al fantasma – en tanto que el fantasma nunca es sino la pantalla que disimula algo absolutamente primero, determinante en la función de la repetición” (Lacan 1964–1973). Si elevamos esta categoría de lo individual a lo cultural, podremos leer los fantasmas que levantan las repeticiones de determinadas elecciones a la hora de traducir, y su vínculo con específicos aspectos del campo intelectual al que pertenece el traductor o traductora.

¹⁵ Subrayado y traducción son míos. Cf. Rosselli (1976).

En el cuidado prefacio de Guido Errante, único estudioso de los poemas y cartas dickinsonianos, se hace mención del hecho de que el vocabulario de Dickinson está constituido por más de 7000 palabras; y que una comparación entre éstas y las palabras usadas por Keats, Emerson y Lander, muestra que hay cerca de 2400 palabras utilizadas por ella y no por los otros, entre los que prevalecen los *términos técnicos* y *aquellos de origen anglosajón*. *Ciento cincuenta vocablos no se encuentran en los diccionarios de la época y son en general palabras compuestas, formadas con prefijos y sufijos*.

En los adjetivos la proporción entre *los concretos* y *los abstractos* es de 4 a 2; los verbos más frecuentes expresan *cualidades físicas*; los nombres abstractos son llevados a representar *acciones concretas*. El sustantivo *love*, uno de los más usados entre cientos de poetas ingleses y americanos entre 1540 y 1940, no es usado por Dickinson más que 90 veces; y la palabra ocupa uno de los últimos lugares en la lista de sus preferidas.

Esta importancia de lo técnico, físico y concreto (y cotidiano, agregaríamos nosotros) en combinación con la disquisición filosófica, junto a la experimentación lingüística (¡150 neologismos!) son los rasgos formales y semánticos más relevantes de la obra de Dickinson. Rosselli parece escucharlos mejor que Ocampo a la hora de traducir. ¿Qué vela este fantasma de la repetición de Ocampo, al mismo tiempo que nos señala esa repetición como una insistencia particular a tener en cuenta? Ese fantasma muestra un desvío de la dicción Dickinson, ¿qué la origina? ¿Qué presiones discursivas del contexto cultural, de la posición de Ocampo en el campo intelectual pueden actuar allí para que no se escuche el fantasma de la repetición de Dickinson, y se lo vele con otro fantasma? Podemos anotar que no es un detalle a ignorar cuáles son las figuras masculina tutelares para ambas poetisas traductoras, las firmas de varón que han significado en su carrera una forma de alianza y salvoconducto. Para Rosselli, la figura de Pier Paolo Pasolini, su primer lector y crítico elogioso; para Ocampo, la de Jorge Luis Borges, que legitima su posición por primera vez entre los poetas argentinos en su *Antología* publicada en 1941. Mientras Pasolini se deleita con los búsquedas vanguardistas de los primeros poemas publicados por Rosselli y define el procedimiento rosselliniano como *lapsus*¹⁶; Borges antologiza a Ocampo, poniendo énfasis en el dulzón y sentimental “Enumeración de la Patria”. Será que Borges persistía, desde la ya famosa reseña al libro de Nydia Lamarque, en destinar los libros de las muchachas a ocuparse “de la espera del querer, la víspera segura del corazón y de las luces sabatinas encendidas aguardando la fiesta”. Definía así Borges el “sujeto” del libro de N. Lamarque y agregaba “Es el idéntico sujeto que hay en *La Calle de la Tarde* por Norah Lange”. En el “Prólogo” al libro de Norah, Borges vuelve a enfatizar sobre el territorio estético-retórico destinado a las mujeres: “El tema es el amor: la expectativa ahondada del sentir que hace de nuestras almas cosas desgarradas y ansiosas, como los dardos en el aire, ávidos de su herida”. Y nada mejor que esos “trebejos del sentimiento” se acomoda al verso de “las muchachas”, por oposición al varón “obligado al verso pensativo”.¹⁷ Lejos estaba Emily Dickinson de responder a ese deslinde genérico de territorios. Pero Ocampo no pudo saltar ese cerco de la poesía sentenciado para la mujer como campo de exclusión estético-sentimental. Con una mirada bizca, mitad hacia la convención normalizadora, mitad abierta a percibir el cambio, se asoma a la obra de Dickinson, cuya fuerza gravitatoria le atrae pero no resulta suficiente para hacerle desatar las fuertes alianzas estéticas y de clase social que la tenían apresada al

¹⁶ Rosselli publica en 1963 en la revista *IL Menabò* un grupo de 24 poemas que luego formarían parte de su primer libro *Variazioni belliche*, de 1964. En ese mismo número de *IL Menabò* publica Pasolini su famosa lectura de aquellos poemas, con el título “Notizia”.

¹⁷ Borges deslinda así la literatura escrita por varones de la literatura sentimental destinada a las mujeres, “muchachas” que florecen en las “quintas”: en oposición a ese canon se destaca la disonante poesía de Alfonsina, a la que Borges destina la ya famosa frase descalificadora: “sin incurrir en las borrosidades y chillonerías de comadrita que suele inferirnos la Storni”. He trabajado en detalle estas demarcaciones en Muschietti (2003).

escribir poesía; y que sí quizás pudo derribar en otro género, la narrativa.¹⁸ En poesía no pudo abandonar al patrón Borges¹⁹, y el canon domina su traducción de una poeta tan revulsiva como Dickinson, cada vez que aquieta las aguas del poema, atempera su tendencia a lo físico y a lo concreto, haciéndolo fugar hacia la emoción, cuando el texto de Dickinson se aparta expresamente de ese campo, para constituir otro. En el prólogo al libro de las traducciones de Ocampo, Borges vuelve a insistir en su prejuicio de género. De Dickinson destaca, además de su deseo de no publicar y de la intensidad de sus versos “No hay, que yo sepa, una vida más apasionada y más solitaria que la de esa mujer. Prefirió soñar el amor y acaso imaginarlo y temerlo”. De la traducción de Ocampo, además de señalarla como una gran poeta, hace pesar la acusación de *literalidad*, cuando en otros textos parece desmerecer ese criterio.²⁰

He sospechado que el concepto de versión literal, desconocido a los antiguos, procede de los fieles que no se atrevían a cambiar una palabra dictada por el Espíritu. Emily Dickinson parece haber inspirado a Silvina Ocampo un respeto análogo. Casi siempre, en este volumen, tenemos las palabras originales en el mismo orden.

No es cotidiano el hecho de un poeta traducido por otro poeta. Silvina Ocampo es, fuera de duda, la máxima poeta argentina; la cadencia, la entonación, la pudorosa complejidad de Emily Dickinson aguardan al lector de estas páginas, en una suerte de venturosa transmigración.

Con la ambivalencia que lo caracteriza a la hora de hablar de traducción, Borges parece elogiar la literalidad en el trabajo de Ocampo, y cuando da las causas del elogio, se halla muy cerca de nuestro argumento sobre la forma del fantasma. Habla de “la cadencia, la entonación, la pudorosa complejidad”, todos aspectos de la forma-de-decir dickinsoniana que Ocampo lleva al español en una “venturosa transmigración”, que sería por lo tanto, al parecer, una de las formas borgeanas de entender la “literalidad”. Sin embargo, ese plan de trabajo trazado por Borges parece más bien una sentencia irónica porque precisamente no es el seguido por Ocampo con regularidad, como hemos intentado demostrar. A nuestros ejemplos quiero sumar otro, aportado Jorge Carrión (2003) en la reseña a la antología de Emily Dickinson, traducida por Nicole D’Amonville. Carrión critica una de las traducciones de Ocampo, la del poema 258, que muy lejos está de la presunción de literalidad. El original de Dickinson dice:

There’s a certain Slant of light,
Winter Afternoon –
That oppresses, like the Heft

¹⁸ La misma diferencia en cuanto a radicalidad de posturas en relación con el género se observa en Norah Langhe y la oposición poesía/narrativa.

¹⁹ Resulta muy interesante seguir en *Conversaciones con Silvina Ocampo* (Noemí Ulla 2003), todas las veces que Ocampo cita a Borges como una autoridad en la materia de crítica literaria, y al mismo tiempo desliza tímidamente algunos desvíos de las posiciones borgeanas. Borges es siempre citado como autoridad: ya sea para corroborar un juicio de Ocampo, ya sea para esbozar tímidamente una oposición. Especialmente productivo leer la respuesta que Ocampo ofrece frente a la pregunta de cuáles autores le gustaba leer: “Me gustaba sobre todo la poesía, aunque no estuviera muy de acuerdo con Borges en su admiración por alguna poesía.” Los autores elegidos por Ocampo son significativamente poetas más bien tradicionales: Banchs, Mastronardi, Martínez Estrada (“pero no estoy de acuerdo con Borges en que sea el mayor poeta que tenemos” [en Ulla 2003: 130]). A pesar de esas laterales reflexiones en disonancia, resulta evidente que el patrón-Borges resultó para Ocampo muy difícil de sortear. Aún en el caso de las traducciones de Dickinson, Borges actuaría como recurso de autoridad: “y como en ese tiempo traducía a Emily Dickinson, hacía preguntas a Borges sobre algunas palabras en inglés cuya precisión en español presentaba dudas. Confiaba muchísimo en él y era muy agradable aquella escena donde los dos amigos opinaban, discutían, perseguían el ajuste semántico de la palabra por traducir.” (en Ulla 2003: 172).

²⁰ Muy interesante la lectura de Sergio Pastormerlo sobre las contradictorias posturas de Borges con respecto a la traducción.

Of Cathedral Tunes –

Traduce Ocampo:

Hay un cierto sesgo de luz,
en las tardes de invierno –
que oprime, como
la profundidad de las catedrales –

Carrión afirma que los dos últimos versos han sido “discutiblemente traducidos” por Ocampo, y rastrea otras traducciones anteriores:

Que oprime como el peso
de los acordes de la Catedral (el matrimonio Domechina y Champourcin; México, 1946)

Que oprime como el Peso
De los Cantos de Iglesia (Margarita Ardanaz en Madrid, Cátedra, 1997)

Y termina privilegiando la de D’Amonville:

Que oprime como la Carga
De Himnos, Catedrales (Nicole D’Amonville)

Sus razones para esta elección:

Aquí se percibe claramente cómo en el libro que nos ocupa se opta por violentar la sintaxis en aras de lograr unas versiones que en todos los aspectos (desde el fonético–métrico hasta el semántico) evoquen lo más cercanamente posible la angustia lingüística de los originales. Eso significa recrear el castellano, con el pulso que sólo sabe imprimir quien es traductor al tiempo que poeta (Carrión 2003).

Además del argumento traductor–poeta que ya hemos desechado antes, no queda muy claro en la argumentación de Carrión qué es lo que se entiende por “angustia lingüística”, una entidad poco precisa y muy abierta a la interpretación. Si nos atenemos a los hechos de la forma de la estrofa, el primer comentario que surge para la traducción de Ocampo es la aparición de un nexo sintáctico (la preposición *en*), y el artículo *las*, que en el original no están. Si bien Ocampo manifiesta sentirse fascinada por la complejidad sintáctica de Dickinson (Ulla 2003), su tendencia al traducir es normalizar esa sintaxis, presentándola al lector como reconocible. Los dos primeros versos de Dickinson, por ejemplo yuxtaponen sin conectores una oración impersonal y una unimembre, cuya conjunción crea una atmósfera muy sugestiva. Aunque después en los versos 3 y 4 la sintaxis se continúa con una proposición subordinada, la posición en el blanco de la página y la capacidad del verso de aislarse de la serie sintáctica sucesiva piden al traductor que mantenga en la lengua de llegada esa posibilidad:

There’s a certain Slant of light,
Winter Afternoon –

Hay un cierto Sesgo de luz,
Tarde de Invierno –

Incluso de este modo la subordinada siguiente queda luego indeterminada en su dependencia para con “Slant of light” o “Winter Afternoon”, al igual que sucede en el original en inglés. Para la segunda y más compleja parte de la estrofa, la traducción de Ocampo es directamente una metáfora

inventada, una interpretación que cierra el sentido del texto, lo clausura en una posibilidad otra vez llevando el plano de lo concreto (Peso–Catedral–Melodía) al de lo abstracto; así desaparece en su traducción la música de Catedral, que parece ser el eje de la atmósfera creada por la estrofa de Dickinson, para ser reemplazada por unas vagas “profundidades”; por otro lado, Ocampo invierte el lugar de las palabras, cosa que no hace la traducción de D’Amoville. Carrión dice que ésta así atiende a la violencia de la sintaxis en el inglés, sin embargo su elección añade, pienso, más extrañeza que la que la expresión en inglés tiene y la saca de foco.²¹ Además por qué colocar *Himnos* que es una palabra más solemne, y que Dickinson usa frecuentemente en otros poemas para referirse al ámbito sacro o religioso, para traducir *Tunes*, la palabra del original, mucho más simple y coloquial, y que insiste en la mezcla de ámbitos sacros y profanos, que tanto repite la poesía de Dickinson.²² Algunas posibilidades de traducción:

Que oprime como el Peso (7 sílabas)
de Catedral Acordes (7 sílabas)

Que oprime como el Peso
de Catedral Melodías

En el primer caso, ambos versos tienen 7 sílabas como el original. En ambas soluciones, *Catedral* se convierte en una palabra oscilando entre sustantivo y adjetivo, entre espacio concreto y cualidad.

Como últimas observaciones, se podría decir que, además de la recurrencia en elegir lo sentimental–emotivo en lugar de lo concreto propio de Dickinson, Ocampo también en muchas de sus elecciones lleva el poema a un plano más íntimo (coloca pronombres de primera persona *mi–me* donde no los hay en el original, por ejemplo), y así le quita al poema de Dickinson el tono metafísico–filosófico que suele imbricarse con lo cotidiano.

En el interesante poema J 609, en el cual la voz que habla relata el temor que la asalta al parecer ante la puerta de la Casa de la infancia,—que no osa abrir después de muchos años de ausencia—uno de los procedimientos nucleares es, significativamente, el lapsus sintáctico (muy cerca de Rosselli). Nada se dice del todo, las situaciones se sugieren a medias entre lo concreto (la cara, la Puerta, la traba de la Puerta) y un plano de especulación filosófica, en el que la Casa puede ser la memoria, la infancia y hasta el inconsciente freudiano, *avant la lettre*. Ocampo minimiza el momento en muchas de sus elecciones.

The Second – se vuelve “ese momento” con minúscula.

The Ocean rolled, se transforma en “el océano zumbó”, con lo cual se le quita grandiosidad a ese movimiento oceánico al atribuirle el sonido del insecto, que no se halla entre las acepciones conocidas para “rolled”. Al mismo tiempo, la traducción parece ignorar el sentimiento hondo del

²¹ Este tipo de construcciones es muy común en inglés: “The decision day”, escuchaba días pasados en un film norteamericano para hablar de “El día de la decisión”.

²² Confrontar en este sentido el poema J 944 en el que se mezclan las esferas de lo sagrado–religioso (“Qué torpe frente al Himno”) y el de lo íntimo–doméstico de los juegos entre hermanos y el tiempo compartido con las tareas, bien delimitadas en cuanto al género–sexo. En este poema conviven Hymn–Tunes y señalan dos esferas diferenciadas.

Yo aprendí – al menos– lo que el Hogar podría ser–
Qué ignorante he sido
De bonitos modos de Convenio–
Qué torpe frente al *Himno*
.....
Y Tarea para ambos– cuando el Juego ha terminado
Tu Problema – del Cerebro
Y El mío – algún efecto más entontecedor
Una puntilla – o una *Melodía* (Tune)

Temor ante el que la hablante se inclina, lo minimiza con “mi asombro”. Repite el mismo verbo “demoré”-“demoré” cuando el texto distingue sutilmente entre dos verbos cercanos, y dos preposiciones bien diferentes ligados a ellos (upon-with).

Dice Dickinson:

I leaned upon the Awe
I lingered with Before

Traduce Ocampo:

Me demoré sobre mi asombro
me demoré en el pasado

Proponemos:

Me apoyé sobre el Temor
Me demoré con Antes

Dickinson no coloca ningún artículo junto a Before, como sí lo hace con Temor. Lo cual junto con la mayúscula personaliza ese adverbio temporal ligado al pasado, le da presencia y sustancia. La traducción de Ocampo “me demoré en el pasado” lo banaliza y normaliza, le quita grandiosidad y precisión fónica y sonora.

Luego de estas observaciones sería interesante, entonces, definir qué entiende Borges por *literalidad*, la cualidad atribuida a las traducciones de Ocampo. ¿Se trata de una velada ironía? Pero eso queda para otro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2001) [1978]. *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BENJAMIN, Walter (1971) [1923]. “La tarea del traductor”, Angelus Novus, Edhasa Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis (1941). *Antología poética argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis (1975). “Problemas de la traducción”. *La Opinión Cultural*, 21 de septiembre. [Recogido en *Textos recobrados*, Buenos Aires, Emecé, 1997].
- BORGES, Jorge Luis (1985). “Prólogo” a *Poemas de Emily Dickinson*, traducción de Silvina Ocampo, Barcelona, Tusquets.
- BORGES, Jorge Luis (2001). “La música de las palabras y la traducción”. *Arte poética*, Barcelona, Crítica.
- CARRIÓN, Jorge (2003). “La ermitaña de Amherst” (sobre Emily Dickinson, *71 poemas*, Lumen, Barcelona, 2003, trad. de Nicole D’Amonville). *Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/index.php?sec=6&art=9065>.
- DE MAN, Paul (1990). “Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin”. *Resistencia a la teoría*. Madrid, Visor.
- DELEUZE, Gilles (1981) [1969]. *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama.
- ECO, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano, Bompiani.
- FOUCAULT, Michel (1969). *La arqueología del saber*. México, SigloXXI.
- LACAN, Jacques (2005) [1964–1973]. “El inconciente y la repetición” *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- LACAN, Jacques (2005) [1964–1973]. “La excomuni3n”. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- MUSCHIETTI, Delfina (2000). “Prólogo”, *Obras Completas* de Alfonsina Storni, Buenos Aires, Losada.
- MUSCHIETTI, Delfina (2003). “Borges y Storni: la vanguardia en disputa”, *Hyspamérica*, n° 95, University of Maryland.
- MUSCHIETTI, Delfina (2004). “Leer y traducir: restos y robos melancólicos”. *Filología* a. XXXIII–XXXIV (número doble). [Fragmentos online en www.poesiaytraducci3n.com]
- MUSCHIETTI, Delfina (2006). “Poesía y traducci3n: repetici3n y fantasma (y las contradicciones de Borges)” [Trabajo inédito a presentarse en las I Jornadas Internacionales de Traducci3n Literaria de Rosario].
- NARANJO MARISCAL, José (2002). “La repetici3n en Freud y Lacan”. Instituto del campo freudiano. Secci3n clínica de Barcelona. <http://www.scb-icf.net/nodus/default.htm>
- PASOLINI, Pier Paolo (1963). “Notizia”, *Il Manabò*, 6, pp. 66–69.
- PASTORMERLO, Sergio (2001). “Borges y la traducci3n”. *Borges Studies Online*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: 14/04/01 (<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/pastorm1.shtml>)
- RICOEUR, Paul (2005). *Sobre la traducci3n*. Buenos Aires, Paidós.
- RILKE, Rainer Maria (1987). *Teoría poética*, trad. Federico Bermúdez Cañete, Madrid, Júcar.
- ROSSELLI, Amelia (2003) [1976] “Emily escribe al mundo” [Tomado de *La Stampa*, 6 de febrero de 1976; reproducido en *Transparenze*, 17–19, Génova, San Marco dei Giustiniani].
- TINIANOV, Iuri (1970) [1923]. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- ULLA, Noemí. (2003) [1982]. *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2da edici3n ampliada, Buenos Aires, Leviatán.
- WAISMAN, Sergio (2005). *Borges y la traducci3n*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.