

**Hacia la figura del traductor intérprete:
una excursión a la indeterminación con Emily Dickinson**

**The Translator as Interpreter:
A Journey into Indetermination with Emily Dickinson**

María Cecilia Perna¹

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Resumen

A partir de la experiencia de compilación y traducción de la poesía de Emily Dickinson, que dio como resultado la antología *Pequeños Pies* (2021), este trabajo revisa el marco teórico de traducción propuesto por Delfina Muschietti en su texto “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas” (2013), haciendo especial foco en los conceptos de mapa rítmico, literalidad productiva y cantidad formal, para examinar su caracterización del traductor como “invisible” y plantear otra manera, la del traductor “intérprete”, asociándolo a la idea de versión en la interpretación musical.

Palabras clave

Poesía; traducción; Emily Dickinson; indeterminación; interpretación

Abstract

Starting from the experience of compiling and translating Emily Dickinson's poetry, which resulted in the anthology *Pequeños Pies* (2021), this paper reviews the theoretical framework of translation proposed by Delfina Muschietti in her text “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas” (2013), making special focus on the concepts of rhythmic map, productive literality and formal quantity, to examine her characterization of the translator as ‘invisible’ and to posit another way, that of the translator ‘interpreter’, associated with the idea of version in musical interpretation.

Keywords

Poetry; translation; Emily Dickinson; indetermination; interpretation

¹ Nació en Zárate, Buenos Aires, en 1979. Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires), investiga en el área de teoría literaria y traducción de poesía. Es profesora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Como poeta, publicó *La Boca de Mercurio* (2003), *Gebirge* (2005), *Visperas* (2009), *Libro chino* (2009), *Otra Vispera* (2016), *Australia* (2017), *Monroe* (2019) y *Lindero del bosque* (2024). Participó del IV Festival Internacional de Poesía de la Feria del Libro de Buenos Aires, 2009. En 2023, obtuvo el tercer premio en el Concurso de Poesía Alfonsina Storni.

Durante el tiempo suspendido e incierto de la pandemia, en 2020, fue necesario rebuscárselas para empujar la continuidad de la vida. Para mí, el desorden flotante de ese período implicó volver atrás y cerrar dos proyectos de traducción. Revisar el trabajo ya terminado, completar lo que faltaba, pedir ayuda y compañía para una relectura y, necesariamente, publicar los resultados. El plan de contingencia funcionó. En 2023, Biquini Ninja publicó *Ariel* de Sylvia Plath y en 2021, Loca Mala Editora, la antología de Emily Dickinson que ahora nos ocupa: *Pequeños Pies*.

La inquietud por traducir a estas poetas -incluso el trabajo mismo de comenzar a traducirlas- me fue dada como un obsequio y un aprendizaje. En 2004, fui convocada junto a otros poetas-investigadores a participar del proyecto UBACyT “Poesía y Traducción”, dirigido por Delfina Muschietti, que alojaba el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En sus diversas variantes y períodos, integré ese proyecto durante 10 años, hasta su disolución, en 2014. Esos diez años no fueron una abstracción fechada en la línea imaginaria del tiempo, sino el tránsito vital de un cuerpo, que había sido marcado por la tarea poética, entre lenguas, de la traducción. Delfina Muschietti nos convocó y nos ofreció no sólo un humus teórico desde el cual reflexionar, sino una práctica concreta: la aventura transformadora de traducir poesía. Traducir fue, muchas veces, una práctica grupal, una pequeña hazaña colectiva. Los mejores recuerdos: esos días en que nos reuníamos, con constancia periódica, en el cuarto casi monacal de la calle 25 de Mayo, entre voluminosos diccionarios y apenas uno o dos poemas de Emily Dickinson. Una vieja mesa de madera, sillas, los inmensos ventanales y nosotros exaltados, exultantes, discutiendo y acordando y oponiendo, durante horas o segundos, la intensidad de una palabra, de una frase, de un sonido, de una estructura sintáctica: de un modo de decir. Persiguiendo repeticiones, potencias rítmicas y genéticas de palabras. Flotando en ese magma táctil en el que flota un cuerpo en estado bilingüe, un cuerpo en estado poético. Un cuerpo -muchos cuerpos en verdad- que se atreve a permanecer abierto en esos modos táctiles del lenguaje: se flota ahí, sin saber dónde empiezan o terminan las cosas, los conceptos, las ideas, los sentimientos, las oraciones... Se asume con coraje la posibilidad de mirar de frente al caos, de no entender, de no saber, de dudar y, sin embargo, estarse firme frente al pulso de las lenguas.

En esas reuniones aprendí que la traducción poética puede ser un trabajo colectivo, de lectura delicada y selección minuciosa entre dos lenguas; una intensa práctica de acuerdos, que puede alojar largas sucesiones de desencuentros y desconciertos, siempre que se comparta el suelo de unos criterios comunes. Pero también aprendí que las selecciones precisan concretarse cerrándose, al menos, una vez sobre sí. Y ese cierre ocurre alrededor de una firma, esa “improbable forma de la firma” al decir de Derrida (1998), la firma de quien traduce -que también puede ser colectiva-, y que al firmar asume la estabilidad precaria de una forma, como punto de anclaje y acontecimiento de escritura².

Retomar y replantear algunos conceptos

En su artículo “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas” (2013), Muschietti deja por escrito las bases sobre las cuales se establecieron los criterios de traducción dentro del proyecto. Allí, se despliegan pasos procedimentales, se enumeran estos mismos criterios de trabajo y se determinan tres modalidades del traductor: el narcisista, el explicador y, finalmente, el traductor invisible, que es por el cual su marco teórico opta. A su vez, se desarrollan varias categorías fundamentales para sustentar los pasos a seguir en la traducción de un poema. Entre ellas me interesa destacar el *mapa rítmico*, la *literalidad productiva* y la *cantidad formal*. Sobre estas categorías quisiera enfocarme para pensar y repensar algunos de estos aspectos teóricos, en relación a mi propia tarea de traducción de Dickinson, y así no clausurar el trabajo fijando conceptos o criterios que se apliquen de manera mecánica, sino, por el contrario, aprovechar los imprevistos de una práctica para seguir reflexionando sobre el misterioso funcionamiento de la vida de los textos entre lenguas³; no es sino eso la traducción.

Según Muschietti, quien traduce debe pasar por dos instancias, encarnar dos estados. Primero, el de lector crítico del original, que examina cuidadosamente no sólo la trama del texto a traducir sino también el estado de la lengua en que éste fue compuesto,

² Yo misma releo ahora mis traducciones de Dickinson y me arrepiento de ciertas elecciones, dudo de otras, sigo yendo y viniendo en el magma de lo indecible. Pero acepto el cierre de mi propia firma en ese manejo de traducciones, no como definitivo, sino como punto histórico de un nacimiento: el de esos textos en singular.

³ Así indica Benjamin, que supone las obras como vivientes históricos: “La vida del original alcanza [en sus traducciones] su expansión póstuma más vasta y siempre renovada” (2021:112)

para hallar en esa lectura el “esqueleto fantasmático” de la forma del poema original, cuya potencia se eleva ante los ojos lectores, generando un eco⁴ rítmico, a través de los “envíos disparados por las palabras y la repetición” que conducen al traductor en su posición de lector crítico a “componer el fantasma de la repetición antes de partir de la lengua de partida” (2013:14). Este “fantasma de repetición” será llamado luego “mapa-fantasma” y también “mapa rítmico”, denominación que prefiero, justamente, porque la idea de ritmo incluye en sí la idea del eco, ya como material sonoro, ya como repetición formal.

Una vez captado el eco, reconstruido el mapa rítmico del original, “que anuda sonido, sentido y grafema” y es donde sobrevive o sobrevuela -en tanto fantasma- su singularidad, el traductor pasa a encarnar la segunda instancia, la de “escritor dador de forma”. En esta nueva instancia, la tarea del traductor es hacer hablar, en la lengua de llegada, a esa singularidad que ha sido captada en la lectura crítica. Reconstruir en la lengua de llegada el eco del original, dejándose guiar por el mapa rítmico que se ha conformado en el primer momento de lectura. Que el traductor cuando escribe deba comprometerse a ser un “dador de forma” lo exime de caer en dos maneras de traducir que, podríamos decir, producen aquello que llamamos “malas traducciones”: la del “traductor narcisista, que hace escuchar su voz en lugar de la del original” (2013:16) y la del “traductor explicador [que preferirá] antes que la extrañeza ambigua que el original propone una forma neutralizada, ‘comprensible’ y compuesta en ‘buen español’” (2013:16), es decir, un traductor que traduce el sentido del original, que se aleja de la posición “dadora de forma” para preocuparse por las significaciones, una manera de traducir que Benjamin (2021) ha puesto claramente de lado en su clásico ensayo “La tarea del traductor”, texto que orienta las bases del método aquí descripto. Para evitar estas dos maneras fallidas de traductor, Muschiatti propone aquí la figura del “traductor invisible”:

[quien] 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 propia lengua, para mirarla, escucharla desde fuera, como

⁴ Esta idea de “eco del original” está tomada de Walter Benjamin: “La función del traductor tiene también un carácter peculiar [que] consiste en encontrar en la lengua en que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original” (2021:118)

extraños a ella; y poder así *calibrar, medir, escuchar* las diferentes opciones a la hora de traducir. (2013:17. El subrayado es propio)

Aquí se me presenta un interrogante: si ser fiel a la respiración fantasma, al reconstruir el mapa rítmico del original, implica medir y calibrar la escucha de la lengua de llegada, para luego *intervenirla* creando en su propio seno una nueva forma: el poema traducido, ¿hasta qué punto entonces este tipo de traductor es invisible? O en todo caso, ¿qué implica esa invisibilidad, en relación a las operaciones de lectura y escritura que lleva a cabo, completamente atravesadas de elecciones conscientes y compositivas?

Dejamos por el momento esta pregunta en suspenso para revisar la idea de fidelidad a una respiración fantasma y el concepto de *literalidad productiva* y de *cantidad formal*. Certeramente, Muschietti reafirma que la tarea de traducción implica siempre un encuentro fallido con el original. De modo que la literalidad estricta es por completo imposible y es preciso arribar a otra idea de literalidad, una que persevere en su fidelidad al original pero que sortee la imposibilidad del encuentro pleno: una literalidad productiva. Quien traduce se debe a la forma del original, más específicamente, a ese mapa rítmico que ha compuesto en su lectura, tras captar la conjetura fantasmal de lo que, siguiendo a Derrida, Muschietti llama la cantidad formal del poema. Derrida lo dice así:

intraducible se mantiene -debe seguir siendo, dice mi ley- la economía poética del idioma, el que me importa [...] allí donde una “cantidad” formal dada fracasa siempre en restituir el acontecimiento singular del original, es decir, hacerlo olvidar una vez registrado, arrebatarse su número, la sombra prosódica de su *quantum* [...] Desde el momento en que se renuncia a esta equivalencia económica, por otra parte estrictamente imposible, puede traducirse todo, pero en una traducción laxa en el sentido laxo de la palabra “traducción”. (1997:79-80)

Como vemos, Derrida asume que la traducción puede darse sólo en un sentido laxo, tras renunciar a la tarea, desde el inicio fracasada, de restituir esa cantidad formal de la economía poética de una lengua, en otra. De modo que, desde su perspectiva, el quantum formal es intraducible y sólo puede pertenecer (así dice su ley) a la lengua del original⁵.

⁵ Desde ya, este estado ensimismado del quantum formal en su propia lengua es, en Derrida, una paradoja, en tanto la mónada monolingüe está siempre permeada, habitada y constituida por el otro. Sin embargo, ese estado paradójico, también implica la necesidad de que la lengua se apropie del quantum, sin dar lugar a la traducción, más que en su forma “laxa”.

Una traducción laxa, sería entonces aquella que logra hacer olvidar el original, simulando el arrebató de su quantum, lo que, por otra parte, es imposible. Muschietti, por el contrario, no se posiciona frente a la traducción en forma laxa. La laxitud podría hacer perder de vista la importancia de mantenerse abierto ante la forma del original, ante “las intensidades misteriosas del ritmo y la repetición”. Por eso propone perseverar en la “fidelidad a la respiración fantasma” de la lengua del original. Traducir en una “literalidad productiva”, que rodee la imposibilidad sin negarla. En esta actitud sigue a Benjamin, para quien el “grado de traducibilidad” de un texto aumenta en función de su complejidad formal⁶. Cuanto más alto sea su quantum formal, podría decirse, más traducible es. Cuanto más cerca está del mensaje, de la transmisión de un sentido, menos traducible se vuelve.

El grado de traducibilidad del original determina hasta qué punto puede una traducción corresponder a la esencia de esta forma. Cuanto menores sean el valor y la categoría de su lengua, cuanto mayor sea su carácter de mensaje, tanto menos favorable será para su traducción. (2021:124)

Esta fidelidad tiene sustento para Benjamin, porque ese quantum formal que señala Derrida se acerca a su concepto de “lenguaje puro”, un lenguaje que no está atravesado por el sentido, que no significa ni expresa nada, un lenguaje impersonal y puramente creador, que, en la propuesta de Benjamin, atraviesa todas las lenguas y que el traductor tiene por misión rescatar de su confinamiento en el la lengua extranjera, para trasladarlo a su lengua de llegada, bajando los muros del sentido y la significación que lo aprisionan. La fidelidad a ese lenguaje puro es el arco que sostiene la relación entre original y traducción y es el pasaje que permite la liberación de esa palabra creadora impersonal que habita el fondo de todas las lenguas, oculta tras la función comunicacional. En este sentido, el traductor benjaminiano no es invisible, en tanto lleva adelante una misión. Es en función de esa misión mediadora en la búsqueda del lenguaje puro que debe lograr una traducción “transparente” que “no cubre el original, no le hace sombra” (Benjamin, 2021:122), como sí hacen sombra el traductor narcisista y el explicador. Si prescindimos de esta concepción misionera del traductor -atribuible a que el famoso ensayo de Benjamin “La tarea del traductor”, de 1923, pertenece a una etapa anterior a la de sus

⁶ Para una profundización de esta idea benjaminiana de la traducibilidad véase mi artículo “Teatro del sueño. Reflexiones hacia la traducción”, citado en las referencias bibliográficas.

otros textos clásicos, más cercanos al pensamiento materialista que, si conservan un rastro de misticismo, éste ya no está sujeto a ningún rasgo teleológico-, podríamos reconsiderar la invisibilidad del traductor.

Invisibilidad y atención parejamente flotante

Reconsiderar esta invisibilidad del traductor no implica volver a los modos del traductor narcisista, que oculta el original con sus elecciones egocéntricas, marcando la lengua de llegada con su propio deseo de decir en lugar de “hacer hablar al original” en la nueva lengua. Tampoco implica, desde ya, retomar el proceder de un traductor explicador que opta por favorecer la transposición del sentido, que sería sin duda la versión más laxa de una traducción. Reconsiderar la invisibilidad del traductor sería comprender que su tarea no es “llevar”, “volcar” ni “dejar entrar” sin más, una lectura del original, una captación del quantum formal para la elaboración de un mapa rítmico, en el resultado de la traducción. En la tarea activa de traducir opera una serie de selecciones, de toma de decisiones que dejan sobre el texto de llegada la marca de una *interpretación*. Esa interpretación el traductor la realiza frente y sobre un estado de la lengua de llegada ante la cual no es ni puede devenir neutral.

Este estar irremediable frente a un estado histórico de la lengua al momento de traducir, Muschietti demuestra tenerlo presente al comparar traducciones y

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 existan esos velamientos, observar en qué dirección apuntan las elecciones realizadas en el momento de traducir. (2013:17)

Así, al analizar en ese mismo artículo las traducciones que Amelia Roselli y Silvina Ocampo hacen de Emily Dickinson, las juzga más o menos veladas, comparándolas con sus propias traducciones que parecieran estar al resguardo de toda veladura de horizonte cultural y retórico, por ofrecerse desde la posición del “traductor-invisible”. Sin duda alguna, sus traducciones son muy asertivas -además de bellas- y, sobre todo, coherentes con el marco teórico que propone. Así también, las observaciones sobre las traducciones de Roselli y Ocampo son muy agudas y precisas. Lo curioso no está dado en el trabajo

formal, sino en el hecho de que sean sus propias propuestas de traducción las que aparecen como garantía de su lectura comparativa. Como si esas mismas traducciones no pudieran ser puestas en dudas en función del horizonte de lectura en el que se inscriben, es decir, como si la posición invisible del traductor asegurara la no-veladura, cuando esta es inevitablemente ejercida, en mayor o menor grado, por el propio horizonte retórico en que esa traducción -y el mismo traductor- se inscribe. De hecho, esas veladuras inevitables que el estado de la lengua configura sobre la traducción es lo que hace de las traducciones textos de supervivencia, como Benjamin indica, precaria y temporal, que sólo pueden considerarse en su vínculo con el original y nunca de manera autónoma. Es su inscripción en un horizonte histórico, que crea sus propias veladuras, lo que hace a la traducción precaria y al traductor, antes que un garante invisible, un intérprete situacional.⁷

El planteo que hace Muschietti del “traductor invisible” parte de su uso del concepto freudiano de la *atención parejamente flotante*. Dice Muschietti al introducirlo:

Se trata de una especie de escucha ciega porque el analista debe olvidar, nos dice Freud, prejuicios y presupuestos previos para no proyectarlos sobre lo que escucha: abandonar, diremos nosotros, conceptos y horizontes de lectura previos que puedan trabajar en contra del tono o respiración del texto leído, en contra de su forma, a la hora de traducirlo. (2013:26)

Y también:

La escucha flotante debe guiar la tarea del lector-traductor-invisible ubicado en el aparato sensor de la traducción: su objetivo será llevar al máximo su capacidad de las resonancias del texto, disminuyendo al mínimo sus caídas en las trampas del estado de la propia lengua, distanciándose de sus presupuestos culturales y

⁷ Muschietti no es ajena a este estado situado de quien traduce cuando, para caracterizar al traductor invisible, acude a la noción impersonal de aparato o máquina, que “ayuda en esta suspensión de los prejuicios culturales sin por ello evitar otro tipo de capacidades de la percepción sensorial emotiva.” Y para no evitar la percepción sensorial emotiva, llama a esta figura de la máquina “simulacro de aparato sensor” que debe hallar “una respiración atada a un cuerpo, una experiencia”. Esa relación entre cuerpo y ritmo, entre cuerpo y experiencia, entre cuerpo y estado de la lengua es problematizada impecablemente en relación al trabajo del poeta o escritor hacedor de originales, pero no del traductor. El traductor, dentro de su simulacro de aparato sensor, parece ocultar su propia situación frente a un horizonte cultural, como un mago tras una capa de invisibilidad. Sin embargo, está allí. Que la tarea de traducir le permita tomar distancia y escuchar la propia lengua desde afuera, como un extranjero, no lo exime de un posicionamiento frente a un horizonte cultural, no hay más que posicionamientos y la idea de invisibilizarse también es una posición.

literarios, para dejar entrar con libertad la nueva forma que el poema propone.
(2013:29)

La pregunta se me impone: ¿hasta qué punto este borramiento, esta ceguera artificial ante el propio horizonte de escucha es posible? ¿Cuál debe ser la magnitud del distanciamiento de los presupuestos culturales, para generar tal estado ideal de libertad en que ingrese a la traducción una nueva forma? Si bien la imposibilidad de la traducción se ha planteado como máxima, ciertamente, resulta que las traducciones son finalmente posibles. Son posibles en la contingencia del estado de la lengua, tal como el traductor la encuentra, estando inserto en ella. Y son posibles no en un sentido laxo, como dice Derrida, sino en ese sentido denso, tensado en el trabajo formal, como propone Muschietti.

Si volvemos a leer el escrito en que Freud presenta el concepto de atención parejamente flotante, veremos que este modo de escucha es un recurso mnemotécnico, propicio para el analista en la construcción del texto analítico, y que trabaja a la par de la técnica de la asociación libre del lado del analizante. La atención parejamente flotante, lejos de excluir una instancia interpretativa, es su paso previo:

Así como [el paciente] debe comunicar todo cuanto atrape en su observación de sí atajando las objeciones lógicas y afectivas que querrían moverlo a seleccionar, de igual modo el médico debe ponerse en estado de valorizar *para los fines de la interpretación, del discernimiento de lo inconsciente escondido*, todo cuanto se le comunique, sin sustituir por una censura propia la selección que el enfermo resignó. (1991:115. El subrayado es propio)

La atención parejamente flotante es un recurso para poner en valor el texto provisto por el analizante, antes de la operación activa de la interpretación. El lugar de la interpretación es crucial en el proceso analítico, en tanto proceso de lecto-escritura, tal como lo entiende el psicoanalista Bruno Bonoris, perspectiva que desarrolla en su libro *¿Qué hace un psicoanalista?* Así lo explica:

Es la interpretación la que nos permite extraer del mineral en bruto de las ocurrencias del paciente el metal precioso de los pensamientos inconscientes. La pareja asociación libre—atención flotante tiene el fin de habilitar el texto analítico y su textualidad, y la interpretación el de leer y escribir ese texto. En este sentido, la interpretación se desdobra en lectura y escritura de un texto vivo, de una obra abierta (2022:65-66).

Lo que se sigue de esto es que, en la escena psicoanalítica, el manto de neutralidad⁸ que la atención parejamente flotante presupone, esa suerte de suspensión del juicio, sólo actúa en el momento de la habilitación del texto analítico, que debe ser valorado parejamente en cada uno de sus detalles. Luego, en el momento de intervenirlo, el analista pasa al lugar activo y situacional -contingente- del intérprete. Este lugar del intérprete, lejos de implicar posiciones yoicas de imposición de la propia perspectiva, del propio saber, se manifiesta en las decisiones que el analista toma al intervenir el texto analítico -ese habilitado entre los dichos del analizante y su escucha flotante- en una actividad de lectoescritura que implica el corte, la alteración rítmica, un nuevo modo de puntuar el texto, el renovado escandido textual para la apertura del sentido.

Si dejamos la escena psicoanalítica para retornar a nuestra escena de traducción, podemos acordar que la atención parejamente flotante nos habilita el texto del original como materia que se ofrece a nuestra labor, y que debemos atender en todos sus más nimios detalles. El quantum formal del poema original está allí, alojado en su propia forma y llegar a escuchar su eco depende de nuestra atención parejamente flotante ante el texto. Podemos admitir esto siempre y cuando recordemos que, tal como el mismo Benjamin señala, “en su supervivencia, el original se modifica” (2021:114) en tanto se modifica el estado de las lenguas. De modo que ese quantum formal no es un núcleo estático que subyace al poema, sino que su modo de valoración en la escucha flotante depende del horizonte retórico y cultural en que se encuentra quien escucha el eco de esa forma. Más aún, el pasaje de ese quantum captado a un mapa rítmico que nos permita el trabajo de traducción, no es nunca una operación mecánica de traslado. El mapa rítmico

⁸ Sobre esta presunción de neutralidad, Bonoris escribe en otra parte: “Las dificultades vinculadas a la neutralidad analítica hunden su raíz en el fundamento epistemológico que sostiene esta indicación técnica. La neutralidad, recordémoslo, es un concepto clave de la ‘epistemología clásica’ o, como la llamó Lacan, teoría del conocimiento. Según esta perspectiva que Freud sostuvo explícitamente –a pesar de que en varios textos la contradijera–, el fundamento de la ciencia es la observación. La única fuente para conocer el mundo es a partir de la elaboración intelectual de observaciones cuidadosamente comprobadas. [...] La verdad desde esta perspectiva es la correspondencia entre los enunciados observacionales y la realidad. En definitiva, si considero que el acceso a la realidad depende de la observación desprejuiciada mi posición como agente de conocimiento debe ser neutral. No podré conocer la realidad tal como es si la contamina con mis ideas, prejuicios, opiniones, etc. [...]. Ahora bien, hay que admitir que los analistas no estamos purificados, por mucho tiempo que hayamos pasado en un diván. En cada caso que llevamos adelante, ponemos en juego, irremediamente, nuestras subjetividades: ideales, fantasías, síntomas, etc. El problema surge cuando no estamos advertidos de que esto sucede, es decir, cuando nos creemos purificados, libres de conflicto, al margen del espacio transferencial, fuera del cuadro, más allá de toda ficción.” (2020:22)

se construye a partir de selecciones y no es sino el efecto de una lectura, el producto de una operación selectiva de elementos retóricos. Sin duda, esos elementos los ofrece el original y pudimos descubrirlos gracias a la atención flotante, pero en tanto selección de elementos, la construcción del mapa rítmico implica una lectura que desde el comienzo es una interpretación. Esa interpretación guiará la posterior reescritura del poema en la lengua de llegada. Es muy importante entender que esta idea de interpretación no apunta ni a la restauración de un sentido (como lo haría el traductor explicador) ni a la imposición de una visión personal (propia del traductor narcisista). Aquí interpretar es, simplemente, seleccionar en función de un cierto estado de la(s) lengua(s) al que el traductor inevitablemente se enfrenta, por su condición histórica y situada.

El traductor intérprete: poema y partitura experimental

Otra figura interesante que Muschietti elabora, retomando a Artaud, es la de partitura-jeroglífico⁹ para leer el poema en su complejo entramado formal, comprendiendo que allí, en ese compuesto sígnico, habita un material sonoro. Ese material se mantiene unido por el hilo conductor de la sintaxis, una sintaxis que, sin embargo, en el poema, no puede nunca leerse en línea recta -como Tinianov nos mostró-. Si es un hilo conductor, el hilo se enrosca en las idas y vueltas de la distribución espacial de los grafemas. Eso permite reencontrarse en la lectura con el magma fónico de las repeticiones. El eco del poema.

Esta figura de la partitura-jeroglífico es ideal para pensar los poemas de Dickinson, imposibles de leer linealmente, en un sentido único. La notación musical en un pentagrama, propio de una partitura tradicional, tiene pautas fijas y regulares para su escritura y lectura, por lo que no sería la más adecuada para hacer una analogía con la forma de los poemas de Dickinson. El nivel de experimentación en la forma que los poemas de Dickinson traen, pide considerar márgenes de mayor indeterminación. Es en esos márgenes de indeterminación que opera el traductor como intérprete.

En mi experiencia, traduciendo a la poeta norteamericana, muchas veces me vi empujada, para respetar el principio de literalidad productiva, a forzar la forma sintáctica en la lengua de llegada, y mantener así el mecanismo hermético del poema. Debí aprender

⁹ En un artículo posterior al que aquí analizamos, Muschietti asociará la noción de “mapa rítmico” a la de “partitura flotante” (2014).

a falsear levemente gramática, significado y visualidad para sostener el sentido del enigma que presentaba el poema en su forma original. Esta es, quizá, la mayor dificultad traduciendo a Dickinson, pero esta dificultad se desprende también de aquello que me movió a hacer esta selección tan singular para la antología: la atracción visual por una forma. Tras haber recorrido la clásica y vasta edición de Johnson, quedé atrapada en el encanto de esos poemas de dos o tres versos (nunca más), apretados en el blanco de la página, como pequeños laberintos, plenos de cercos formales, en los que es una aventura buscar la salida. Brevísimos acertijos a descifrar. Verdaderos jeroglíficos poéticos. Fue en este trabajo de desciframiento que, como traductora, lejos de sentirme invisible, me sentí intérprete protagonista de una ejecución. Cuando digo aquí intérprete, me refiero también al lugar del intérprete musical en las partituras. Pero no en las partituras clásicas del pentagrama, más determinístico, sino al lugar que el intérprete ocupa frente a las partituras experimentales, que dejan abierto un margen de indeterminación para que, en sus elecciones, cada quien deje la marca de su trabajo, sin por eso traicionar su apego a la lectura.

Reginald Smith Brindle explica así el modo en que, en Europa, a comienzos de la década del 60 y tras los primeros experimentos de Stockhausen -que abrió espacios de indeterminación en sus composiciones, para que los intérpretes hagan elecciones libres- se fue dejando de lado la notación tradicional para dar lugar a las partituras experimentales:

Una vez que se aceptó la posibilidad de la indeterminación del tiempo, aunque solo hasta cierto punto, los compositores descartaron gradualmente la notación convencional, en favor de sistemas más legibles, a menudo basados en la disposición espacial de las notas en la partitura. (1996:72)

Esta apertura de la indeterminación por medio de la disposición espacial de los signos, la poesía la experimenta desde la gran operación mallarmeana que fue *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* en el que es el mismo texto el que ofrece espacio (y se ofrece en el espacio) para que el lector pueda hacer su interpretación propia, su versión, a través de selecciones concretas en la dirección de lectura. Paralelamente a Mallarmé, el mismo trabajo con la indeterminación estaba siendo experimentado en Estados Unidos, a través

de esa revolución formal que produjeron los versos dislocados de la tradición, que ensayaron tanto de Dickinson como de Whitman¹⁰.

El motivo que me llevó a compilar estos poemas mínimos de Dickinson y pasar por la experiencia de traducirlos fue haberme encontrado con el juego de la indeterminación, a la manera de Mallarmé, pero en un concentrado ínfimo de dos o tres versos cada vez. ¿Cómo jugar con esa indeterminación? ¿Cómo abocarme a la tarea de intérprete de lo indeterminado al traducir estos mínimos artificios? *Pequeños Pies* es el resultado de esa aventura.

Por último, me gustaría dejar apuntadas algunas decisiones que tomé al traducir, y que creo dan cuenta de la posición de intérprete a la que refiero, en ese sentido en que un intérprete al ejecutar un instrumento, versiona una pieza y la cierra precariamente sobre sí, dejando siempre la partitura abierta a nuevas versiones -incluso propias- en el porvenir.

Sobre la economía silábica

Elegir siempre lo más breve, no importa la belleza sonora o la inteligibilidad del sentido. Este es un sistema puritano. La propia economía silábica del corazón del inglés, llevado a la desertificación. También ahí operó mi criterio de selección para la antología: un apretado universo de sentido en sólo dos o tres versos. Por eso, si hay que elegir entre “a” y “hacia”, “a” es preferible, aun cuando agregue algo de extrañamiento que no está en el original.

Mínimos Ríos – dóciles **a** un mar.

Mi Caspio – a ti.

Least Rivers – docile **to** some sea.

My Caspian – thee.

¹⁰ Es curioso que Smith Brindle señala que, antes de la salida europea del serialismo integral y sus derivas, las cuales generaban problemas en la interpretación por lo excesivamente complejo de su notación, desembocando en las experimentaciones de Stockhausen o Berio en la década del 60, los norteamericanos, ya habían arribado al encuentro de la indeterminación, en las obras de John Cage o Morton Feldman. Casi como un *déjà-vu* de los que sucedió con la poesía a finales del siglo XIX.

Lo mismo para la elección de vocabulario. Si se puede ahorrar una sílaba, ese ahorro es crucial para el resultado, más allá del significado exacto de la palabra. Por eso preferí “jugadores” a “apostadores”.

Perdemos – porque ganamos –
Jugadores - ¡recogiendo lo que
lanza su dado otra vez!

We lose – because we win –
Gamblers – recollecting which
Toss their dice again!

Frente a la belleza aliterada de una tradición latina preciosista -y un poco afrancesada- elijo el puritanismo económico de la modernidad norteamericana. Eso es lo que late en el corazón de Dickinson.

¿Tutear o vocear?

Entre el sistema de voceo y de tuteo, elijo el tuteo. Y no por la búsqueda de un lenguaje que tienda a universalizar. En este criterio me alejo de la propuesta de Muschietti que intenta arribar a un español “lo más abstracto posible, como un horizonte artificial que se deslinde de todas sus variantes” (p32). Creo que la lengua de llegada de la traducción de un poema siempre se dispone como horizonte artificial, porque la traducción es, finalmente, un artificio; pero esta artificialidad no debe deslindarse de las variantes de una lengua, por el contrario, debe interpretarlas en función de cierto contexto de producción de la traducción. Eso forma parte de su situación transitoria y su carácter de versión. Nunca con el afán de regionalizar, más bien, de aprovechar todas las posibilidades que una lengua ofrece, incluso, llegado el caso, las posibilidades que viajan desde las regiones más remotas. En principio, esta edición, breve y artesanal, se espera que sea mayormente leída por un público local. El tuteo implica, en el Río de la Plata, un extrañamiento del lenguaje coloquial, equiparable quizá al que existe en los propios textos de Dickinson, cuando usa formas arcaicas del inglés para la segunda persona. Esto tiene una contradicción: leer estas traducciones en cualquier otro lugar de habla hispana y

encontrar el tuteo no implica ninguna extrañeza, más extraño sería usar, justamente, el vos. Pero apuesto a dos cosas al elegir el tuteo: la distancia en el tono que el tú genera en el lector local (distancia que existe en el original) y la similitud sonora de los pronombres en español a las formas antiguas del inglés.

Defraudé yo una Mariposa –

Legítima Heredera – para **Ti** –

Defrauded I a Butterfly –

The lawful Heir – for **Thee** –

Sobre el hipérbaton

Me parece importante no “enderezar” la sintaxis en relación a la posición de los verbos. A pesar de que muchas veces, en el original, el hipérbaton esté no más que en función de la rima, es parte sustancial de la forma sintáctica del poema. Además, es la única manera que tenemos de conservar en la traducción el resto, la marca de una rima, que es, por otros medios, irre recuperable. La sintaxis de Dickinson (plagada de guiones y cortes de verso de regularidad variable) era rara para un lector de su época y dificultosa para un lector actual del inglés. No habría por qué ayudarle al lector del castellano a recuperar un sentido con más facilidad, “enderezando” la dificultad formal del hipérbaton. Por otra parte, el hipérbaton es central en mi propia poética. Me siento afín a ese movimiento; es mi bajada barroca cuando escribo. Y cualquier lector de poesía en castellano tiene que tener ese “acervo hiperbatónico”. El siglo de oro nos obliga. Pienso en las *Soledades* de Góngora. ¿Cómo sería una traducción al inglés que enderezara su sintaxis para hacer el poema comprensible? Algo así me pasa con Dickinson si omito los rasgos enrevesados de la forma -aun cuando sea tan sólo la rima lo que lo justifica-, siento que estoy al borde de cometer el error de Silvina Ocampo al traducirlo: dulcificar una poesía que no es dulce. Es filosa, conceptual, difícil, barroca. Espinuda de guiones.

Una Hora es un Mar

entre unos pocos, y yo –

Con ellos en Puerto estaría –

An Hour is a Sea

Between a few, and me –

With them would Harbor be –

Intenté seguir este criterio, en favor de conservar el hipérbaton, en todos los casos en que fue posible, pero varias veces, por exceso de extrañeza del verso o por privilegiar la economía silábica, ubiqué los verbos en posiciones sintácticas más cómodas para el castellano habitual.

El callejón sin salida del sentido único

En más de una oportunidad, me enfrenté a versos profundamente polisémicos que, al ser traducidos, obligaban a hacer una elección en favor de un sentido único, sin poder dar cuenta de las opciones que se dejaban atrás. Quizá fue en estos casos en los que más me sentí la intérprete de una partitura plena de indeterminaciones, en la que el resultado final quedaba abiertamente dispuesto a mi albedrío. Fueron los casos más difíciles de decidir. Los que, al releer, vuelven a abrirme el piso tambaleante de la duda. Dejo dos ejemplos:

No sea que vengan – es todo lo que temo

cuando dulcemente **encarcelada** aquí

Lest they should come – is all my fear

When sweet **incarcerated** here

La indeterminación aquí: ¿quién es el sujeto de “incarcerated”?

Chicos y Chicas de fama, que nunca mueren

y tan rara vez nacen –

Fame’s Boys and Girls, who never die

And are too seldom born –

En este caso, ¿cómo leer la letra “ese” apostrofada? ¿como un posesivo o como un verbo ser?

Las mayúsculas dickinsonianas

Las mayúsculas en sustantivos que, por regla, en inglés no se utilizan, son, junto a los guiones, un rasgo característico de la poesía de Dickinson. Esas mayúsculas han sido respetadas a rajatabla. Sin embargo, hay también aquí decisiones de edición. La edición clásica de Johnson comienza cada verso con una mayúscula, como corresponde a una manera tradicional de editar libros de poesía. Para esta antología, la editora, Zara Benaventos, decidió continuar con el uso de mayúscula en el comienzo del verso original, tal como lo hace Johnson y, en las traducciones, seguir un criterio de puntuación según la regla castellana. Quizá hubiera sido propicio hacer una revisión comparativa de la edición de R. W. Franklin, que en 1998 reeditó la obra completa tras una exploración exhaustiva de los manuscritos. Simplemente, no es fácil acceder a los materiales y eso no debe detener el trabajo. La edición de Jonhson supo acompañarnos bien. Pero además, me

gustaría dejar aquí una pregunta en favor de la versión, recordando el cierre precario en que nos llega siempre una poesía: ¿a qué solemos llamar “original”? La tarea de editor, que fija las versiones, es tan valiosa y crucial como la de los traductores. Tampoco el trabajo de editar debería ser invisible. Hay también en esto una política: la de visibilizar el trabajo.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter (2021). “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*. Selección y traducción de H.A. Murena. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Bonoris, Bruno (2022). *¿Qué hace un psicoanalista? Sobre los problemas técnicos*. Buenos Aires: Coloquio de Perros.

— (2020). “Empatía, ética, clínica” en *Revista Imago* Nro. 207. Otoño 2020. Pág. 22-26.

Derrida, Jacques (1997). *El monolingüismo del otro. O la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial.

— (1998). “Firma, acontecimiento y contexto” en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Dickinson, Emily (2021). *Pequeños Pies* Compilación, traducción e ilustración de María Cecilia Perna. Buenos Aires: Loca Mala Editora.

Freud, Sigmund (1991). “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” en *Obras Completas*. Tomo XII. Traducción de José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Muschiatti, Delfina (2013). “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas” en *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires: Bajo la Luna.

— (2014). “Poesía y traducción: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante” en *Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante*. Buenos Aires: Paradiso.

Perna, María Cecilia (2013). “Teatro del sueño. Reflexiones hacia la traducción” en *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Comp. Delfina Muschietti. Buenos Aires: Bajo la Luna.

Smith Brindle, Reginald (1996). *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Melos / Ricordi.