

Emily, yo y mi otro yo.
Nuria Amat y la poesía de Emily Dickinson*

Fabián O. Iriarte**

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

En su libro *Amor infiel* (2004), Nuria Amat (Barcelona, 1950) reinventa a Emily Dickinson (1830-1886) a través de la traducción, de una manera radical. Escribiendo en español en un estilo semejante al de la poeta norteamericana, produce textos ambiguos, que nos llevan a preguntarnos: ¿son poemas de Dickinson, o de Amat? Desde esa perspectiva, surge una tercera persona (tanto en el sentido gramatical como en el de “persona poética” o “máscara”), ni un “yo” ni un “ella”, sino un “otro yo”, que permite la lectura de este extraño libro.

Palabras clave: Poesía – Traducción – Persona poética

Abstract:

In her book *Amor infiel* (2004), Nuria Amat (Barcelona, 1950) reinvents Emily Dickinson (1830-1886) through translation, in a radical way. Writing as closely to the American poet as possible, but in Spanish, she produces ambiguous texts. We wonder: are they Dickinson’s, or Amat’s? From that perplexing position, a third person (both in the grammatical sense as in the sense of *persona* or “poetic mask”) emerges, neither an “I” nor a “she,” but “another self,” opening the way to read this strange book.

Keywords: Poetry – Translation – Poetic *persona*

I. Emily y yo

“Cuando leo sus poemas”, confiesa Nuria Amat, “y lo hago a menudo, experimento la extraña y grata sensación de estar participando en su escritura” (Amat 2004: 394). Se refiere a la obra de Emily Dickinson. Reinventar a Dickinson, pero de manera radical: escribir lo más parecido a ella, es “el sueño secreto de muchos escritores” (395). Y también el suyo. En *Amor infiel*, Amat se propone reinventar a la poeta norteamericana a través de la traducción; el resultado es que dudamos de si los poemas sean de Dickinson o de la propia Amat. Desde esa ambigua posición, una *tercera persona* (tanto en el sentido de “máscara” como en un nuevo sentido gramatical) que no es ni “ella” ni “yo”, sino un “otro yo”, se lee en los textos de este extraño libro.

En el libro, se advierte una hesitación constante entre el acto de traducción y el acto de apropiación. La edición misma del libro pone en duda de qué tipo de libro se trata. El título de tapa reza: “*Amor infiel Emily Dickinson* por Nuria Amat”. Cuando se prepara una lista bibliográfica, ¿debe escribirse “Dickinson, Emily” como nombre de autora, seguido de la indicación “Amat, Nuria, trad.”, o anotar “Amat, Nuria” como nombre de autora, y dar por sentado que “Emily Dickinson” es parte del título del libro? Es decir, ¿se trata de un libro de la escritora española, o una antología de poemas de Dickinson en versión castellana? Este movimiento pendular va desde el extremo del uso de la primera persona singular hasta el señalamiento objetivo de Dickinson en tercera persona: “Mientras Dickinson siga viva, la literatura seguirá existiendo” (78).

En la página de portada, se añade la aclaración: “Selección y versión libre de poemas y fragmentos de cartas de Emily Dickinson”, pero lejos de aclarar, el asunto se complica: la expresión “versión libre” siempre ha resultado ambigua, y puede abarcar desde los experimentos de Gelman, de Robert Lowell con los estilos de varios poetas (*Imitations*), o de Jack Spicer con el estilo de Federico García Lorca, hasta las versiones de los poemas de los *troubadours* por Ezra Pound. “Hay quien dice que la Dickinson es intraducible. Una razón de más a mi favor” (395), concluye Amat, como si la misma poeta de Amherst le hubiera hecho un encargo desde el más allá: “La Dickinson invita a ser reescrita” (395).

El título del libro es *engañoso* (mi juego de palabras es intencional). Si Amat es “infidel”, lo es en el sentido del epíteto aplicado tradicionalmente a las traducciones que se apartan (según criterios no siempre muy claramente especificados) del texto de partida o

texto fuente: *traduttore, traditore*. O, como llamaban en Francia a las versiones de textos extranjeros, con una metáfora matrimonial un tanto misógina: *les belles infidèles*. En otro sentido, sin embargo, su amor es “fiel”: comparada con Juan Gelman en su libro *com/posiciones*, que “traduce” o re-escibe poemas de varios poetas, apropiándose los, Amat limita su fidelidad a una sola escritora. Qué casualidad que su apellido sea igual a la forma conjugada del verbo latino “amare”, en la tercera persona singular del tiempo presente: “Nuria *amat* Emily”, literalmente.

II. Diario: el otro yo

Amat cuenta en un “Diario de este libro”, que figura como apéndice y que consta de dieciséis *entradas* o *anotaciones* numeradas (391-411), la historia de los poemas: su origen en el acto de traducción. Después de publicar su novela *Reina de América* (2001) y mientras estaba embarcada en la escritura de una biografía de Juan Rulfo, *El arte del silencio* (2003), se encontró con el problema que aqueja a todo/a escritor/a: esterilidad creadora (“writer’s block”). En una conversación de sobremesa con su traductor y amigo, el británico Peter Bush, él le aconsejó traducir a Dickinson. De inmediato le hizo caso y puso manos a la obra, invocando la ayuda de sus dos hijas: Laia, la mayor, que vive en Londres, y Bruna, la menor, de doce años. También solicitó la ayuda de Cheryl Morgan, una neoyorquina, ex-discípula de Harold Bloom, que daba clases particulares de inglés a su hija menor (#4, 395-396). Pronto, sin embargo, se quedó ella sola con la tarea (#5, 399).

Las anotaciones dan cuenta de la teoría (implícita y explícita) de la poesía y la traducción a que responde Amat: los poemas de Dickinson “ayudan a encontrar respuestas a los temas fundamentales de la existencia. Si hubiera un catecismo de la emoción humana, sería éste que el lector tiene ahora entre sus manos” (#1, 393-394). Algo parecido a lo que Bloom afirma de Shakespeare como creador de la noción de lo humano.

Amat tiene una idea de la traducción como *desciframiento*; por lo tanto, del texto como “cifra” o arcano: “La aparente simplicidad de sus versos esconde siempre un enigma. A veces, más de uno. No todos sus traductores han conseguido descifrarlo. Sea por respeto excesivo al texto literal o sea por temor a descubrir el misterio de sus versos, el resultado es que en muchos casos las traducciones al español o son demasiado abstractas o pecan de inmediatas” (#2, 394). Distancia y apego a lo concreto, entonces, serán dos de las líneas guías de su tarea.

Amat anota las características que descubre en la poeta norteamericana, como los recursos que utilizó para lograr la economía de la frase: “recortarla, llenarla de múltiples sentidos y añadirle un frasco de ironía” (#7, 401), comprueba que la “cura” de la esterilidad que le aconsejó Bush es similar a la que la misma Emily seguía: “También ella se ponía a conversar con Safo, Emerson o Shakespeare cada vez que lo consideraba necesario” (#11, 407).

De a poco, va cayendo en la cuenta de que lo que hace no es solamente una traducción, sino un traspaso de energía poética. Está traduciendo su propio yo. Todo empieza de manera inocente: “Mi mano trata de dar vida a sus palabras. Las mías se mezclan con las suyas” (#4, 396). Luego, sospecha que algunas de las cartas que escribía Emily quizás fueran “cartas que se escribe a sí misma” (#5, 400) y que escribía poemas “para sentirse amada y reconocida”, quizás la misma motivación suya respecto de sus dos hijas (#6, 400). Cuando se pregunta “¿Quién es Emily?”, se responde: “Biógrafa de nuestro pensamiento, filósofa de nuestras sensaciones” (#6, 400).

Paradójicamente, cuanto más cercana se siente a Dickinson, más se afirma su “yo traducido”: “Lo que yo busco es reescribir el original, pero en mi propia lengua poética. Como si sólo fuera mi voz la que se enfrenta a oscuras con el eco del poema” (#7, 401). Y más adelante: “Traducir es volver a hacer de nuevo el poema” (#10, 405). Hasta que al fin, pasado ya un año, se da cuenta, como en una epifanía, de lo que ha significado su trabajo: “Desde el inicio me he propuesto que esta versión no forme parte solamente de la obra original sino de la mía propia” (#12, 408). El otro yo de Nuria Amat ya ha tomado su lugar. Cuando le preguntan “¿Y ahora qué escribes?”, ella contesta, “Nada” (#13, 409). ¿Qué ha sucedido? La conclusión es una pregunta: “¿Y si literatura fuera eso: pura traducción impura?” (#8, 402).

III. Marcas de apropiación en las traducciones/poemas

“Si me declaro representante del verso, esto no quiere decir que sea escritora, pues no soy yo sino otra la que escribe. Una persona imaginaria” (Amat 2004: 77). ¿Acaso imaginó Emily Dickinson, en el momento de escribirle esta carta¹ a Thomas Wentworth Higginson, su mentor, que algún día sería, como en un acto de transmigración literaria, “una persona imaginaria”, realmente “otra”? Alejamiento y apropiación, distancia y aproximación: tal es

¹ “When I state myself, as the representative of the verse, it does not mean me, but a supposed person” (Dickinson 2011: 171).

la paradoja del acto de traducir. Traducción impura y pura: el yo es el otro yo, el yo *traducido*.

Varias *marcas* en el texto dejan ver tanto las instancias de “alejamiento” como de “apropiación” de la obra de Dickinson por parte de la traductora/autora:

1. Amat pone *títulos* a cada texto (en verso o prosa, correspondientes a los poemas y a los pasajes fragmentarios de cartas), en gesto análogo al de los editores de las revistas que les pusieron títulos a los pocos poemas (apenas una decena) de Dickinson que fueron publicados en su vida, sin la aprobación de la autora.

2. Estos títulos puestos por Amat la mayoría de las veces conducen a una *única interpretación*, sin duda la que Amat ha privilegiado. Por ejemplo, “Amor platónico” para el poema J190 (15) o “Ataque de pánico” para J280 (153-154). Sin embargo, como muchos de los críticos y lectores han advertido, los poemas de Dickinson se destacan por su ambigüedad, cuando no por su polisemia. Susan Howe afirma: “La esencia de su obra es la distinción vital entre ocultamiento y revelación” (27, mi trad.).²

3. La *lineación* de los poemas es diferente del modo como aparecen en la edición clásica de Johnson, e incluso de la edición facsímil de Franklin. Por ejemplo, el poema J47, “Amor no correspondido” (13), está compuesto de dos estrofas de cuatro versos cada una, mientras que Amat lo *alarga* a catorce versos de longitud irregular. Hay veces en que Amat añade versos: en J1397, “Eclipse” (168), en el medio; en J1031, “Infelicidad” (230), un verso final; o añade un verbo imperativo ausente en el texto de partida, J280, “Tú” (122).

4. Otras veces, Amat *abrevia* los poemas: por ejemplo, en J1013, “Morir por ti” (24), dos estrofas se transforman en una sola de cuatro versos. En J1162, “Vacío” (135), elimina la conjunción adversativa “But”. Estas adiciones y sustracciones cambian el sentido de los textos: levemente, en algunos casos; fuertemente, en otros.

5. Amat no sigue ni la *puntuación* excéntrica de Dickinson ni su uso peculiar de las *mayúsculas*. Mientras la sintaxis de la poeta de Amherst es cortada, abreviada, nerviosa a veces, respiratoria otras, una especie de “taquigrafía” de la mente, en Amat se regulariza. Pero Amat lo ha dejado claro en el “Diario”: “He decidido no respetar su puntuación. Estoy haciendo *mi poema* a partir del suyo. De otro modo, no me embarcaría en esta travesía que

² “The vital distinction between concealment and revelation is the essence of her work”.

busca traer a la poeta hacia este puerto” (399, énfasis mío). De este modo, Amat va dando forma, a medida que traduce los poemas, a su propio “yo traducido”.

6. El *orden* de los poemas como aparecen en esta colección no es el de las ediciones de Johnson y Franklin. No se sigue ninguna de ambas numeraciones, sino que se ordenan de otro modo. Este orden nuevo es consecuencia del cambio siguiente, N° 7.

7. Amat efectúa un ordenamiento y *clasificación* de los poemas en grupos, unidos por un *tema* y un *título* comunes: “También tengo pensado”, aclara en su “Diario”, “el modo de estructurar el libro. Ordenar los poemas por grandes temas” (399). Esta decisión limita un poco la amplia gama de interpretaciones que provocan los ambiguos poemas de Dickinson. Sin embargo, a la vez recuerda la operación de la poeta de reunir poemas en grupos (llamados “sets” y “fascicles”) y coserlos.

8. Amat “desintegra”, despedaza y atomiza los textos provenientes de las cartas de Dickinson. Lo que le interesa es el *aspecto aforístico* de varios pasajes: “de las cartas sonsacar aquellas frases excelsas que sean a la vez poema y aforismo. La diferencia es casi mínima. La Dickinson solía convertir párrafos de sus cartas en poemas. Trato de hacer lo mismo” (399).

9. Algunos cambios en la *sintaxis* y el *vocabulario* de los poemas, que son decisiones legítimas de la traductora, dan como resultado lecturas diversas de las tradicionales. Por ejemplo, el poema J917, “Metafísica” (erróneamente numerado 197 en este libro), es uno de los llamados “poemas definiciones” (“definition poems”). Se trata de una definición del amor: “Amor antes que vida, / la muerte, más allá, / origen del mundo, / de la tierra adicto” (14), que en Dickinson es diferente: “Love—is anterior to Life— / Posterior—to Death— / Initial of Creation, and / The Exponent of Earth”: “posterior a la muerte” en lugar de “la muerte, más allá” y “exponente” en vez de “adicto”. El gusto de Amat parece ser reducir los poemas a lo esencial, eliminando detalles: en el poema J531 (138-139), por ejemplo, no aparecen “Shafts of Granite”, “Age”, “Name” ni “a phrase in Egyptian”, que crean un campo semántico distintivo.

Si bien no resulta asombroso encontrar sintagmas que remiten a Milton (25) y Shakespeare (25, 102) o a Elizabeth Barrett Browning (28-29) en algunos poemas, ya que

se trata de los escritores preferidos de Dickinson (193), tenemos como resultado, en otros casos, una Amat-Dickinson con ecos de Quevedo (14) y de Pedro Almodóvar (21).

En “Amor culpable” (observar la conciencia de la “infidelidad” en el título mismo del poema), un tono contemporáneo y un detalle quizás anacrónico hacen oír la voz de Amat *en lugar de* la de Dickinson: “Permites que me acerque a ti, querida, tal como voy ahora, con mi vestido sucio y de estar por casa, estas horribles zapatillas de deporte y mi pelo sin peinar. Casi no tengo tiempo para explicarte con detalle mi aspecto descuidado pero muy enamorado. Te quiero tanto como si fuera vestida para una fiesta nocturna. ¿Verdad que no te importa?” (48). Quien habla es Amat, y se dirige a la poeta de Amherst, pidiéndole permiso de acercarse a ella.

La poesía es concebida como *acercamiento*, como una proximidad peligrosa, entre liminal y extrema, fácilmente confundible: “He trabajado mucho esta mañana y debo seguir trabajando ahora, pero no puedo negarme la lujuria de estar aunque sea uno o dos minutos junto a ti” (48).³ La expresión común es “el lujo de estar unos minutos junto a ti”, pero aquí “lujo” ha transmutado, significativamente, a “lujuria”. Es la lujuria lo que promueve esta concepción de la poesía y la traducción. ¿Quizás no una lujuria sensual o sexual, sino la lujuria de la exuberancia del lenguaje?

En otra ocasión, este enamoramiento se expresa como enfermedad, como en el poema J1261. Ante el impacto visual y emotivo de hallar una palabra “casi olvidada” en la página de un libro, la reacción es metaforizada en términos médicos: “La infección se contagia en cada frase, / su angustia respiramos, / aunque siglos nos separen / del cáncer de la página” (68).

Opuesta a la idea de la enfermedad, sin embargo, también se insinúa la idea de la traducción como salvación (49). Amat le confiesa a Emily, como Emily le había confesado a Higginson en una carta: “Todavía ignoras que me has salvado la vida. Darte las gracias personalmente es, desde entonces, uno de mis pocos deseos verdaderos” (147).

La poeta barcelonesa también crea juegos de palabras: el título “La cita” (J1262), del poema J1262, se refiere doblemente a un encuentro y también a la acción y efecto de citar las palabras de la poeta (87). Las metáforas, tan usadas por Shakespeare, del huésped y el atuendo prestado, apuntan a otros modos de dejar al descubierto algunas de las operaciones de esta colección.

³ “I have been hard at work this morning, and I ought to be working now—but I cannot deny myself the luxury of a minute or two with you” (*The Letters*, 175).

En el poema “Intrusos” (J298), la inspiración literaria se describe como visita del espíritu: “Sola, no puedo estar; / espíritus me visitan / sin aviso ni llave de la puerta; / ropa no tienen, ni nombre, / tampoco horarios ni día, / se mueven por casa ajena / como los duendes; / su llegada, la conozco / por mensajes internos que me envían; / su salida, no, / porque nunca se han ido” (303). Si este poema sugiere que la escritura es una cuestión de inspiración, es decir, como una acción en cadena jerárquica, mediúmnica, todavía en relación de *ajenidad*, en otro poema, “Escritora inexperta” (100-101), se va más allá. Amat es esa escritora que aprende el arte de escribir a través de la *incorporación* de la poeta a sí misma: el *corpus textual* de Dickinson en su propia escritura.

Dickinson es como el “país propio”, el regreso a casa, al hogar, de la escritora/traductora (308). En el poema titulado “Petición literaria” (que proviene de una de las cartas de Dickinson a T. H. Higginson), le dice Amat a su mentora: “Pero no quiero cansarte más con mis historias. Lo que yo quiero es *aprender a escribir*. ¿Podrías decirme cómo? ¿O estoy pidiendo algo imposible? ¿Es más difícil que explicar música a un demonio o revelar un secreto a las reina de las hadas?” (343, énfasis mío).

IV. Apropiaciones: El yo traducido

Antes de Amat, hubo otro gesto de “apropiación” de Dickinson. La poeta Susan Howe publicó en 1985 su propia lectura de la obra de la reclusa de Amherst, con el título *My Emily Dickinson*. Uno de los poemas en que más se detuvo es “My Life had stood—a Loaded Gun—” (J754), el noveno poema del fascículo 34, prestando atención especial a la dicotomía entre la posesión propia (“My Life”) y la existencia sentida como propiedad ajena (“the Owner”) que el poema dramatiza.

Howe afirma que “confrontamos constantemente asuntos de diferencia, distancia y ausencia cuando escribimos” y que lo que ponemos en palabras “ya no nos pertenece” (13, mi trad.) Entre los papeles encontrados después de la muerte de Dickinson, un fragmento en prosa (Prose Fragment 30) parece prever el modo como Amat trabajó con su obra: “¿Alguna vez probaste a leer sus poemas al revés, porque la zambullida frontal te daba vuelta? Yo a veces (a menudo, varias veces) lo hice—Y algo sobrecoge la Mente” (Howe 23, mi trad.)⁴

⁴ “Did you ever read one of her poems backward, because the plunge from the front overturned you? I sometimes (often have, many times) have—A something overtakes the Mind—”.

Y también, esa libertad absoluta de Amat en escoger los poemas que la interpelaron, podemos relacionarla con un rasgo de Dickinson señalado por Susan Howe: “Su talento era sintético; usó a otros escritores, recogiendo pajillas del asombroso ovillo del Ser dondequiera y cuandoquiera pudo usarlos. Crucial fue su habilidad para entretejer y transformar esas pajillas en oro. Su talento natural para la asimilación se desarrolló en el terreno fértil de la soledad. La cosechadora omnívora también podía rechazar. Encontrar afirmación en la renuncia y ser (ella misma) afuera. Fuera de la autoridad, excéntrica y única” (28, mi trad.)⁵

Un ejemplo, entre varios, de esa capacidad sintética podría ser el poema J480, convertido en “Razones de amor” (28-29), que comienza con la pregunta “¿Qué por qué te amo?”, que es similar a la del soneto de Elizabeth Barrett Browning, una de las favoritas de Dickinson: “How Do I Love Thee? Let Me Count the Ways”. La diferencia está en que, mientras Emily trabajó con las pajillas que le había dejado su educación trunca, Amat ya se había encontrado con el oro dickinsoniano; lo que hizo fue moldearlo hasta que adquiriera otras formas: formas propias, su “yo traducido”. La traducción, entonces, es concebida como una actividad ubicada entre el recuerdo y el olvido de los textos (347).

¿O será que traducir, como escribir, tiene algo de robo, de latrocinio? Emily lo sabía, o lo sospechaba. Jay Leyda, autor de una biografía muy completa de Dickinson, *The Years and Hours of Emily Dickinson* (1960), informa que Emily había marcado el siguiente pasaje de *Othello*, en la copia que tenía su familia de *The Comedies, Histories, Tragedies, and Poems of William Shakespeare*, editado por Charles Knight: “He that is robb’d, not wanting what is stolen, / Let him not know’t, and he’s not robb’d at all” (III, iii). (Howe 29)

Howe afirma sin duda alguna que “la diferencia de género afecta nuestro uso del lenguaje” (13, mi trad.)⁶ En el poema J501 (201-202), que Amat interpreta como una historia abreviada de la Filosofía, añade “filósofas” y “mujeres” donde no las había, como corrección de los errores e injusticias de la historia y la historiografía.

Howe confiesa: “Durante años quise encontrar las palabras precisas para agradecerle a Emily Dickinson por la inspiración de su audacia poética” (35, mi trad.)⁷

⁵ “Her talent was synthetic; she used other writers, grasped straws from the bewildering raveling of Being wherever and whenever she could use them. Crucial was her ability to spin straw into gold. Her natural capacity for assimilation was fertilized by solitude. The omnivorous gatherer was equally able to reject. To find affirmation in renunciation and to be (herself) without. Outside authority, eccentric and unique”.

⁶ “[G]ender difference does affect our use of language”.

⁷ “For years I have wanted to find words to thank Emily Dickinson for the inspiration of her poetic daring”.

Creo que el libro de Amat es un gesto semejante: su forma de agradecerle a la poeta norteamericana por su ayuda y su guía.

V. Conclusión

Dos figuraciones metafóricas sugieren esas operaciones paradójicas —alejamiento y apropiación— que señalé al principio de este ensayo como el dilema de la traducción: *renuncia y abdicación*.

La renuncia de sí misma para dejar aparecer “lo propio” es un modo de describir el acto de traducir: “Renuncia es elegir / en contra de uno mismo / para justificar lo propio” (227). En palabras de Dickinson: “Renunciation—is the Choosing / Against itself— / Itself to justify / Unto itself—” (J745). Esta renuncia no es fácil de llevar a cabo. Conlleva hesitación, duda, pruebas. El poema J650 aparece en dos versiones en el libro de Amat, con los títulos (no por mera coincidencia) de “Dolor” (214) primero, y luego, “Depresión” (221). Otras veces, sin embargo, el instinto de apropiación se manifiesta con más vigor, y entonces el *anacronismo* (voluntario, afirmativo) indica que el texto ajeno ya se ha vuelto propio. En un poema (que remite al poema J921 de Dickinson) aparece, en medio de las estrofas, una computadora: “Si mi ordenador hiciera de las suyas / y negra me venciera la pantalla, / usaría mi lengua, / diestra en el amor / de besarte mucho” (69).

Pero el acto fundamental parece ser la abdicación: renunciar a la “fidelidad” del texto, para encontrar la *persona propia*. El poema “Paz” (J642) dramatiza la lucha interna entre corazón y razón. Amat interpreta el original como la pacificación de una mente inquieta, pero también podría representar el acto de “abdicación” de la traductora: “¿cómo lograrlo si no es abdicando yo de mí?” (212). Sin ese acto, esencial, no puede haber lugar para su “yo traducido”.

Bibliografía

Amat, Nuria (2004). *Amor infiel. Emily Dickinson*, Buenos Aires, Losada.

Dickinson, Emily (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Edited by Thomas H. Johnson, Boston, Little, Brown and Company.

----- (2011). *Letters*, Selected and edited by Emily Fragos, New York, Alfred A. Knopf/Everyman’s Library.

----- (1986). *The Letters of Emily Dickinson*, Eds. Thomas H. Johnson and Theodora Ward, Cambridge, Harvard University Press.

Howe, Susan (1985). *My Emily Dickinson*, Berkeley, CA, North Atlantic Books.

*Una versión más breve de este ensayo fue leída en el II Encuentro Nacional de Poética, Poesía y Escrituras del Yo (28-30 de mayo de 2015, Universidad Nacional de Tucumán).

****Fabián O. Iriarte** (Laprida, Provincia de Buenos Aires, 1963). Doctor en Humanidades (Universidad de Texas en Dallas, 1999), enseña Literatura Comparada y Literatura Inglesa & Norteamericana en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Colabora con ensayos, reseñas y traducciones en diversas publicaciones. Recibió el Premio Alfonsina de literatura (2004), el 2º premio del Concurso Osvaldo Soriano de Poesía (2006), el 2º premio del Concurso de Poesía Casa Museo Olga Orozco (2013) y el Premio Lobo de Mar en Literatura (2015). Entre sus libros de poesía se cuentan *Guaridas de huir el mundo* (Mar del Plata: Melusina, 2000), *La intemperie sin fin* (Mar del Plata: Melusina, 2001), *La mudanza* (Mar del Plata: Gogol, 2009), *Devoción por el azar* (Buenos Aires: Bajo la Luna, 2010), *Cuentas por saldar* (Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2010), *Las confesiones* (Buenos Aires: Huesos de Jibia, 2012), *La Caja P* (Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2012), *Litmus test* (Santa Fe: UNL, 2013), *El punto suspensivo* (Batán: Letra Sudaca, 2014) y *Las causas del desconcierto* (Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2016).