

*La visión de las versiones:
un estudio de diferencias/
resistencias en Emily
Dickinson*

Lisa Rose Bradford

Can we in attempting to translate a work which belongs to a very different tradition do more than read our own conceptions into it?

I.A. Richards

En un mundo donde las imágenes satelitales aporrean las mentes de la gente en cada rincón de la tierra, si bien se crea la posibilidad de romper las barreras de la ignorancia cultural, la ausencia de una sólida contextualización de las inscripciones culturales suele fomentar un caos interpretativo. Sin embargo, la comunicación transcultural representa un elemento fundamental en la posmodernidad y, debido a ello, la traducción toma un lugar imprescindible en la discusión de los estudios culturales, no meramente como práctica necesaria, sino como objeto de estudio en sí.

• La visión de las versiones ...

Los estudios de traducciones siempre formaron parte de la metodología implícita del campo de la literatura comparada, y es sobre las bases de este campo donde la problematización de la transculturación encuentra un terreno fértil para comprender las diferencias culturales, ya que el estudio de los complicados pasos emprendidos para posibilitar una traducción incrementa nuestra comprensión de cómo la comunicación intercultural se implementa exitosamente.¹ La reconstrucción del proceso de la traducción en la cual se registra la intrincada progresión implícita de pensamientos en el traslado de palabras de un contexto cultural a otro ayuda a revelar significativa información no sólo respecto del arte de traducir sino en cuanto a la delicada naturaleza de la interpretación literaria. Además, ante la posibilidad de comparar varias versiones de un mismo poema, logramos enriquecer nuestra comprensión del texto ya que tenemos ideas concretas de otros lectores respecto de su lectura. A través de las múltiples interacciones del texto literario descubiertas por el traductor y subsecuentemente capturadas dentro de este tipo de estudio, podemos ver cómo los matices y diferencias entre idiomas se transfieren, y así aumentar nuestra comprensión de estas diferencias y enriquecer la expresividad de nuestro propio idioma.

Todos los estudios existentes sobre el tema de la traducción literaria luchan en la nebulosa dicotomía de forma y contenido. En realidad, los dos pilares de una buena traducción son la exactitud y la estética. Los críticos frecuentemente citan los errores de los traductores, por lo general refiriéndose a ciertas frases que, según su juicio, carecen de fidelidad semántica. Sin embargo, esta especie de error muchas veces surge de una situación en la cual el traductor intentó capturar un efecto artístico del texto. Este factor, por supuesto, también contribuye a la producción de significado en el acto de lectura. De hecho, la interdependencia de estos dos aspectos --semántico y estético-- significa que la precisión de una traducción se logra sólo a través de un arte de equivalencias.

En su discusión sobre la traducción de *Beowulf*, Burton Raffel utiliza el término "autoridad" al tratar esta área de la traducción.²

Ya que es fundamental crear un poema sólido y fuerte, el traductor debe ubicar la autoridad en el texto para recrear la magia del poema. Esta autoridad tal vez emerja de la investigación filológica, la percepción de tono, o la amplitud de tema y repercusión eventual que habilitaría al traductor para encontrar una extensión de significado a fin de resolver un problema específico --el resultado de una resistencia cultural o estética-- para enriquecer la expresividad de la lengua terminal. Según este punto de vista, en el intento de producir un efecto equivalente en el nuevo texto, el traductor se desliga del peso de las equivalencias léxicas porque participa en la dinámica de las situaciones del texto, sujetando la voz, el timbre, el ánimo del poeta en conjunto con la unidad temática del poema dentro de una fusión asociativa.

Descubrimos, entonces, a través de estos tipos de análisis que son tanto teóricos como prácticos, que la comunicación intercultural se basa en una búsqueda de **equivalencias dentro de la diferencia**. De la misma manera que ninguna palabra tiene un sinónimo preciso dentro de un mismo idioma, las equivalencias exactas entre lenguas tampoco existen. Por lo tanto, el traductor, buscando recrear qué significa una palabra, tiene que **recrear cómo significa: su efecto dentro del contexto cultural y textual**. Esto lleva la traducción a la recreación de imágenes, metáforas, o métricas en el nuevo idioma para así manejar las barreras culturales o fonéticas en un texto tan cargado estéticamente como es la expresión lírica. La traducción es, de este modo, un acto fundamentalmente comparativo en el cual los niveles de expresión que emergen repetidamente en un texto dado deben almacenarse en la memoria del traductor y reproducirse en la lengua final. En esencia, se deben duplicar las asociaciones para así producir la misma experiencia de lector en la traducción que se produce en el original.

Finalmente, la responsabilidad que más pesa al traductor está en su capacidad de calcular la reacción del lector del texto original y así emular las relaciones ubicadas en el original para capacitar e impulsar al lector de la traducción a crear una coherencia equivalente gracias a, o a pesar de, los linajes culturales y poéticos existentes.

• La visión de las versiones ...

en el segundo idioma. Este modo de pensamiento ejecutado por el traductor no es lineal, por lo tanto, ya que implica recobrar las asociaciones activas dentro de un contexto particular de una situación que se debe transplantar de una cultura a otra. Esta visión abarcadora del texto responde a dos perspectivas simultáneas: primero la del lector y luego la del escritor. Pero veamos cómo se implementa este modo de pensar en un ejemplo concreto.

En el Taller de Traducción Literaria en la Universidad Nacional de Mar del Plata, se realizó este método de trabajo con el poema "712"³ de Emily Dickinson, que formó parte de un corpus de poesía norteamericana escrita por mujeres. Este poema reúne la mayoría de los elementos estilísticos y temáticos que caracterizan la obra de Dickinson: la sencillez rítmica, el uso idiosincrático y, por ende, de especial carga semántica de rayas y mayúsculas, las imágenes domésticas para tratar los temas metafísicos de la vida y la muerte, y las elipsis que crean una ambigüedad apasionada y sugestiva.

Las primeras versiones de los alumnos demostraban una preocupación principalmente semántica y simbólica por la expresión, tomando como principio básico que querían producir un discurso decoroso para una lectura argentina y contemporánea del poema en castellano. Por lo tanto, problemas con palabras, individuales y en contexto, guiaron la primera sesión con el poema. Por ejemplo, la palabra "for", "*I could not stop for Death*": ¿se traduce "por" o "para"? Esto representa un problema básico en la traducción del inglés al castellano, pero en este contexto, la opción quitaría una situación de ambigüedad intencional del poema. Decidieron, entonces, que los versos, "No pude parar para la Muerte-- /Y paró para mí" que insinúan "para buscar" capturaban la idea. Pero al fijar el movimiento semántico se sacrifica la ambigüedad del original. Por otro lado, la palabra, "*civility*", por más que tuviera un cognado en castellano, les parecía que se leía mejor --vale decir, era más común-- con la palabra, "amabilidad". Luego se presentó el problema de la vestimenta, "*tippet*", que hoy en día concordaban que se reconocería como chalina. Al final, el uso metonímico de las cabezas de los caballos para demostrar hacia

dónde se dirigía el carruaje --“hacia la eternidad”-- que en el original posee un efecto tan provocativo, se alargaba a la sobreinterpretación si se incluía cada palabra, y al mismo tiempo era imposible decir “estaban hacia la eternidad”, y entonces, optaron por incluir otro verbo: “Iban hacia la Eternidad--”

Apenas terminó la discusión semántica, intentaron ubicar un código para la lectura del uso de rayas y mayúsculas. Concluyeron que la mayúscula en realidad prestaba mayor fuerza a su palabra destacando su presencia en el verso, y que las rayas representaban una suerte de suspensión verbal que podía significar un momento de reflexión prerreferencial de parte de la voz lírica y, tal vez, intencionalmente o no, emular un aspecto de la voz femenina. Esta lectura, por lo tanto, los convenció de la necesidad de reproducir los códigos en la segunda lengua.

Como tercera consideración, se enfocaron los aspectos de los efectos sonoros de las técnicas retóricas y de la versificación. Aún tomando conciencia del uso de la convención de la balada inglesa en la métrica y rima, el grupo estableció como política no tantear en el terreno efectivo --a veces, azaroso-- de la versificación, juzgando que la sencillez lingüística y temática bastarían para transplantar el poema en el nuevo idioma.

El paso siguiente en nuestro estudio fue la lectura de la versión de Silvina Ocampo publicada en Tusquets para el centenario de la muerte de Emily Dickinson. El ojo crítico extremadamente agudizado en esta ocasión los llevó a censurar el poema de Ocampo por la falta de respeto hacia las marcas líricas y genéricas del poema.

En un principio, el grupo cuestionó las últimas estrofas, empezando con la “protuberancia” que aparece en esta versión de Ocampo sintiéndolo de registro demasiado formal para el tono del poema original, y también notaron la falta de repetición de la última palabra de versos dos y tres. “*ground*” la cual agrega una simpleza casi infantil al inglés que representa una marca característica en la obra de Dickinson.

• La visión de las versiones ...

Luego, opinó el taller respecto de la torpeza rítmica de la última estrofa de la versión que se debe en particular a la longitud del tercer verso:

*desde entonces --siglos pasaron-- y aún
se parece más corto que aquel día
en que por primera vez intuí que las cabezas de
los caballos
apuntaban a la eternidad*

Además, criticaron su respuesta al problema de la hermosa ambigüedad de la dirección de las cabezas de los caballos por la selección del verbo "apuntar" que les pareció insuficiente especialmente considerando que es el último verso y la última impresión del poema requiere más atención del lector y, por lo tanto, del traductor

También se detuvieron en la palabra, "esclavina", la cual no conocían y les parecía como un estorbo en la lectura Yo les señalé que la palabra original causaba el mismo efecto, ya que pocos lectores hoy en día podrían entender el término sin recurrir a un diccionario, y reflexionamos sobre la necesidad de mantener una lectura de semejante contextualización temporal en la traducción. Esta discusión también nos llevó a reconsiderar la palabra, "amabilidad", la cual se traduce como "cortesía" en el poema de Ocampo. Enfocamos en el hecho de que "civility" también representa una resistencia por la forma del sustantivo ya que se utiliza más como adjetivo (*civil*) en inglés. Pesamos la posibilidad de que la etimología debía mantenerse para demarcar una escena más bien urbana (por ende civilizada), lo cual podría recomendar el uso de su cognado, "civilidad" o "urbanidad" en una traducción

Después de comparar estas dos versiones, leyeron el prólogo de la publicación de Tusquets escrito por Jorge Luis Borges, el cual termina así:

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.⁴

En primer lugar, es más que común la traducción de poesía por poetas, aunque la literalidad de la traducción, si es extraordinaria. Ciertas transgresiones, por lo tanto, se encontrarían justificadas; inclusive, si partiesen de los conceptos de Walter Benjamin o Vladimir Nabokov, quienes predicaron y practicaron una traducción *verbatim* como demostración del ánimo universal del lenguaje en la unión de "literalidad y libertad,"⁵ uno diría que podrían enriquecer el nuevo idioma. Sin embargo, las incongruencias y la irregularidad rítmica borran lo "pudoroso" de la complejidad, y también alteran la cadencia sencilla característica de Dickinson. Además, los participantes del taller destacaron la falta de respeto hacia los mensajes semióticos ubicados en su refutación del decoro ortográfica, la cual Ocampo no transplanta al castellano. Quedó un problema más respecto a la traducción de Silvina Ocampo que representa un tema de sumo interés al tratarse del lenguaje como generador de imágenes. Existe una equivocación de género en el tercer verso, "en el carruaje cabiamos sólo nosotros" ya que "nosotros" se refiere a la autora y la muerte. Esta diferencia nos trasladó a una rica discusión respecto del género de la idea de la muerte en distintos idiomas, y sopesamos la posible necesidad de cambiar el género de la muerte en este caso para continuar la imagen de una doncella

• La visión de las versiones ...

yendo a pasear con un caballero, quien representa la muerte ¿Cómo traspasar las fronteras culturales inherentes al idioma para duplicar esta imagen? La exclusión de cualquier uso del pronombre femenino tal vez ayude a borrar la imagen de dos mujeres de paseo en un carruaje, pero parece imposible establecer su característico leitmotif de conceptualizar a la muerte como amo o amante bondadoso tal como lo pide su poética general sin caer en una inexactitud gramatical como hizo Ocampo --intencionalmente o no-- utilizando el pronombre "nosotros" para hablar de la poeta y la muerte, lo cual también puede interpretarse como un cambio de sexo de uno de los personajes. Por eso es interesante y pertinente, aunque controvertida a la vez, la provocativa entrada de Camille Paglia respecto de la "persona sexual" creada por Dickinson. Según Paglia, la utilización de género en la poesía de Dickinson elucida su obsesión "hermafrodizante" ante la muerte, concluyendo que la muerte para la poeta alivia a la persona de su peso sexual. Por lo tanto el traductor necesitaría evitar definir el género buscando un neutro o un plural para transplantar esta idea

Si consideramos la tercera versión, veremos que busca un efecto más rítmico que las otras dos, y no se ha incluido en la comparación hasta ahora porque si bien se puede detener en palabras que faltan, inversiones, o variaciones en la colocación de las rayas, como busca comunicarse también con el candor del ritmo, la comparación con otras versiones que esquivan a la métrica a favor de capturar la esencia semántica tiene que ser general en lugar de paralela. Por ejemplo, enfocando la utilización de las convenciones formales de la balada, las cuales la poeta altera con rimas parciales y no ortodoxas, la tercera versión ha traducido el efecto a través de una métrica alterada del romancero español, tomando su verso octosilábico y creando rimas fragmentarias para emular la sencillez de cadencia del poema en inglés. Además, Dickinson recurre a otra convención tradicional de la lírica inglesa con el uso de la aliteración para unir palabras temáticamente y crear patrones líricos: "*At Recess --in the Ring--*"; "*My labor and my leisure too*"; "*We passed the Setting Sun--*"; "*We passed the Fields of Gazing Grain*"; y para

cada uno de estos versos, fueron ubicados efectos similares: “En Recreo --en Ronda a jugar--”; Guardé Labores y Placeres,”; “Por el Sol poniéndose”; “Por los Campos --Graciosos Granos-- “. En este último verso, inclusive, se encuentra una raya más que en el original, demostrando cómo se puede emplear este idioma personal y femenino de Emily Dickinson para lograr una voz parecida con su tono elíptico y así duplicar el ritmo requerido

La reproducción de las encodificaciones genéricas fue también preocupación básica en el taller ya que dictándose concurrentemente con un seminario sobre transculturación, deseábamos ahondar en la problemática de la traducción de la voz femenina. Para referirnos a los conceptos de *l'écriture féminine* invocamos un pasaje de Julia Kristeva en el cual describe la diferencia entre la voz simbólica (masculina) y la semiótica (femenina):

Llamaremos simbólico al funcionamiento lógico y sintético del lenguaje y lo que, en las prácticas translingüísticas, es asimilable al sistema de la lengua semiótica, será por el contrario . el ordenamiento de las pulsiones en tanto fracturas psicósomáticas; pero por otra parte y sobre todo será semiótico el retorno de esas fracturas al sistema propiamente simbólico bajo el aspecto de ritmos, entonaciones, transformaciones lexicales sintácticas retóricas Si el simbolismo asegura el límite y la unidad de una práctica significativa, lo semiótico indica el efecto de lo que no podría ser captado como signo, significante, o significado.⁶

Kristeva ve el discurso semiótico como una rebelión ante el orden simbólico y lógico representado por la expresión paterna. Muchas veces visto como histérico dentro de su conceptualización psicoanalítica, este discurso es gesticular, repetitivo, rítmico, y prerreferencial. Este modo de expresión es, a su vez, característico de autores como Joyce, y hasta se podría decir que se ubica dentro

• La visión de las versiones ...

del contexto de la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. Más razón todavía para entender por qué la poesía de Dickinson se empezó a leer mejor en los años 20 cuando los cánones apuntaban a una estética de *imagism* --la frase musical, la economía verbal, y el uso del objeto concreto para aumentar la intensidad de la imagen. También se comprende por qué Thomas Wentworth Higginson, el asesor de Dickinson, no pudo categorizar esta poesía, e, inclusive, se tomó la libertad de corregir los provincialismos, substituir metáforas "sensatas", pulir las rimas, y regularizar la métrica y puntuación en la primera publicación en 1890. Esta cirugía imponía la lógica de la voz masculina, única voz del canon de entonces, y diluía el desafío al orden clasificable que representa su poesía.

El discurso semiótico de la poeta, por lo tanto, debe traducirse con todos sus componentes --mayúsculas, rayas, y ritmos-- para transplantar el valor prerreferencial que contiene en el nuevo idioma. Además, buscando duplicar la ruptura que significó su expresión engañosamente infantil, capturar el tiempo en que escribió, y mantener la rareza cultural de la poesía de Dickinson, la traducción puede proveer una matriz de la expresión lírica femenina para que fluya a las nuevas voces de poetas de habla hispana tal como fluye para la expresión literaria en el inglés.⁸

Tal vez la imagen original de la doncella acompañada por su amable caballero sea intraducible ya que las palabras "muerte" y "*death*" generan distintas personificaciones en diferentes idiomas. Hasta podríamos preguntarnos si Emily Dickinson no habría tenido otro imaginario, u otra "persona sexual" para expresarse si hubiese escrito en castellano ya que la generación de pensamiento es, según Steiner, también incumbencia de las palabras.⁹ Sin embargo, la esencia sensual del discurso sí puede cruzar la frontera cultural con un tratamiento del gesto rítmico de su poesía.

Sin embargo, acompañado por un análisis de la traducción, el lector logra entender el juego entre las expresiones semántica, léxica, y fonológica del poema para así descubrir nuevas perspectivas del texto. Al recorrerse detalladamente, los problemas que le

surgen al traductor al intentar equilibrar la amplitud y ambigüedad del poema, éstos se vuelven fértiles y estimulantes, revelando nuevas perspectivas sobre la recepción y la transferencia de constelaciones lingüísticas. Este análisis de los versos de Emily Dickinson demuestra que la transculturación se logra sólo a través de un análisis de las diferencias.

Entonces, se podría decir que todo lo que hace un traductor es cuestión de decisiones, o bien, estrategias del discurso. Desde su primera elección respecto al autor que traducirá y la selección de textos específicos, hasta los problemas comunes o idiosincráticos de la expresión contextual, cada revelación de las decisiones nos enseña algo más respecto de las diferencias en la comunicación intercultural, y también el estudio de las versiones de un poema o una obra entera de un escritor demuestra cómo la traducción forja futuras estéticas en una cultura extranjera.

Esta discusión de problemas específicos encontrados en el poema "712" nos introduce no sólo en las divergencias entre lenguajes y culturas, sino en las resistencias de perspectivas y sensibilidades que cada poeta desarrolla para sí mismo. Esta reconstrucción nos ayuda a apreciar las diferencias y también la imposibilidad de siempre transferirlas a otro idioma. Sin embargo, nuestro propio reino de perspectividad y expresividad se agranda ya que nos hemos visto forzados a sincronizar las diferencias que estas situaciones crean, y luego movernos dentro de estos espacios.

El proceso de la traducción es una de las formas más rigurosas de interpretación porque requiere un pensamiento continuamente contextual en lugar de una imposición de una opinión o perspectiva particular. Estos procedimientos demuestran cómo las palabras median el significado porque al emprender el traslado de significado, sobrellevando las fronteras culturales y estilísticas de una lengua, la dinámica del texto se vuelve más visible. Según vimos en nuestro análisis de distintas versiones de un poema de Emily Dickinson, el pensamiento del traductor es siempre totalmente asociativo, y está justamente dentro de la exploración de estas

• La visión de las versiones ...

asociaciones que descubrimos un refinamiento y una profundización de nuestras posibilidades de interpretación

Como resultado de la dinámica de este tipo de acercamiento, comprendemos que la mediación de cualquier texto, hecha por un traductor que evalúa y duplica las creencias y metas en el modelo de la situación comunicativa, provee una ventana para el estudio cultural. Fundamental para encontrar respuestas a las aparentes intraducibilidades es la metodología de la situación, o sea explorar las relaciones contextuales --dentro y fuera del poema-- para intentar lograr una expresión que reproduzca la recepción del poema original en el nuevo y así alcanzar un análisis de una tradición extranjera que ni jerarquiza una perspectiva específica, ni provoca una emulación imperialista, sino que transculturaliza el estudio de la literatura. Por lo tanto, la lectura de nuestros propios conceptos impuestos a la traducción representa no un problema, sino un logro para el estudio de las diferencias.

Notas

- ¹ Se puede señalar el gran surgimiento de talleres de traducción literaria en los planes curriculares de los departamentos de literatura comparada, estudios de cultura, historia de las ideas, y de centros interdisciplinarios en las universidades de los Estados Unidos durante los últimos 15 años, lo cual demuestra la necesidad del enfoque que proveen estos talleres ya que ahí es donde se trabaja en la teoría de la traducción como reorientación e intensificación de los actos interpretativos en la literatura, incluyendo la práctica de las habilidades y técnicas de lectura y escritura, el Taller ha creado un ámbito óptimo para la interdisciplinariedad de los estudios culturales. De hecho, las estrategias discursivas que se elaboran para confrontar los problemas surgidos de la dinámica del proceso de la traducción ofrecen nuevas pautas para el análisis de las diferencias culturales.
- ² Burton Raffel, *The Forked Tongue: A Study of the Translation Process*. The Hague: Mouton 1979 p. 119

712

Because I could not stop for Death--
 He kindly stopped for me--
 The Carriage held but just Ourselves--
 And Immortality

We slowly drove--He knew no haste
 And I had put away
 My labor and my leisure too,
 For His Civility--
 We passed the School, where Children strove
 At Recess--in the Ring--
 We passed the Fields of Gazing Grain--
 We passed the Setting Sun--

Or rather--He passed Us--
 The Dews drew quivering and chill--
 For only Gossamer, my Gown--
 My Tippet--only Tulle--

We paused before a House that seemed
 A Swelling of the Ground--
 The Roof was scarcely visible--
 The Cornice--in the Ground--

Since then--'tis Centuries--and yet
 Feels shorter than the Day
 I first surmised the Horses' Heads
 Were toward Eternity--

712 (1)

No pude parar para la Muerte--
 Y paró para mí--
 En el Carruaje sólo Nosotras--
 Y la Inmortalidad

Ibamos despacio--no tenía prisa
 Había guardado
 Mi trabajo y mi ocio
 por su amabilidad

• **La visión de las versiones ...**

Pasamos la Escuela, donde los chicos se esforzaban
En el Recreo--en la ronda--
Pasamos los Campos de pastura
Pasamos el sol poniente

O diría --Nos pasó--
El rocío trajo temblor y frío--
Sólo de gasa--mi vestido
y mi chalina--de tul--

Pasamos una casa que parecía
Una Hinchazón de la Tierra--
El techo apenas visible
La cornisa--en la Tierra--

Desde entonces--hace Siglos--y aún
Parece menos que el Día
En que supuse que las cabezas equinas
Iban hacia la Eternidad--

tr Rossana Alvarez

712

(2)

Porque yo no podía detener la muerte--
bondadosa se detuvo por mí--
en el carruaje cabíamos sólo nosotros--
y la inmortalidad

Lentamente avanzamos --sin apuro
yo puse de lado
mi labor y mi ocio,
por su cortesía--

pasamos por la escuela donde jugaban
en el recreo --del patio-- los niños
Pasamos por los contemplativos pastos del campo--
pasamos por la puesta de sol--

o más bien --él nos pasó--
el rocío caía trémulo y frío--
pues sólo de gasa mi vestido--
mi esclavina--sólo de tul--

nos detuvimos ante una casa que parecía
una protuberancia de la tierra--
el techo apenas visible--
la cornisa --en el suelo--

desde entonces --siglos pasaron-- y aún
me parece más corto que aquel día
en que por primera vez intuí que las cabezas de los caballos
apuntaban a la eternidad--

tr Silvina Ocampo

712 (3)

Yo no paraba por la Muerte--
Y gentil paró por mí--
Para sólo Dos el Carruaje--
Más la Inmortalidad
Anduvimos lentamente--no
Tenía prisa--y yo
Guardé labores y placeres,
Por su Civilidad--
Pasamos por la Escuela, Niños
En Recreo--en Ronda a jugar--
Por los Campos--Graciosos Granos--
Por el Sol poniéndose--
Más bien diría--nos pasó
Trajo frío y temblor el Rocío--
Sólo de Gasa mi Vestido--
Mi Esclavina hecha de Tul--

Ante una Casa hicimos pausa
Se vio Mero Montículo--
Apenas visible el Techo--
La Cornisa en el Suelo--

Desde entonces--Siglos--pero
Más breve después de ver
Que las Cabezas Equinas miraban
Hacia la Eternidad

tr Lisa Bradford

• La visión de las versiones ...

- ⁴ Dickinson, Emily **Poemas de Emily Dickinson** tr. Silvina Ocampo. Barcelona: Tusquets, 1985, p. 12.
- ⁵ Walter Benjamin, "The Task of the Translator," **Illuminations**, tr. Hannah Arendt. NY: Schocken, 1969, p. 82. Con una traducción de "perfecta precisión" al inglés de **Eugene Onegin**. Nabokov demuestra la curiosidad de la traducción literal.
- ⁶ Julia Kristeva, "Práctica significativa y modo de producción", **Travesía de los signos**. Buenos Aires: La Aurora, 1985, pp. 19-20.
- ⁷ Camille Paglia, **Sexual Personae**. New York: Vintage Books, 1991, pp. 623-674.
- ⁸ Gilbert, Sandra & Gubar, Susan, **No Man's Land: The War of Words**. New Haven: Yale, 1988, p. 169-209. Las autoras mantienen que al luchar con una musa maestra, se pone en escena el paradigma de la relación padre/hija, y al confrontar la necesidad de encontrar una maestra femenina, la mujer busca por los linajes femeninos del pasado para luego proyectarse a un futuro sin estructuras de la inhibición del *patrius sermo*.
- ⁹ George Steiner, **After Babel: Aspects of Language and Translation**. London: Oxford University Press, 1975, p. 395.