

**El arreglo “queer” en la lectura de poesía:
Traducción, Marosa di Giorgio y Joyelle McSweeney.**

Sabrina Salomón
UNMdP

Resumen:

El presente trabajo toma como punto de partida la premisa de Peter Szendy de que el arreglo musical inscribe una escucha al igual que la traducción. A partir de esta idea, pensamos un próximo nivel de análisis que corresponde a la escucha de una traducción, registrada en la lectura en voz alta. Para esto, tomamos un poema de Marosa di Giorgio, su traducción al inglés, y luego de pensar la escucha de la traductora, exploraremos la escucha que hace la poeta Joyelle McSweeney cuando lee el poema en inglés en voz alta y nuestra escucha de ese arreglo. Así, comprobamos que la traducción abre otro “horizonte de arreglo” que revela nuevas posibilidades de análisis de la voz, y una transformación de la voz primera del texto fuente en un espiral inagotable que transita lenguajes, medios y tradiciones literarias. Dicho análisis refuerza la importancia de prestar una atención mayor a la plasticidad de la escucha de la voz y nos revela que la escucha, al igual que toda manifestación del arte, es más que doble y bífida (Szendy), es inherentemente plural y *queer*.

Palabras clave: arreglo – escucha – Joyelle McSweeney – Marosa di Giorgio – traducción

Abstract:

This work considers Peter Szendy's thesis that musical arrangements register a listening in the same way as translations do. On the basis of this idea, we posit another level of analysis that corresponds to the listening of a translation, registered as it is read aloud. In order to do so, we will refer to a poem by Marosa di Giorgio, its translation into English, and after considering the translator's listening, we will explore poet Joyelle McSweeney's listening through her reading aloud of the poem in English, and our listening of that arrangement. Thus, we see that the translation opens up another "horizon of arrangement" that reveals new possibilities of analysis for the voice, and a transformation of the voice in the source text into an inexhaustible spiral that transits languages, media and literary traditions. This analysis reinforces the importance of attending to the plasticity of voice and reveals that listening, like all other expressions of art, is more than double and bifida (Szendy), is inherently plural and *queer*.

Key Words: arrangement – listening – Joyelle McSweeney – Marosa di Giorgio – translation



El valor del arreglo

En su libro, *Escucha: una historia del oído melómano* (2003), Peter Szendy analiza el lugar que ocupa el arreglo musical con respecto a la composición original, esto es, si el arreglo es una expresión más del derecho a escuchar, o si se considera meramente una versión devaluada. Szendy recopila múltiples casos a lo largo de tres siglos, que funcionan como disparador para formular, entre otros, los siguientes interrogantes: ¿hay mérito inventivo más allá del primer compositor de una obra? ¿Qué legitimidad tienen los arreglos? Según el autor, los arreglos permiten escuchar una escucha. El arreglador es capaz de apropiarse de las obras de otros en el nombre de una escucha, e incluso es el único oyente en la historia de la música que pone sus escuchas por escrito, en lugar de describirlas (como lo haría un crítico). Estableciendo una analogía con las versiones de una obra literaria, Szendy repara en la existencia de una enraizada tradición que desestima la traducción, al igual que el arreglo musical, por considerarla “una actividad de derivación sin originalidad propia” (2003: 67). En la exploración de esta analogía entre arreglo musical y traducción, Szendy agrega:

(...) me gustan los arreglistas, y sin duda las razones son las mismas que me llevan a amar los traductores. En efecto, siempre he tenido la impresión de leerlos mientras están leyendo, de leer su lectura de una obra. Firman su lectura como los arreglistas firman su escucha. (2003: 69)

Muchos críticos han subrayado la lógica de devaluación de los arreglos. Lydia Goehr sostiene que “La transcripción, la orquestación y los arreglos... [Fueron] descritos como vinculados a la presencia de una obra ya existente y limitados por esta, por lo tanto, como no estrictamente creativos” (Goehr 1992: 223). Asimismo, acerca de la desvalorización de la interpretación de obras musicales, Lori Chamberlain (1998) resalta el caso de la pianista y compositora alemana Clara Schumann, quien, sin poder llegar a obtener el mismo reconocimiento que su esposo Robert Schumann, se dedicó a interpretar las obras de este: “Even if I am not a creative artist, still I am recreating” (“No soy artista creativa, pero de todos modos, sé recrear”) (Chamberlain 1998: 454). La oposición entre trabajo productivo y reproductivo organiza la forma en que una cultura asigna valor a las funciones. En la cultura occidental, la creatividad y originalidad a menudo se describen en términos de paternidad y autoridad, mientras que a la figura femenina se le asignan roles secundarios, reproductivos. Chamberlain (1998) afirma que la traducción, así como la mujer (vinculadas a la reproducción), se encontraría en las afueras de una zona central; la traducción es secundaria en comparación con la escritura, y el traductor en contraste con la figura de autor, de igual modo que los feminismos son periféricos respecto al

patriarcado y las mujeres respecto de los hombres. Así, afirma que la operación de sexualizar estas metáforas acaba justificando el poder que tiene el texto original por sobre la traducción, es decir, lo que se expresa como una cuestión estética es, en definitiva, una manifestación de poder. Por tanto, la traducción y el arreglo se conciben como “femeninos”, y el original, “masculino”, y de esta forma, según Chamberlain, se mantienen las relaciones de poder y fronteras preestablecidas.

Dadas estas asociaciones, es imperioso acudir a otras posibles metáforas y modelos teóricos, e intentaremos explorar la cuestión desde una perspectiva *queer*. Esto redundará en un impacto favorable para la concepción de la traducción y las versiones consideradas menores, para alterar la visión tradicionalmente negativa (reproductiva y pasiva) y asociada a lo “femenino” que se le asigna a la tarea de traducir y realizar arreglos de obras originales. Asimismo, es importante promover una retórica diferente que desarticule las jerarquías que se mantienen a nivel sexual y textual, y que reemplace las ya descoloridas categorías por términos que puedan plasmar la conjunción de identidades que se ponen en juego en la actividad de traducir, un proceso *queer* en sí mismo, que nunca puede adherirse a una objetividad o modelo original, y que nos invita a reconocer que

aquello que no puede contenerse en el nuevo espacio textual que es el texto traducido, no es un residuo superfluo que se descarte, sino un lugar de complementariedad y diferencia, es decir, un espacio de indeterminación. (Mi traducción) (Spurlin 2014: 301).

Volviendo a la premisa de Szendy, sostener que el arreglo inscribe una escucha abre el horizonte a otras expresiones que nunca habríamos considerado como arreglos, por ejemplo, la lectura en voz alta de poesía. Siguiendo la lógica de oposición entre el trabajo productivo y reproductivo, esta forma de expresión no ocuparía el mismo espacio ontológico que la obra original. Además, prestar atención a las escuchas de estos arreglos es una propuesta amplificadora que nos habilita una discusión acerca de las expresiones literarias consideradas menores y, específicamente, de la valoración del arreglo que hace una lectura performática con respecto al original. Al reorientar la versión desde la perspectiva de la escucha, nos es posible subvertir ese orden del que habla Chamberlain, observar una subutilización de géneros y socavar la autonomía del original.

El arreglo *queer*

Teresa de Lauretis (1991) utiliza el término teoría *queer* para socavar la existencia de una identidad sexual de carácter esencial y restringido, y reclama por una reflexión teórica más cauta y concienzuda sobre las diferencias dentro de los colectivos feministas y gays.

En la década de los noventa, las “multitudes queer” (Preciado 2003) exigen poder “contarse a sí mismas” con un discurso y representaciones propias. El vocablo “homosexuales” no es una forma que las identifique porque es utilizado en el campo de la medicina, y con propósitos reguladores, y no aloja todas las formas de la diversidad sexual. Así, los colectivos anglosajones de estas sexualidades se apropian de la palabra *queer*, que se utilizaba para insultar, injuriar y violentar, y la re-significan, dotándola de significado político. Uno de los motivos de aplicar la voz *queer* en inglés es justamente su capacidad de incluir tanto el masculino como el femenino de las llamadas sexualidades periféricas (los y las transexuales, lesbianas, gays, transgéneros, drag kings y queens, y otras tantas expresiones).

Habiendo hecho referencia al acto de apropiación, recordemos que en el argumento de Szendy, la obra implica necesariamente ser apropiada por oyentes, arreglistas, intérpretes, y oportunistas. En lo que sigue, analizaremos la versión de lectura que hace la poeta norteamericana Joyelle McSweeney de la traducción de un poema de Marosa di Giorgio al inglés. Veremos que se trata de una apropiación que aloja múltiples formas, no una fuente o modelo únicos. En este caso, el texto del que deriva es una conjunción del original (“masculino”) y la reproducción o traducción (“femenina”). Se parte, entonces, de un plano ambiguo que rompe con la supremacía de un género por sobre otro, un plano que es *queer* porque comienza cuestionando categorías rígidas y abre paso a lo trans-genérico.

La escucha y el arreglo *queer*: Joyelle McSweeney lee a Marosa di Giorgio

Joyelle McSweeney (1976) es una poeta, escritora y traductora norteamericana con una trayectoria poética que inicia enfatizando la disyunción, materialidad y deconstrucción de la palabra, y avanza en esta perspectiva crítica e inquietante para posteriormente explorar la poesía performática, a partir de la cual muestra un interés por los sonidos, la oralidad y los efectos sonoros del lenguaje. La poesía se vuelve más rebelde a la sintaxis y se rige por las cualidades rítmicas, físicas y musicales de las palabras, aspectos del lenguaje fundamentales en la lectura en voz alta. En su último libro de poemas, *Percussion Grenade* (2012), la autora indica desde el prefacio que “las piezas de este volumen fueron escritas para performance y deben leerse en voz alta, bien ALTA” (mi traducción) (3). McSweeney llega a Marosa di Giorgio por medio de la traducción (*The History of Violets*, 2010) que realiza Jeannine Marie Pitas del libro de poemas *Historial de las violetas* (1965) y se ve atraída a di Giorgio por su conexión con el Necropastoril, teoría que McSweeney desarrolla y a la que suscribe en sus exploraciones poéticas.

El Necropastoril se vincula con una poética feminista, demuestra un interés por el artificio, en contra de los cánones clásicos de "lo Natural". Uno de los tantos axiomas de "lo Natural" es la asociación exagerada del contacto de la mujer con la naturaleza, tropo que la imagina aliada con la flora y fauna, representando fecundidad y deseo de sucumbir a la autoridad masculina. El Necropastoril explica que no hay una pared entre lo "natural" y lo "artificial", sino más bien, una membrana, a través de la cual cada zona puede difundir sus venenos y su muerte a la otra. En una conferencia en la Universidad de Chicago, McSweeney lee el poema de di Giorgio para discutir acerca del Necropastoril.

A continuación, presento la traducción que hizo Pitas del poema 11 (junto con el texto fuente), y luego la puesta en voz por parte de Joyelle McSweeney.

11.

El gladiolo es una lanza con el costado lleno de claveles, es un cuchillo de claveles; ya salta la ventana, se hinca en la mesa; es un fuego errante, nos quema los vestidos, los papeles. Mamá dice que es un muerto que ha resucitado y nombra a su padre y a su madre y empieza a llorar.

El gladiolo rosado se abrió en casa.

Pero ahuyéntalo, dile que se vaya.

Esa loca azucena nos va a asesinar.

(di Giorgio, Marosa 2000: 94)

Traducción de Pitas:

11.

The gladiolus is a spear, its edge loaded with carnations, a knife of carnations. It jumps through the window, kneels on the table; it's a vagrant flame, burning up our papers, our dresses. Mother swears that a dead man has risen; she mentions her father and mother and starts to cry.

The pink gladiolus opened up in our house.

But scare it, tell it to go.

That crazy lily is going to kill us.

(2010: 39)

El poema de di Giorgio suena andante, marcadamente más lírico que la poesía más prosaica de otros libros como *Magnolia*, publicado el mismo año (1965). Es probable que la traductora de este poema – quien reconoce no haber escuchado la lectura de los poemas en voz alta– haya oído en el texto una voz musical, cadenciosa, jovial, muy diferente a la que escuchamos en la puesta en voz de di Giorgio¹. Para responder a mi pregunta acerca de la voz que ella escucha en el texto, Pitas comenta:

¹En este link se puede escuchar a la propia Marosa di Giorgio:

http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_video2.php&wid=455&t=El+gladiolo+es+una+lanza+c

Escucho una voz lírica, estos poemas son bellísimos, es belleza, y eso es lo que me llamó la atención, más que cualquier mensaje político o feminista. Esa voz, esa belleza del lenguaje, esas imágenes exquisitas es lo que yo capté con el oído. Escuché imágenes, y quise hacer que ese mundo fuese accesible a los anglófonos. (Transcripción de entrevista a Jeannine Pitas. Enero 2017).

Pitas dice que “escucha imágenes”; Jean-Luc Nancy se pregunta: “¿Cómo es que el sonido tiene una incidencia tan particular, una capacidad de afectar que no se parece a ninguna otra, muy diferente de lo que participa de lo visual y el tacto? Es un ámbito que aún ignoramos” (2007: 27). Se podría suponer que esta ignorancia explicaría la ausencia de un metalenguaje para hablar de lo que evoca el sonido, e inevitablemente, traducimos nuestra escucha con imágenes. Esa belleza que Pitas escucha en los sonidos evita, por ejemplo, captar un cambio de tono; así, coincidimos con Ana Porrúa cuando disiente con Pascal Quignard sosteniendo que “en la escucha se abre un párpado (se abre y se cierra). La escucha que constituye la voz alza mediaciones e incluso murallas” (2014: 145), pues Pitas se cierra a escuchar matices sonoros en el texto de di Giorgio. Los últimos tres versos del texto en español suenan más punzantes, en principio, por la separación establecida en la página, y porque la aliteración de los sonidos /y/ produce una especie de juego burlón que desfigura la belleza del poema. Pitas, seguramente, escucha el sonido del español para la /y/ que lo vincula con una pronunciación más “legítima”, más “bella” (el sonido de una semivocal), tampoco registra múltiples voces en su escucha, voces distorsionadas que pueden llegar a ingresar en la lectura del texto. Su traducción resulta altamente musical y los sonidos se resbalan sincopadamente sin interrupciones, sin preservar la premisa de la obra de di Giorgio de que el horror de la vida es, precisamente, lo que la hace mágica.

En relación con las múltiples fugas de la voz en las performances de di Giorgio, Irina Garbatzky comenta: “Me gustaría pensar en esa figura del ‘runruneo’, como proceso alterante e inaudible, que separa a la voz de cualquier identidad fija, tornándola confusa y extraña” (2012: 49). Ejemplifica esto con la escucha del poema “La hija del diablo de casa”², donde, por ejemplo, para el caso de la madre, “la vocalidad queda indeterminada entre el reto y la pregunta: —Andas por el jardín, con estos aguaceros...” (2012: 50). Garbatzky agrega:

[on+el+.3.3.costado+llo+de+claveles...&p=Marosa+Di+Giorgio&o=Marosa+Di+Giorgio%3Cbr%3E Lectura+en+franc%27s+Christophe+Rouxel](#)
²http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=741&p=Marosa+Di+Giorgio&t=La+hija+del+diablo+se+casa...&o=Marosa+Di+Giorgio



Aún después del significado textual, persistiría en las grabaciones un ventrilocuismo. No se trata propiamente de la imitación de la voz de otro, ni tampoco de una correspondencia entre una voz y un sentido dado. Lo que se escucha en Di Giorgio es una expropiación de la voz que se desplaza hacia el canto, el susurro, la exclamación o el silencio. (2012: 50)

Como podemos notar, siguiendo a Garbatzky, la expropiación de la voz en di Giorgio aboga por un desplazamiento, una errancia que requiere mutar y expandirse a través de múltiples medios, y coincide con la concepción del arreglo como una apropiación necesaria para la supervivencia de la obra.

En cuanto a la versión de McSweeney (<https://www.youtube.com/watch?v=KsnFu0C3Tk>), como decíamos antes, se trata de una expresión ya mediada por la traducción de Pitas, y el “arreglo” que hace del texto es conscientemente infiel, pues la poeta escucha la voz de la traducción, no la del original, y menos aún la voz de la propia Marosa di Giorgio en su performance poética. La voz de McSweeney es resultado de una tensión dada por el traspaso de lenguas más una concepción particular de la voz como medio “deformable”, “espacio en blanco”, que deriva en un arreglo propio. En su libro *The Necropastoral*, McSweeney cita el siguiente pasaje de Hawkey (2010):

Las voces pasan a través de la conciencia, a veces porque se las llama, y otras veces porque sí. A menudo las voces de seres vivos quedan registradas y almacenadas...Nuestros cuerpos, nuestros cráneos, nuestras cavidades, son cámaras de voz, cámaras de sonido, en donde nuestros propios “yo” expresados en la voz, y los “yo” de los otros, entran y salen constantemente, modificados por nuestros cuerpos. La voz, como ha sugerido Mladen Dolar, es menos un vehículo para marcar “autopresencia” que un vacío, un espacio en blanco en un sitio de intersecciones. (Mi traducción) (McSweeney 2014: 9)

Y agrega que la voz está en esa zona porosa de “grabaciones y efectos de *playback* que constantemente componen y descomponen” (Mi traducción) (McSweeney 2014: 9). Estos espacios de indeterminación, que son irreductibles al escuchar la escucha de otro o al pasar de una lengua a otra, exponen el intersticio del deseo. Observaremos cómo la escucha y la traducción, siendo una praxis de los intersticios, se revelan como praxis *queer*.

Pasemos ahora, entonces, a analizar esa zona porosa de la puesta en voz por parte de McSweeney. Al escuchar su versión, podemos notar que acentúa ciertas palabras asociadas a la violencia como /knife/, a la vez que arrastra delicadamente las vocales en /father/ y /mother/ hasta llegar al verbo /cry/ con un descenso de la entonación como si estuviera emulando la voz de una madre leyendo una historia a un niño antes de acostarse. Enseguida cambia el tono por uno más socarrón, risueño, que resuelve la tensión anterior en una risa irónica que invita al desenmascaramiento del horror, sobre todo de los dos

últimos versos: But scare it, tell it to go/That crazy lily is going to kill us. El hecho de que McSweeney elija dar al poema una entonación no esperada agrega nuevos sentidos, y el poema se vuelve farsa. El sentido de las palabras se ve parodiado con la voz. En relación con la parodia, existe un vínculo con lo *queer*, en tanto que este último ofrece una parodia de género, un reflejo del carácter performativo del lenguaje y una desnaturalización de la heterosexualidad, como explica Butler en la siguiente cita:

Si la heterosexualidad es una imposible imitación de sí misma, que se constituye de un modo performativo como el original, entonces su parodia imitativa -cuando y donde existe en las culturas gays- es solamente una imitación de una imitación, una copia de una copia, pues no hay original. Para decirlo de otra forma, el efecto paródico o imitativo de las identidades gays opera no como una copia o una emulación de la heterosexualidad, sino que la expone como una imitación incesante y aterrorizada de su propia idealización naturalizada. Que la heterosexualidad esté siempre en acto de elaborarse a sí misma pone en evidencia su riesgo perpetuo, esto es, que ella "sepa" de la posibilidad de quedar inacabada: por lo tanto, su compulsión a repetir es a la vez una exclusión de lo que amenaza su coherencia. (Butler 2000: 101)

Sin embargo, debemos considerar también lo paródico en los términos propuestos por la definición de Linda Hutcheon. Su redefinición postmoderna de la parodia difiere marcadamente de los usos convencionales que vinculan la parodia a la ironía o la sátira. Más bien, según Hutcheon, la parodia es "una repetición extendida con diferencia crítica (mi traducción)" (1985: 7) que "tiene una función hermenéutica con implicaciones culturales e incluso ideológicas (mi traducción)" (1985: 2). Hutcheon explica que "la apertura de la parodia hacia otras formas de arte" (1985: 5), su naturaleza derivada y su dependencia de un texto ya existente para cumplirse son las razones de su denigración tradicional, una desvalorización articulada dentro de discurso dominante que encuentra valor solo en un "original". Hutcheon despeja un espacio para reconsiderar la parodia a través de un rechazo de las ideas de la singularidad romántica porque "obliga a una reevaluación del proceso de producción textual (mi traducción)" (1985: 5).

Volviendo a la lectura de McSweeney, ¿cómo logra la voz evocar algo más? Precisamente porque en su escucha, en esa zona porosa, no hay una sola voz, sino que hay miles de voces parodiándose una a la otra, haciendo un *playback* distorsionado, quizá porque entre esas voces serendipitosas³ que escucha, aparece la voz de una de las madres

³ Utilizo este neologismo para referirme a las voces que se descubren sin que uno esté esperando encontrarlas. Según la RAE, "serendipia" es un "hallazgo valioso que se produce de manera accidental o casual".



de sus historias góticas de *Salamandrine*⁴, en las que habitan niñas y madres fuera de lo común, que pueden ser delicadamente varoniles. Incluso pueden filtrarse las voces de otras influencias que vienen a su encuentro sin que se las llame cuando lee un texto necropastoril e interseccionan en una misma caja de resonancia. Entre estas voces pueden sonar las de Nick Cave, o de Patti Smith⁵, o la voz *queer* de Morrissey de The Smiths⁶, quien constituye una figura ambigua, manifiesta en su propio discurso y en sus canciones, según la investigación de Nadine Hubbs (1996):

Sus narrativas sugieren un punto de vista gay en algunos casos, y un punto de vista heterosexual en otros, pero cada instancia está marcada por la ambigüedad. Esta ambigüedad manifiesta un esquema intrigante y bastante específico en las canciones de The Smiths: es decir, en la mayoría de los casos, la identidad del hombre como objeto de deseo está envuelto en el misterio; el objeto de deseo femenino aparece identificado con mayor claridad, pero deseado de forma más ambivalente. (Mi traducción) (269)

En el registro de la escucha imaginaria de McSweeney encontramos una yuxtaposición de socarronería y miedo, una evocación de lo sublime, del horror y el placer consecutivo, una invitación a reírnos de la seriedad y las convenciones. Como afirma la propia McSweeney sobre su obra, “cada texto incluye una ‘película serie B’ o género subliterario –historia de vampiros, novela erótica, etc.– que no está destinado a ser literariamente ‘apto’ o a propagar convenciones literarias” (Staff 2013: párrafo 5). Esto parece ser lo que la dispone a utilizar el medio de su voz, permeable, penetrable (siguiendo con las metáforas andróginas), como un fin también para evitar una lectura con una voz monocorde y “literariamente apta”, y para penetrar el texto de di Giorgio con nuevas interpretaciones. Pone en marcha un proceso *queer* en sí mismo, que nunca puede adherirse a una objetividad o modelo original, y que confirma que aquello que no puede contenerse en el nuevo medio artístico, no es un residuo superfluo, sino un lugar de complementariedad y diferencia.

⁴ Al respecto McSweeney comenta: “Estas historias son góticas porque están llenas de mi sensación de pánico y fatalidad, pero eso no es todo. El gótico también es emocionante, sexy, kitsch, irracional, excesivo, en su arquitectura, pelo, música, piel. El gótico es divertido de leer. El gótico no respeta ni personas ni técnicas literarias” (2013).

⁵ McSweeney cita los siguientes nombres cuando responde acerca de sus influencias: “ *ALICE NOTLEY*, Ivan BILinkatný, Genet, Tzara, Kathy Acker, Patti Smith, *THE VELVET UNDERGROUND*, Yoko Ono, Daniel Defoe, Virgil, Jacobean drama, Hannah Weiner, Antonin Artaud, Voltaire, Oyvind Fahlstrom, Aimé Césaire, Harryette Mullen, Kim Hyesoon, Hiromi Itō, Aase Berg, Huidobro, WONG KAR-WAI, GODARD, Jack Smith, Langston Hughes, ALLEN GINSBERG, Bolaño, Deleuze, Žižek, JOHANNES GÖRANSSON, Dodie Bellamy, Suzan-Lori Parks, Jack Spicer, Lorca, Bataille, Joyce, Yeats, I can’t go on, I’ll go on”. (McLennan, 2009)

⁶ “Siempre me he sentido comprometida con el arte decadente, fui una aficionada de los decadentes en la música y en la literatura. Me encantaban los Smiths”. (Jackson 2014)



La subutilización de géneros, la confusión de estos, tanto para referirnos a los géneros “masculino-femenino” como a los tipos textuales, parece ser una premisa fundamental: deben entrar “en disputa” (Butler 2007); las voces de Marosa di Giorgio, la traductora, los autores que se suman a su experiencia necropastoril se encuentran en su arreglo del poema, en un encuentro que no vincula la voz a ningún cuerpo de ningún género. Asimismo, la lectura de poesía más académica se funde en una lectura performática que incluso da lugar a la resonancia de sus cuentos infantiles góticos, y que se identifica más con una experiencia teatral o con la lectura de un comic o de leyendas de videojuego. Al producir esta lectura en voz alta, McSweeney esquivaba una lectura más “(mono)-acorde” y embiste el texto [oral] con nuevos acordes que apoyarán una nueva lectura del poema de di Giorgio y una reconsideración de sus vinculaciones literarias. De esta manera, la reproducción de la reproducción es ahora material para informar el texto de donde partió, como si se constituyera una intertextualidad anacrónica y se desdibujara la autonomía del “original” (masculino). La reproducción no es pasiva, derivada, “femenina”, porque transforma las voces del original para desestabilizar cualquier género con el que se pueda asociar a las voces del texto y al texto mismo.

Al igual que ocurre en los textos de di Giorgio, donde se hace énfasis en la no-identidad del sujeto ubicado en la lógica deleuziana del “devenir”, en este proceso arreglístico, con la escucha de McSweeney, se continúan desnaturalizando las categorías establecidas y se articula otra forma de oír el original que es más radical, *queer*, transgenérica pues se escucha el original habiéndose “cruzado” con voces de otra escucha, de otros medios, de otros géneros en su paso por la zona de traducción, y por tanto, los sentidos se vuelven más sorprendentes al ser yuxtapuestos al texto de partida. Estos espacios de indeterminación, irreductibles en el traspaso de una lengua a otra, o en la escucha de la escucha de otro, exponen el intersticio del deseo. La traducción y la escucha se revelan así como praxis *queer*. En esa zona inestable característica de la traducción y la versión, la voz es necesariamente doble, andrógina, deformable y bizarra. En este lugar se genera más lenguaje, más arte, más transformaciones.

En este intento de dejar proliferar todos los sentidos, se alcanza una pluralidad de análisis, de percepciones mucho más amplias y el acercamiento a la obra se ve enriquecido, porque “nuestra escucha no termina de hacer pie en un territorio conocido; ni en una tradición ni en el presente” (Porrúa 2004: 152), porque el poema proporciona al receptor un anclaje para que se aferre a él imaginativamente y que lo pueda soltar al mismo tiempo para que se siga transformando.



Bibliografía

- Butler, Judith (2016). *El género en disputa*, Barcelona, Paidós Studio.
- (1991). "Imitación e insubordinación de género" en *Grañas de Eros: Historia, género e identidades sexuales*, Buenos Aires, Edelp, pp. 87-113. Traducción de Mariano Serrichio.
- Chamberlain, Lori (1998). "Gender and the Metaphorics of Translation", en *Signs*, Vol. 13, No. 13, pp. 454-472
- De Lauretis, Teresa. (1991). "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* n° 3 (2): 3- 18, Indianápolis, Indiana University Press
- Garbatzky, Irina (Diciembre 2012). "Marosa di Giorgio: La voz en fuga", en *Hispanamérica*, Año 41, No. 123, pp. 43-50.
- Goehr, Lydia (1998). *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, New York, Oxford University Press.
- Di Giorgio, Marosa (2000). *Los papeles salvajes*. Vols. I y II, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2010). *The History of Violets*. Trad. Jeanine Marie Pitas, New York, Ugly Ducking Press.
- Hubbs, Nadine (1996). "Music of the 'Fourth Gender': Morrissey and the Sexual Politics of Melodic Contour", en *Bodies of Writing, Bodies in Performance*, ed. Thomas Foster, Carol Siegel, and Ellen Berry, New York, New York University Press, pp. 266-296.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- Jackson, Jeff (2014). "Crime, Death, Art: an Interview with Joyelle McSweeney". En sitio web *Fanzine*. Disponible en: <http://thefanzine.com/crime-death-art-an-interview-with-joyelle-mcsweeney/> Último acceso: 10/06/18
- McSweeney, Joyelle (2014). *The Necropastoral, Poetry, Media, Occult*, Michigan, The University of Michigan Press.
- (2012). *Percussion Grenade*, New York, Fence Books.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Trad. de Horacio Pons, Madrid, Amorrortu. Disponible en: <https://imprografika.files.wordpress.com/2016/11/nancy-jean-luc-a-la-escucha-amorrortu-2007.pdf>. Último acceso: 27/03/2017
- Porrúa, Ana (septiembre 2014). "La escucha y sus párpados" en *Badebec*, VOL. 4 N° 7, pp. 143-158.
- Preciado, Beatriz (2003). "Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales"". *Revista Multitudes*, no 12, París.



Serendipia (n.d). En *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=Xem9fCc>

Spurlin, William (2014). "Queering Translation", en S. Bermann y C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Sussex: Wiley Blackwell, pp. 298-309.

Staff, H. (2013). "Don't Tase Me, Bro: An Interview With Joyelle McSweeney". En Sitio Web *Poetry Foundation* Disponible en:

<http://www.poetryfoundation.org/harriet/2013/06/joyelle-mcsweeney-on-8-gothics/>

Último acceso: 25/06/17.

Szendy, Peter (2003). *Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós.

Woods, Paul A. (2007). *Morrissey in Conversation: The Essential Interviews*, Londres, Plexus Publishing Ltd.