



Maestría en Literatura Argentina
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

**Música de traducción: linajes poéticos en María Moreno,
Diana Bellessi, Mirta Rosenberg**

Tesis de Maestría

Laura Lucila García

Índice

1. La invención de precursoras. Poetas y traductoras en el fin de siglo	3
2. Música alucinada. La traducción travesti en <i>El affair Skeffington</i>	17
3. Música eroica. Las traducciones feministas de Diana Bellesi	45
4. Música adentro. La traducción en el paisaje interior de Mirta Rosenberg	73
5. Ningún amor termina	107
6. Apéndices	113
6.1. Entrevista a Diana Bellesi	114
6.2 Traducciones, notas y otras publicaciones de y sobre Diana Bellesi, Mirta Rosenberg y María Moreno en <i>Diario de Poesía</i>	132
6.3 Lista de libros traducidos por Mirta Rosenberg	145
7. Bibliografía	152

*Gracias a Irina Gabatzaky
a Elena Donato
a Rosario
(los lapachos rosados y el río de destellos)
a Marcelo Méndez y Kohay Ornelas
y a la universidad pública argentina*

1. La invención de precursoras. Poetas y traductoras en el fin de siglo

¿Cómo y por dónde *empezar*? Siguiendo a Edward Said (1978), Arcadio Díaz Quiñones señala la categoría de comienzo —en oposición a la de origen— como rasgo definitorio del escritor moderno, que es “aquel que considera que puede entrar y salir de las tradiciones diversas” (2006: 19). La modernidad no es tanto una categoría que señala un período como una posibilidad narrativa, un tropo que permite vislumbrar relatos alternativos. Así, la modernidad se constituye en la posibilidad de elegir tradiciones e inscribirse en ellas. En el caso de América Latina, la traducción ha desempeñado un papel central en este sentido, ya que permitió nuevos comienzos para la literatura vernácula a través de lo extranjero. Traducir no solo es incorporar tradiciones ajenas a la propia lengua, sino que además brinda la posibilidad de elaborar figuraciones autorales y crear genealogías novedosas. En ese sentido, traducir es refundar. En el caso de la literatura argentina, la traducción ha sido, desde sus inicios, un modo de forjar una identidad propia a partir de lo ajeno.

Rodrigo Caresani discute la figura del traductor letrado y el traductor como importador que proponen Patricia Willson (2005, 2008) y Andrea Pagni (2014) para el fin de siglo latinoamericano. Si la figura de traductor letrado sirve “cuando el horizonte normativo es el de la relación entre literatura y Estado o Nación”, por otra parte, diluye la “especificidad de otro traductor emergente en el fin de siglo, llamado a dirimir su legitimidad con —o contra— ese horizonte normativo” (Caresani, 2015: 4), una figura que encarnaron los modernistas, principalmente, Rubén Darío y José Martí. Caresani postula la presencia de estas dos figuras traductoras como modelos que se repiten, con distintos rasgos, a lo largo del siglo XX:

... esa brecha insistente entre el *gentleman* y el escritor modernista permite captar una rotación en los usos políticos de la traducción, que va del modelo del *importador* —en el aduanero que le proporciona el capital simbólico faltante a la Nación, para estabilizarla— al modelo dariano del *portador* —en el enfermo que deshace la organicidad de los órganos, degenera el “cuerpo” nacional o en-rarece la ciudad letrada. (Caresani, 2015: 9)

Por su parte, Martín Gaspar amplía el repertorio de figuras traductoras partiendo de la especificidad de la identidad latinoamericana, que se constituye en la doble extranjería que supone el mestizaje, y que, a raíz de la inestabilidad del concepto de identidad nacional, “no parte de la certeza de una historia sino de la pregunta sobre un presente” (2020: 52). Las figuras traductoras latinoamericanas se caracterizarían por una

actitud contestataria, irreverente y hasta criminal, que recurre a las “falsas atribuciones, las apropiaciones, extrapolaciones, equivalencias disparatadas, desmesuras, irreverencias, contrahistorias” (56). A partir de esta hipótesis, Gaspar elabora una serie de tipologías de figuras traductoras en las que se inscriben diversas tácticas culturales: la importación, la aclimatación, el posicionamiento excéntrico y la rebeldía.

Llegado este punto, cabe preguntarse qué ocurre con las escritoras y traductoras latinoamericanas. Las firmas con nombre de mujer, que en las historias de la literatura nacional constituyeron excepciones e irrupciones discontinuas en las listas de firmas masculinas, se multiplicaron a partir de la década de 1980. La dificultad de inscribir la mayoría de las obras producidas por mujeres en las escuelas o corrientes prevalentes en aquella época (por ejemplo, el neobarroco y el objetivismo en la poesía) da cuenta de un lugar de enunciación de extranjería, sin raíces visibles. A la doble extranjería con que se vincula lo latinoamericano, cabe sumar entonces las figuras de lo femenino y las disidencias sexogénicas como instancias de lo extranjero alojado en el interior de la propia cultura.

En Argentina, las poetas y escritoras de la década del ochenta hicieron en sus textos un esfuerzo por delinear genealogías deseadas, “entre el ‘acento extranjero’ de las poetas traducidas y el ‘murmullo discontinuo’ que suena al interior de la propia tradición” (Jouli, 2021: 132). Este trabajo es un esfuerzo inicial por comenzar un archivo de las trayectorias de dos poetas, traductoras y editoras que comenzaron a publicar en los ochenta y que hoy ocupan un centro indiscutido en la poesía argentina: Mirta Rosenberg y Diana Bellessi. Pero, volviendo a la pregunta inicial: ¿cómo empezar? Mi propuesta es hacerlo de adelante hacia atrás, con la intervención en apariencia peregrina de María Moreno que, en el papel de médium barroca, convocó a Rosenberg y Bellessi en su primera novela: *El affair Skeffington* (1992).

Las lecturas de estas poetas —explicitadas muchas veces en el interior de sus poemas en forma de citas y referencias— junto con la labor de traducción fueron herramientas privilegiadas para la constitución de genealogías que se destacaron por la oposición a la temporalidad progresiva y heroica a través del anacronismo y por la horizontalidad que supone el reconocimiento de lo ajeno en lo propio, así como por oponerse al verticalismo que supone el modelo genealógico tradicional, donde se ensalza la creatividad individual del genio y se privilegian modos de relación como el parricidio o, a la inversa, la idealización del padre (Pollock, 2013: 57). La construcción de estos

linajes no responde a la lógica patrilineal, sino que se constituye en la incorporación de “parentescos raros” (Haraway, 2019: 203), una familia escogida por fuera de la ley patriarcal. En ese sentido, la historia de las firmas femeninas en la literatura está marcada por discontinuidades que supusieron cada vez un (re)comienzo, y es necesario estudiarlas desde una perspectiva no progresiva que, sin olvidar la historia, no suprima la importancia de este impulso regenerativo.

El marcado protagonismo de la traducción en la cultura latinoamericana y la rebeldía de sus figuras traductoras, que se manifiesta incluso en la tematización de su invisibilidad (como ocurre, por ejemplo, en “Nota al pie” de Rodolfo Walsh), ponen en tela de juicio la deseabilidad de que quien traduce desaparezca en su labor, un mandato que ciertamente no solo rigió la traducción durante mucho tiempo, sino que además fue, y en gran medida sigue siendo, “la concepción más difundida de la tarea del traductor” (Willson: 2004: 87).

En abierta confrontación con la idea dominante de la invisibilidad, las pioneras de la corriente de traducción feminista que surgió en Canadá en las décadas de 1970 y 1980 (Godard: 1990; De Lotbinière-Harwood: 1991; Flotow: 1991 y 1997; Simon: 1996) hicieron hincapié en la necesidad de visibilizar el carácter traducido de las obras que abordaron. Las prácticas de traducción experimentales de este grupo se propusieron de manera explícita desarticular y subvertir el discurso patriarcal a través de la traducción. Para De Lotbinière-Harwood, las traductoras feministas hicieron audible por primera vez la “lengua extranjera [*alien’s language*]” de las mujeres. Como señala Flotow (2019: 230), De Lotbinière-Harwood presenta como un hecho la extranjería de las mujeres, lo que exigiría traducirla a la “lengua masculina”. La traducción feminista, en cambio, haría audible esa lengua femenina largamente oprimida.

Para Barbara Godard, el discurso feminista es ya una lengua duplicada que necesita vincularse y al mismo tiempo diferenciarse del “monologismo del orden dominante” (1990: 45). Al distanciarse de las nociones más comunes en los estudios de traducción, como la dicotomía entre traducción extranjerizante o domesticante (Venuti, 2004) o entre fidelidad e infidelidad, los estudios feministas de traducción cuestionaron conceptos teóricos clásicos y propusieron un nuevo paradigma. La traducción feminista aportó una nueva idea de fidelidad, ya no dirigida hacia *lx autorx* o *lx lectorx* “sino hacia al proyecto de escritura, en el cual participan quien escribe y quien traduce” (Simon, 1996: 2). Las metáforas de fidelidad utilizadas en el campo de la traducción se vincularon

con los roles sexuales asignados a las mujeres en las sociedades patriarcales (las “bellas infieles”), del mismo modo que la noción de traducción como actividad pasiva que constituye la mera reproducción de una obra ajena se ha vinculado con la tarea reproductiva asignada a las feminidades (Chamberlain: 2002). En ese sentido, las traductoras feministas de la escuela canadiense propusieron una práctica traductora experimental y subversiva, que ya no considera a la traducción como reproducción sino como producción, donde la traductora no solo recupera la agencia, sino que trabaja de manera consciente y voluntaria a fin de socavar la lengua patriarcal.

En las últimas décadas, el cruce entre la teoría *queer* y los estudios de traducción amplió el alcance de las teorizaciones a favor de una visión no esencialista de la sexualidad y el género. Esta disciplina propone *queerizar* la traductología abordando la traducción de las sexualidades y la sexualización de la traducción (Baer y Kaindl, 2018: 4) a partir de movimientos teóricos como la revisión de las metáforas (sexualizadas) de la traducción ya iniciada por Chamberlain (2002) y la ampliación de lo que se define como traducción (St. André: 2012, 2018).

Si bien la corriente de traducción feminista del movimiento canadiense destaca por la claridad y la conciencia programáticas, lo cierto es que es posible identificar en la historia de la traducción diversas inflexiones de la perspectiva de género en distintos tiempos y geografías:

... al realizar un incursión en la historiografía de la traducción, se pueden identificar diversos ejemplos de estrategias aplicadas en traducciones que surgen de una conciencia crítica, en general “aislada”, de algunas mujeres que actuaban como traductoras y que veían en la traducción un claro potencial para la disrupción del *statu quo*. Aun si entonces no se reivindicaron como traductoras feministas —ni el feminismo ni la traductología existían como tal—, hoy podemos incluir sus figuras y sus gestiones en este ámbito. Su labor define la práctica de la traducción como mediación política, dado que la realización misma de las traducciones supone, con frecuencia, una subversión del orden establecido y una crítica de los roles que la sociedad patriarcal asigna a las mujeres. En las traducciones de estas mujeres, las reflexiones sobre la traducción se hallan, en algunos casos, en los espacios signados por los paratextos y, en otros, quedan implícitas en la propia selección de los textos y en las estrategias y técnicas de traducción que se aplican. No hay en estas obras todavía una metodología para la traducción feminista, pero sí suponen un antecedente muy valioso. (Castro y Ergún, 2020: 19-20)

Para considerar las nociones que aportan a los estudios de traducción las perspectivas feministas y *queer* en el contexto latinoamericano, es necesario reconocer que la tradición latinoamericana ya había utilizado procedimientos experimentales que subvertían las jerarquías tradicionales en la traducción. La novedad que introducen los feminismos y las disidencias sexogénicas es el uso de esa tradición irreverente ya no

dirigida a lo extranjero sino contra sí misma, al hacer implosionar las bases patriarcales que la sostienen.

Los procedimientos de desinvisibilización y traducción situada, así como la noción de traducción como reescritura¹, que propusieron las traductoras feministas de alguna manera ya estaban incorporados en la cultura traductora latinoamericana por su específica vinculación con lo ajeno y lo extranjero: “en el contexto latinoamericano, el procedimiento de traducir no está abstraído de su contexto y con frecuencia adquiere un carácter renovador y hasta rebelde: es *procedimiento* en el sentido vanguardista del término” (Gaspar, 2020: 54).

No obstante, esas estrategias de traducción también tendieron a distorsionar y ocultar la escritura de mujeres y disidencias sexuales. El ejemplo más paradigmático de esto es la traducción de Borges de *Un cuarto propio*, que no solo disminuyó el tono, alteró y eliminó muchos de los elementos más marcadamente feministas del ensayo de Woolf (Leone, 2009: 47), sino que incluso ocultó la coautoría de esa traducción, que realizó junto a su madre, Leonor Acevedo (González Mateos, 2020).

En el contexto particular de la década del ochenta, se utilizaron, sin carácter programático pero con gran eficacia, algunos de los procedimientos que en esa misma época conceptualizaron las traductoras feministas a fin de poner en el centro las subjetividades femeninas.² Por otra parte, las nociones de transnacionalidad e interseccionalidad que introdujeron los feminismos permitieron fusionar lo propio y lo ajeno partiendo de la premisa de una extranjería compartida, en fuerte tensión con lo nacional.

¹ Como señala Olga Castro, “los feminismos contemporáneos (enmarcados en un contexto temporal del postmodernismo, postestructuralismo y postcolonialismo) contribuyeron a reconfigurar y renovar la teoría de la traducción. Las aportaciones de los feminismos resultaron fundamentales para superar nociones obsoletas como la equivalencia, cuestionar los roles de género y escritura, desconfiar de las jerarquías tradicionales y sospechar de los estándares universales que definen la fidelidad en traducción. Gracias también a las contribuciones de los feminismos se consolidaron nuevas nociones como la de ‘translation as rewriting’ (Bassnett y Lefevere, 1990: 9), la traducción como reescritura” (2008: 286). Por ejemplo, en el contexto latinoamericano, la idea de traducción como reescritura es la base de la transcreación propuesta por Haroldo de Campos (cf. Gaspar, 2020).

² Además del criterio de selección de autorxs y textos a traducir, se delinearon una serie de “estrategias feministas de traducción” destinadas subvertir la lengua patriarcal en las traducciones: la suplementación o compensación, en la cual la traductora interviene directamente sobre el texto para compensar diferencias interlingüísticas; la metatextualidad, que supone la inclusión de paratextos de traductoras; el secuestro, mediante el cual la traductora “se apropia de un texto cuyas intenciones no son necesariamente feministas” realizando intervenciones a través de diversos procedimientos; y el pacto especular, que implica la colaboración entre autora y traductora, es decir, una coautoría (Castro, 2008: 294-295). Todas estas prácticas implican la visibilidad de la traductora y trastocan el carácter de “copia” del texto traducido.

El concepto de transnacionalidad en la traductología feminista adquiere “un fuerte cariz político y contrahegemónico que se reactiva a través de alianzas transfronterizas” y a su vez introduce la interseccionalidad como “clave epistemológica para explicar cómo distintos sistemas de opresión interactúan en un mundo marcado por la globalización y los valores neoliberales” (Castro y Spoturno, 2020: 13). Al mismo tiempo, estas alianzas transfronterizas “tienen el potencial de transformar las relaciones de poder asimétricas entre espacios diversos, inscriptos imaginariamente en los llamados Norte y Sur” (18).

Como explica Germán Garrido, el transnacionalismo es la otra cara del conflicto local con los “dispositivos patriarcales” de las naciones de pertenencia, de ahí la tendencia de los feminismos a “pensar en términos transnacionales en fuerte tensión con los ámbitos locales, aun cuando se tengan en cuenta diferencias nacionales y regionales” (Garrido, 2020: 74). Garrido retoma el concepto de cosmopolítica (acuñado por Isabelle Stengers y reelaborado por Pheng Cheng y Bruce Robbins) para pensar la politización del cosmopolitismo —figura tradicional en la literatura latinoamericana, cuyo héroe es siempre individual y masculino— a partir de la relación con la cultura y la agenda locales desde una perspectiva situada. Así, tanto en la revista *alfonsina*, dirigida por Moreno, como en *El affair Skeffington*, “la irrupción de comunidades transnacionales femeninas y la exploración en torno a lo que podríamos denominar comunidades alternativas problematizan no solo la adscripción nacional sino también los repertorios que solemos asociar al cosmopolitismo” (76). La traducción, en el marco de estas cosmopolíticas, no solo permite establecer lazos con otras en otras latitudes y otros tiempos, sino que funciona como productora de fantasías y posibilidades: permite imaginar, con otras, comunidades nuevas y otras formas de vida; vislumbrar, en pocas palabras, la posibilidad de cambiar el mundo.

Este abordaje permite reelaborar, por ejemplo, ciertos aspectos de iniciativas de traducción como la de Victoria Ocampo. Acusada de extranjerizante (Néspolo, 2023: 497), cabe recordar no obstante la experiencia de *Sur* como un momento en que “un sector de la cultura consabidamente universalista y cosmopolita abraza abiertamente la ‘causa de las mujeres’” (Garrido, 2020: 82). Por su parte, Ocampo sentó un precedente para la conciencia del lugar de las mujeres en la escritura a través de su lectura de Virginia Woolf y del intercambio epistolar con esta autora.³ Además de encargar la traducción de sus

³ “Si bien a menudo se describe la participación de Ocampo en los movimientos de mujeres en Argentina como breve y limitada debido a su alianza de clase con la élite, la publicación de *Un cuarto propio* y *Tres Guineas* representó una contribución posiblemente importante para el diálogo feminista liberal en un

obras y publicarlas en *Sur*, logró formular “uno de los primeros análisis feministas de la obra de Woolf” (Barral, 2020: 20) en su libro *Virginia Woolf en su diario*.

Si Ocampo desempeñó un papel excepcional para una mujer en la cultura latinoamericana, la década del ochenta fue en cambio, como señala Alicia Genovese, escenario de la emergencia de una cantidad notable de libros firmados por mujeres, que dejaron de ser “una rareza, el tropiezo de una excepción” (2015: 15). La presencia de una doble voz (una que responde a las exigencias del horizonte virtual de lecturas que supone la crítica y otra que deja marcas de la disolución de una identidad asignada y de la constitución de una subjetividad) supone una ambigüedad y una inestabilidad fundantes en la poesía escrita por subjetividades femeninas. La inestabilidad puede leerse como ventaja, pues supone movilidad y permeabilidad, la capacidad de reinventarse continuamente sin enraizar en esencialismos (ni siquiera, o mucho menos, en el de “mujer”).

Algunas de las poetisas que comenzaron a publicar en la década del ochenta se dedicaron también a la traducción, difusión y publicación de poetisas de otras lenguas. ¿Qué trajeron a la lengua y a la cultura de llegada esas traducciones? ¿Cómo tradujeron esas poetisas? ¿Cómo contribuyó la traducción en la constitución de una voz poética propia? En 1992, Moreno publicó *El affair Skeffington* con el aliento y la insistencia de su editora Mirta Rosenberg, “apodada para la ocasión ‘Getrude’ (por la maestra Stein)” (Moreno, 2013: 167). Otro de los inicios de *Skeffington* fue la escucha de “alucinaciones auditivas con música de traducción” (Palmeiro, 2013), que la llevó a escribir los poemas de la artista apócrifa después de la lectura de *Contéstame, baila mi danza* (1984), antología de poetisas estadounidenses seleccionada y traducida por Diana Bellessi. La inscripción de los nombres de Bellessi y Rosenberg en la dedicatoria de este libro inclasificable de Moreno nos lleva al año de su publicación para mirar desde ese punto hacia atrás, al trabajo que Bellessi y Rosenberg realizaron en la década del ochenta como poetisas y, particularmente, como traductoras.

En 1991, Mirta Rosenberg fundó en Rosario la editorial *Bajo la Luna Nueva*, donde publicó el libro raro de María Moreno (también publicó *El jardín*, libro clave en la obra de Bellessi). Rosenberg no solo señala *El affair Skeffington* como uno de los libros más importantes de los noventa —libro que, por otra parte, no habría existido de no haber

momento en que la mayoría de las mujeres latinoamericanas carecían de derechos plenos al voto o la propiedad” (Leone, 2009: 47).

mediado una relación afectiva entre ella y Moreno—, sino que hace hincapié en la desconexión de la obra con el entorno local:

No lo hubiera sacado nunca porque para que María terminara ese original hasta tuve que buscarle un cerrajero cuando se le rompió la cerradura de la puerta... Quiero decir que son libros que conseguí por amistad personal, exprimiendo a los autores con una relación que trascendía la que se da entre editor y escritor. María no hubiera escrito nunca *El affair Skeffington* de no ser por el vínculo conmigo. El libro tuvo como cinco versiones; María, que es fóbica, no lo quería largar... Doy ese ejemplo porque es típico de lo que pretendió ser la editorial. [...] la cuestión anticipatoria, publicar cosas que no respondían a lo que era el entorno, ni social ni literario, de los noventa. (Zunini, 2011)⁴

El trabajo de Bellessi y Rosenberg como poetas, traductoras y editoras da a luz al cabo de la década del ochenta a un vástago extraño, radicalmente novedoso para la literatura argentina, hija o sobrina de múltiples influencias. *El affair Skeffington* funda para la literatura argentina “una mitología de las mujeres solas y, sin embargo, colmadas” (Moreno, 2013: 15). Los nombres se duplican una o dos veces: Forero-Moreno, duplicada en Streethorse-Skeffington, Rosenberg-Stein o Mercedes Roffé devenida Ferdinand Oziel. Por otra parte, el único nombre argentino dentro del texto es el de Victoria Ocampo, otra traductora y editora, cuyo papel en la cultura vuelve a reenviarnos a los nombres de Bellessi y Rosenberg inscriptos en la dedicatoria.

En *El affair Skeffington*, Moreno presenta la vida y la obra de la artista ficticia Dolly Skeffington, una ignota poeta y *performer* estadounidense, expatriada en el París de entreguerras, que elabora desde los márgenes una obra sin obra, en un continuo de creación cuya voluntad es pensarse por afuera de cualquier institución y de toda ley. ¿Fue la música alucinada en traducciones ajenas un aliciente para firmar los poemas propios como ajenos, mentarlos traducción e inventar alrededor de ellos la figura fascinante e interdimensional de Dolly? ¿Y cuál era esa música tan propia, tan ajena, que con trabajo y pasión Bellessi y Rosenberg urdieron durante toda la década del ochenta? ¿Qué ecos traen, qué genealogías alternativas buscan armar en sus traducciones y poemas Rosenberg y Bellessi, y qué diálogo establece con ellas María Moreno en *El affair Skeffington*?

⁴ En el postfacio incorporado en la segunda edición del libro, Moreno da cuenta de esta anécdota, pero aquí Rosenberg no aparece como quien gestiona la apertura de la puerta, sino como la captora: “Mirtha [sic] Rosenberg [...] me alentó hasta el cautiverio —se las arregló para que su coeditor de entonces se instalara en mi casa, aprovechando que yo no podía salir de allí porque se había roto la cerradura de la puerta de calle, lo cual me obligó, por la imposibilidad de huir, a terminar el libro” (2013a: 167). Resulta curioso el error en la escritura del nombre de Rosenberg, que se repite en la edición de 2022, y que lo convierte en un nombre extranjero.

Si toda traducción supone un deseo de incorporación de lo ajeno en la cultura propia, al tiempo que implica la transformación del original, el relato ficticio de la incorporación de una poeta en la literatura argentina permite pensar, hacia atrás, una serie de cuestiones vinculadas a la traducción en la Argentina, en particular, al papel de las mujeres como poetas, traductoras y agentes culturales. El concepto de “música de traducción” que María Moreno desliza en su relato del origen de los poemas de Skeffington atenta contra el paradigma de la invisibilidad, que exige que una traducción nunca se revele como tal, es decir, que el carácter traducido del texto no se advierta. En términos generales, cuando se advierte una “música de traducción” es para señalar que es música mala, que se notan las costuras del texto. En este caso, la visibilidad de la traductora no solo no es peyorativa, sino que se señala como principio originador de la propia obra. Por otra parte, Moreno da visibilidad a la traductora (Bellessi) y a la editora (Rosenberg), que de alguna manera completan la autoría de su obra. La música de traducción, entonces, orienta este trabajo, que se propone buscar los rastros de esa música particular de cada poeta-traductora en su obra.

La incorporación de una poeta ficticia en el torrente de la literatura argentina no viene a llenar un vacío, sino a crear, precisamente, el hueco por el cual ingresar en el campo de la cultura. Es un gesto generativo que multiplica las genealogías al tiempo que señala las que existen. La dedicatoria a Diana Bellessi y a Mirta Rosenberg —quienes durante la década del ochenta dieron paso, a través de sus traducciones y, como veremos, en su propia poesía, a un caudal fresco y brioso de poetas, en su mayoría mujeres angloparlantes— las señala como precursoras en la refundación de ese linaje. Como poeta, María Moreno se importa a sí misma de contrabando en la literatura argentina y en ese mismo gesto —y puesto que no volverá a escribir poesía— se borra del linaje que inaugura, no sin antes señalar a estas dos precursoras.

La pseudotraducción de Moreno no solo se inscribe en la tradición antropofágica latinoamericana, sino que altera en el mismo movimiento la cultura europea en una parodia de la fuente prestigiosa. Como quiere Silviano Santiago, Moreno escribe con la tradición europea occidental al tiempo que escribe en contra de ella; *El affair Skeffington* es “una agresión contra el modelo” (Santiago, 2012: 73), ejercida a través del plagio, la mala interpretación y la interpretación desviada, la lectura caprichosa y, sobre todo, *chanta*. *El affair...* se vincula en dos niveles con lo ajeno; en el marco de la tradición latinoamericana, la apoyatura de Moreno en la traducción es necesaria para subvertir,

parodiándola, la dependencia del modelo; en términos de alianzas, *El affair* deja de ser parodia para convertirse en libro talismán donde el transnacionalismo como cosmopolítica funciona como eje para establecer vínculos y alianzas entre minoridades sexuales.

La publicación de *Contéstame, baila mi danza* (1984), marca el comienzo mítico de la tarea traductora de Diana Bellessi. La traducción no solo constituye para Bellessi “la experiencia más próxima a la escritura del poema” (2017: 59), sino que es lo que le permitió construir una comarca donde crear “familia y linaje” (105) junto con voces exclusivamente femeninas y “fuera de la ley” (97). Mientras que el corpus de traducciones de Bellessi se acota a estos criterios y contribuyó sin rodeos a la figuración de la poeta lesbiana, la labor traductora de Rosenberg es mucho más amplia. Así, es necesario recortar, entre el abundante corpus de Rosenberg, traductora de oficio, las piezas que componen, junto con sus lecturas, lo que la autora llama “paisaje interior de la lengua”, donde se identifican “rasgos únicos, diferentes” a los que desea hacer lugar en sus propios versos (Aguirre, 2020). A través de sus lecturas y traducciones, Rosenberg concibió la poesía como biósfera (Lipara, 2023), una comunidad transtemporal y transnacional en la cual fue posible forjarse un estilo propio.

Así, a partir de las zonas que ilumina *El affair Skeffington*, me propongo dos tareas fundamentales. En primer lugar, el relevo, el análisis y la interpretación del trabajo de Bellessi y Rosenberg como traductoras y poetas en el período que va de 1984, cuando se publica *Contéstame, baila mi danza*, hasta 1994, año en que se publica *Teoría sentimental*, el tercer libro de Mirta Rosenberg, con prólogo de María Moreno. Cabe pensar ese prólogo como corolario y registro impreso no solo de una década importante para la poesía de mujeres en la Argentina, sino también como la huella de una amistad, valor afectivo clave en la reconfiguración que llevó a cabo este “trío superpoderoso” (Arijón, 2021: 176). Parte fundamental de ese período es la revista *Diario de poesía*, que comenzó a circular en 1986; tanto Bellessi como Rosenberg integraron el Consejo de Redacción⁵ y publicaron diversas notas, entrevistas y traducciones a lo largo de los años. En segundo lugar, propongo el análisis de los cruces entre las traducciones publicadas — en *Diario de Poesía* y en otros ámbitos— y la propia obra, donde la traducción funciona

⁵ Diana Bellessi integró el Consejo de Redacción desde el n.º 1 de la revista hasta el n.º 17 (verano de 1990) inclusive. Mirta Rosenberg comenzó a formar parte del Consejo de Redacción —que desde del n.º 18 (luego de la partida de Bellessi) pasará a llamarse “Consejo de Dirección”— desde el n.º 6 (primavera de 1987), y seguirá allí hasta su último número (n.º 83) publicado en mayo de 2012.

como dispositivo de escucha (Barthes, 1986; Dolar, 2007; Nancy, 2007; Quignard, 1998 y Szendy, 2003) que les permite a Bellessi y a Rosenberg, de diversos modos, incorporar y transformar, en distintos sentidos, esas voces ajenas en sus poemas.

Si la poesía es el lugar al que se va para ser otrx sin abandonar el yo, en el caso de una subjetividad femenina se parte ya de una identidad inestable, que va hacia el poema para experimentar con la plasticidad del yo, en una serie de pasajes que podrían sintetizarse en el legendario palíndromo que usa Rosenberg en *Madam*, su segundo libro: “Madam I am Adam”. Como señala De Man a propósito de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin (en Szendy, 2003: 74), la traducción deja expuesta una movilidad y una inestabilidad en el original que no es posible advertir antes del pasaje de una lengua a la otra. En ese pasaje se produce la transformación que no solo afecta al texto, sino también a quien a traduce. Por otra parte, la traducción es el resultado de un deseo de participación lectora, que ansía volverse parte de lo ajeno y que lo ajeno se vuelva parte de lo propio, sin que esto implique un acto de violencia que borre la alteridad. El tercer vértice de esa relación entre dos es el poema traducido, que constituye una tensión siempre activa entre lo propio y lo ajeno.

El deseo de participación de quien traduce lleva a pensar en un modo de relación entre archivo y traducción, que tiene que ver con la manera en que las traducciones ingresan en el corpus de las poetas que traducen. ¿Cómo pensar las traducciones dentro de la obra? ¿Qué clase de vínculo tiene la obra traducida con la propia escritura? La traducción es también un espacio de ejercicio de la lengua, y puede convertirse en un abrevadero para la propia escritura. En este punto, es necesario situar la discusión. Las poetas de la década del ochenta tradujeron para empezar, para crearse un origen y un destino en un campo en el que tuvieron que abrirse camino. Si la identidad solo adviene por alteridad (Meschonnic, 2009: 9), estas poetas construyeron identidades poéticas buscándose en otras poetas de otras latitudes y otras tradiciones.

Cabe preguntarse en qué consistiría la tarea de comenzar un archivo de traducción, en particular, el archivo de Bellessi y Rosenberg como traductoras y poetas. El archivo de la traductora no se limita a sus materiales de trabajo (traducciones y textos publicados, notas de trabajo, versiones, anotaciones en los originales, etcétera), sino que es necesario incluir en él la historia personal e intelectual, para que el archivo dé cuenta de una subjetividad (Guzmán, 2013: 172).

Por otra parte, el archivo de la traductora es inseparable del archivo de la poeta, pues la traducción funciona en dos direcciones, como archivo del poema (las traducciones como repertorios, ejercicios, reservorios de fuerza para la propia escritura) y como archivo de trabajo de la poeta. ¿Qué habría entonces en el archivo de estas traductoras, considerados individualmente? ¿Y qué otros archivos están colaborando a construir a partir de ellos? Además de sus traducciones, entrevistas, artículos, reflexiones, fragmentos de vida, biografía, relaciones... Pero es entonces donde el archivo por su multiplicidad deja de ser archivo y resucita, muerto vivo, para eliminar la especificidad de una identidad fija. Poetas, traductoras, editoras, amigas, amantes, consejeras, es imposible anclar el arco infinito de una subjetividad. La discontinuidad y el fragmento hacen vislumbrar la imposibilidad de un corte, revelan el carácter ilusorio del conocimiento.

Como explica Elizabeth Warren, que describe el archivo como “categoría zombi”, nos acercamos a él tartamudeando. Cuando encontramos materiales “repetimos el texto, pero no podemos completarlo, porque nunca estuvo completo. Los archivos no son repositorios, sino estructuras que les dan forma a las preguntas que podemos hacerles antes de que podamos formularlas” (Warren, 2012). Por otra parte, el tartamudeo, como ocurrencia de una voz que no se puede entender, de cuenta de la imposibilidad de saber todo, de completar: quedarse con el fragmento y repetirlo, sin cerrar su sentido, colocarlo junto a otros fragmentos, entrever algo en esa reunión, un atisbo, la audición breve de otras voces. La repetición insta una temporalidad *queer*, porque el sentido nunca termina de completarse, insinúa una salida que no completa. En relación con el archivo de traducción, el fingimiento de *El affair Skeffington*, un archivo travesti o *queer*, hace aparecer esta verdad tartamudeante que repite vidas y obras pasadas e inventadas, que en su movimiento retrospectivo y proyectivo nos propone pensar un archivo que recupere la tarea de otras poetas, escritoras y traductoras, y haga visible el hilo que las une.

La creación de un archivo de traducciones desplegaría ante nosotros no solo las elecciones afectivas, el espacio íntimo donde la poeta se sintió alcanzada por las palabras de otra, sino que también permitiría relevar un repertorio de recursos y procedimientos de traducción donde la traductora crea y aprende al mismo tiempo, buscando una identidad en la alteridad. Pero también, en el caso de Bellessi y Rosenberg, para crearse un linaje. En el caso de Diana Bellessi, sus decisiones de traducción se vincularon con una necesidad política ligada al feminismo, articulada en la experiencia del viaje y de la

afectividad como mediadora. Bellessi traduce para acercarse al mundo, en un deseo de volverse transparente, inteligible. En Rosenberg, en cambio, hay un distanciamiento barroco que le permite reinventarse continuamente en un claroscuro que muestra tanto como oculta. La traducción y la cita, como veremos, son modos de hacerse máscaras, de travestirse, escribiendo lo femenino para luego, en el mismo gesto, borrarlo. Pero también son modos de encontrar formas nuevas para la poesía.

Moreno, Rosenberg y Bellessi trabajaron con distintos grados de conciencia e interés en relación con el feminismo, y utilizaron diversas estrategias de traducción. La traducción ficticia de Moreno resulta un acto disruptivo y experimental que la acerca a las prácticas de la traducción feminista. Así, Moreno hace ingresar de contrabando un linaje de escritoras solas y colmadas, al tiempo que rescata y reescribe en ese gesto la gesta de la generación de poetas y escritoras de la década del ochenta.

Las traducciones de Bellessi constituyen un esfuerzo por incorporar en la poesía local una poesía declaradamente feminista y lesbiana desde un punto de vista interseccional que culmina en *Eroica* (1988), y que incorpora no solo el “movimiento de liberación femenina”, sino también “el movimiento pacifista, la lucha de las minorías étnicas, [...] las luchas estudiantiles” (Bellessi, 1984: 9). Por otra parte, en algunas de sus estrategias específicas de traducción (como la elección del género femenino para traducir la segunda persona de los poemas de Marichiko, que convierten a la serie de poemas amorosos en poemas de amor lesbiano) resuenan las operaciones de manipulación de las traductoras feministas. Finalmente, en el vínculo de amistad en traducción mutua con Ursula K. Le Guin, se desestabilizan las asimetrías Norte/Sur.

Por su parte, Mirta Rosenberg se abocó a la elaboración de un estilo propio en relación con lo ajeno en la constitución de lo que llamó *paisaje interior*, un espacio abierto en la imaginación donde conviven la variedad de voces de la comunidad poética elegida, un conjunto diacrónico que se expresa en el poema y a través del cual Rosenberg elaboró una voz propia. En su primer libro, *Pasajes* (1984), la sección “Itinerarios” incluye las referencias de múltiples citas que aparecen en los poemas y trama un linaje de raras y *outsiders*. Más tarde, Rosenberg concibió su *Madam* (1988) mientras traducía a Marianne Moore y Emily Dickinson, dos figuras clave para pensar la excentricidad del yo poético que propone allí. Toda una zona de su obra poética se centró en el cuestionamiento de la identidad femenina y en los quiebres genéricos a través del diálogo con otras autoras. En paralelo, conservó un lugar indispensable, excéntrico a la vez que central, en *Diario de*

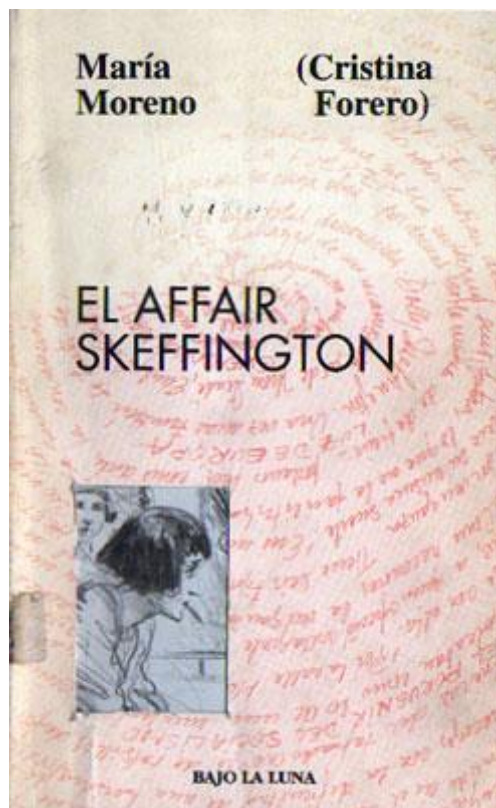
Música de traducción

Poesía. En 1994, con la publicación de *Teoría sentimental*, en cuyo prólogo María Moreno la presenta como una Diotima que conserva su autoridad en una mesa repleta de varones, Rosenberg cierra una etapa de su obra que precede a la consolidación de un estilo inconfundible en sus libros posteriores (Prieto, 2022).

A partir de la traducción, cada una a su modo, Bellessi, Rosenberg y Moreno buscaron (e inventaron) precursoras a fin de crear nuevos parentescos y comunidades posibles desviándose de la patrilinea de la literatura local, a la que todas llegaron como extranjeras. Entre la voz propia y ajena, su obra fue un esfuerzo por traducirse a sí mismas y crear nuevos contextos para la escritura de mujeres y disidencias sexogenéricas.

2. Música alucinada. La traducción travesti en *El affair Skeffington*

En 1992, María Moreno publicó *El affair Skeffington* con el aliento y la insistencia de su editora, Mirta Rosenberg. Sobre la tapa del libro se inscriben dos nombres: el heterónimo María Moreno y, a la izquierda, entre paréntesis, el nombre real, Cristina Forero. Debajo de los nombres está el título, donde aparece otro apellido que forma un repentino triángulo de nombres, rimas y aliteraciones. Dolly Skeffington, heterónimo de Olivia Streethorse, es el objeto del *affair* (léase en su sentido doble de caso y aventura amorosa), una poeta y artista estadounidense expatriada en el París de entreguerras. El libro se presenta como la primera edición de los poemas de Skeffington en nuestra lengua, acompañado de un largo prólogo que remeda una biografía de la poeta en un tono que parodia —y desborda— el discurso académico.



*Tapa de la primera edición de El affair Skeffington,
Bajo la Luna (1992)*

Quien prologa el libro, María Moreno, es una cronista que, de manera casi azarosa, en una biblioteca feminista en Madrid, dio con un ejemplar de *Los que no fueron*, de John Glassco (autor real), donde se narra la biografía de Skeffington y de un conjunto de

artistas que quedaron en el olvido. La traducción —sin autoría— de los poemas inéditos de Skeffington, que la cronista había obtenido de la nieta de la poeta (Lily Tate) conforman la segunda parte del libro. Por último, se incorporan notas a algunos de los poemas, que ofrecen claves de lectura y los vinculan con episodios de la vida de Skeffington.

Más de veinte años después, en 2013, la editorial Mansalva publicó la segunda edición con la incorporación de postfacio donde la autora se presenta como tal, se atribuye los poemas y se declara fuente de la vida y las teorías de Dolly Skeffington. Allí, Moreno da explicaciones que, como los nombres y los heterónimos, se duplican: no hay origen sino comienzos.¹ Como quien llega a ordenar el caos y pide silencio en la sala, dice sin rodeos en la primera línea del postfacio: “Las teorías de Dolly Skeffington son las mías” (2013a: 165). La atribución a Skeffington se revela como una treta que le permitió a Moreno eludir las precisiones del trabajo de archivo en lenguas desconocidas y arriesgar sin tapujos interpretaciones peregrinas de la obra de Freud. Por otra parte, Moreno afirma haber proyectado sobre un territorio imaginario en París las polémicas del feminismo lesbiano en la transición democrática argentina. Así, la biografía de Skeffington se revela autobiografía *à clef*: los personajes de los poemas, “personas reales, algunas hoy muy alejadas del campo literario [...] son los referentes prosaicos de una autobiografía bufa, escrita en tercera persona” (2013a: 165).

El affair Skeffington es una gran mascarada, un carnaval de diferencias y alteridades que se sostienen en una continua ambivalencia y vuelven plástica la identidad. De todas las astucias de este texto que nació bajo la premisa de la poeta como fingidora, interesa particularmente una que funciona como procedimiento subterráneo y no obstante central para la imaginación archivística: la traducción. En efecto, *El affair Skeffington* se postula como archivo fraguado a partir de la traducción de una poeta desconocida, con un andamiaje teórico hecho de citas, glosas y perversiones. A través de una falsa traducción, Moreno contrabandea una comunidad imaginaria de poetas y artistas feministas y lesbianas que corroen la ley patriarcal y su hermenéutica.

La primera edición de *El affair Skeffington*, sin el postfacio explicativo, se presentó como una traducción: “Algunos imaginaron que todos los nombres eran apócrifos, otros que Dolly Skeffington había existido y criticaban que la edición no

¹ En principio, hay dos comienzos —una música de traducción alucinada y la invención de escritores ficticios junto a Mercedes Roffé—, dos fuentes de inspiración —la literatura: Nabokov y Juan Gelman, y la televisión: Dorio y Caparrós— y dos definiciones —un libro talismán, una autobiografía bufa—.

incluyera el nombre del traductor de sus poemas” (Moreno, 2013a: 169).² Para introducir esta obra de género híbrido —degenerada—, Moreno se vale de la traducción, que, siguiendo a Lefevere, permite en cierta medida “usurpar la autoridad del texto fuente” (1992: 122).

Siguiendo a Gideon Toury —que sostuvo que una traducción es todo lo que una cultura meta considere que es una traducción— y a Theo Hermans —que define a las traducciones como cualquier texto firmado por unx traductorx y aceptado como tal por la comunidad—, James St. André (2012: 30) propone considerar las pseudotraducciones como traducciones por derecho propio, ya que es de ese modo que ingresan a la cultura.³ Más adelante, utiliza el concepto de performance crosidentitaria o transidentitaria [*cross-identity performace*] como nueva metáfora traductora no esencialista y postpositivista. De este lado del mundo, en consonancia con una perspectiva situada en el contexto latinoamericano, Mariela Méndez prescindió de la categoría *queer* y utilizó la categoría *travesti* como lugar privilegiado de la performance en autoras como Moreno, Storni y Lispector, por lo que cabe pensar la pseudotraducción de Moreno dentro del marco de la performance travesti.⁴

Con la incorporación del postfacio, Moreno introduce otro dispositivo de lectura que desplaza el de la pseudotraducción: la autobiografía bufa que, a la vez que personal, cabe pensar como generacional y colectiva, o como escribe Moreno a propósito de las entrevistas compiladas en *Vida de vivos*, como “una autobiografía a través de la mirada de otros” (2008: 18).⁵ A través de estas operaciones a posteriori, Moreno reescribe y

² “Una vez recibí una carta que discutía la traducción: me volví loca. Después me enteré que era de Gabriela Massuh” (Moreno en Pomeranic: 2022).

³ Para Toury, la pseudotraducción o “traducción ficticia” es además un modo de introducir de manera subrepticia novedades formales, temáticas o ideológicas en la cultura de llegada, sobre todo en los casos en los que la cultura de llegada es resistente a dichas innovaciones (Toury, 2005).

⁴ Como señala Méndez, “la figura de lo travesti [...] al apuntar a un lugar y un momento de crisis de todas las categorías, se presta fácilmente para examinar aquí espacios que se travisten en más de un sentido, en el uso de pseudónimos y heterónimos, en la superposición y exacerbación de los gestos, adornos, accesorios, poses que producen cultural e ideológicamente ‘lo femenino’, en la visibilización concreta de sujetxs auto-posicionadxs como travestis, y hasta en la construcción de un lenguaje y un estilo” (Méndez, 2017: 18). La elección del término *travesti* en lugar de *queer* que hace Méndez es para Tania Diz una apuesta “más barroca que barroca” por una lectura contextualizada de la teoría *queer* y los estudios de género (Diz: 2020).

⁵ En otra dirección que podría no obstante enlazarse con la pseudotraducción de Moreno, Lorena Amaro Castro (2020) analiza *El affair Skeffington* como dispositivo que parodia y subvierte dos tradiciones eminentemente masculinas: la pseudobiografía y el malditismo, y establece en este sentido críticas contra el canon de la fábula biográfica (que analiza a partir de la influencia de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob en la literatura argentina), contra el discurso heteronormativo y patriarcal y contra la noción de la autoría literaria. Amaro inscribe la fábula biográfica de Moreno dentro del concepto de transbiografía que esboza Libertella, que le permite a Moreno a enlazarse con la constelación simbólica de una genealogía autoral femenina.

reconfigura su propia obra de modo tal que es posible leer *El affair...* como homenaje y rescate de la gesta generacional de las mujeres y las disidencias sexuales en la década del ochenta, así como una inscripción de las feministas, escritoras y poetas argentinas de ese período en un linaje que excede lo nacional, ya no desde el binomio centro/periferia o Norte/Sur, sino desde un transnacionalismo feminista que no pierde la perspectiva situada.

Los comienzos de Skeffington fueron, en principio, dos. El primero fue químico: bajo los efectos del sueño interrumpido y un medicamento derivado del opio, Moreno oía frases sueltas en las que reconocía el eco de la voz de los poemas traducidos por Diana Bellessi en *Contéstame, baila mi danza*, antología de poetas estadounidenses publicada en 1984. Según Moreno, no era posible llamar poemas a esa unión de esas frases porque ocurría de modo ajeno a su voluntad. No obstante, en la misma autofiguración que la presenta como una especie de escriba médium que se desvía de su habitual labor periodística, Moreno vuelve a inscribir su biografía en los poemas: “los transcribí a máquina y los olvidé, acuciada para escribir en la prensa ‘sobre la abortera y el monito, el stress de la *primadonna* y el nuevo vademécum sexual para lirios afligidos’, como resume Skeffington en [el poema] ‘So Sad Press’” (2013a: 166). El primer comienzo es entonces el de la escritura de los poemas, que parte de la escucha del grano de una voz en traducción, una voz ajena que no obstante dicta una versión de la propia biografía. Si la traducción, como señala Bellessi, es un esfuerzo de alteridad, “alteridad del cuerpo respirando la música de otra lengua y en la estricta particularidad de una voz que habla” (2017: 95), Moreno recurre a ella como un dispositivo de escucha imaginaria que le permite abandonar la máscara de “periodista socarrona, pendenciera con el patriarcado” (2013a: 167) para ponerse a escribir versos.

El segundo comienzo refiere ya no a la escritura de los poemas sino a la invención del personaje de Dolly Skeffington, nacida en los juegos de invención con Mercedes Roffé, con quien compartía un lenguaje y unos materiales específicos, marcados por un código de fin de siglo, orientalista, erótico y prerrafaelita. Allí se mezclaban “barroco, psicoanálisis, memoria, testimonio” (Moreno, 2013a: 166) con mitologías personales, un arcón de textos sin escribir y lecturas pasadas de moda tanto en los bares como en los claustros, en una especie de attillo imaginario donde las amigas se disfrazan para llevar otras vidas. En un viaje al Tigre, la aparición fantasmal de una joven rubia vestida con ropa de feria americana les asigna de inmediato una autora a esos poemas escritos bajo el dictado hipnótico, y enseguida llega un nombre, cruza de azar y elección: Dolly, porque

la joven bajó en el muelle de la escritora Dolly Basch, y Skeffington, en homenaje al personaje de Bette Davis en *Gaslight* y a su “narcisismo incorregible” (Moreno, 2013a: 167).

Incorregible también, Moreno vuelve siempre sobre sus textos para “saquear y modificar” su archivo (Moreno, 2018: 7) y hacer montajes con sus propios materiales.⁶ En este sentido, su escritura va exactamente en la dirección contraria a la de Aira: no hay huida hacia adelante (Contreras, 2002: 29), sino una constante vuelta hacia atrás, un *repliegue*, donde el momento fundante es el de la disposición azarosa de materiales heterogéneos superpuestos sobre la mesa de trabajo, con los que se ensayan diversos montajes. Moreno trabaja con una imaginación archivística y, como señala Ana Porrúa, “no hay archivo sin montaje y [...] no habría sin montaje, sin mesa de trabajo, una historia posible —no lineal, no cronológica, sino como pensamiento de las relaciones— de la imaginación poética” (2013: 5).

Donde hay dos comienzos, hay tres. En una nota titulada “La periodista borrada”, en la sección Macedonia del tercer número del periódico feminista *alfonsina*, publicado el 12 de enero de 1984, hace su ¿primera? aparición Dolly Skeffington. Allí, se consigna una breve biografía y un poema (“Lo sagrado”, incluido en *El affair Skeffington* con cambios mínimos) en “traducción inédita” de Rosa Montana (seudónimo con el que colaboraba Martín Caparrós en la revista). La Dolly de 1984 no obtuvo su apellido de un autobautismo, como la de 1992, sino de su esposo, Simon Skeffington, “un pésimo pintor de acuarelas del que se divorció para dedicarse a la amistad y el periodismo” (Moreno, 1984: 2). Por otra parte, mientras que la Skeffington de 1984 es una periodista que escribió dos libros de poemas, la de 1992 es una artista multidisciplinaria de vanguardia.

Esta aparición prematura de Skeffington arroja un manto de duda sobre su origen: ¿surgió primero la figura o los poemas? “Verla y hacerla cargo de mis ‘poemas’ fue todo uno” (2013a: 167), afirmó Moreno sobre el momento en que vio a la mujer rubia en la que cifró a Skeffington —supuestamente aún sin nombre— en aquel paseo en Tigre. Pero en enero de 1984 todavía no se había publicado *Contéstame, baila mi danza*, que se

⁶ *El affair Skeffington* también se fue transformando en el transcurso de las décadas posteriores a su primera edición. En 2022 Random House publicó una tercera edición (el pasaje de las editoriales independientes al conglomerado multinacional da cuenta del aumento de la estatura de Moreno dentro y fuera de Argentina). Allí, además de nuevas operaciones en el postfacio, se incluyen poemas nuevos (uno de ellos es un homenaje explícito a Mirta Rosenberg). Allí, Moreno se arrepiente de las excesivas explicaciones en el primer postfacio: “En 2013 la editorial Mansalva volvió a publicar *El affair*... con este postfacio quizá demasiado explicativo. Entre esa edición y ésta encontré poemas que no había publicado (guardo el secreto de cuales) y hoy presento con cierta timidez en honor al ímpetu experimental de la inexistente Dolly y del cual carezco” (2022: 149-50).

imprimió recién en febrero. ¿El personaje había aparecido antes que los poemas? ¿Moreno ya conocía las traducciones de Bellessi? ¿O la fantasía de la música de traducción fue una construcción posterior a la escritura de los poemas? En cualquier caso, el orden de los acontecimientos no importa a los fines de la construcción literaria, y las discordancias cronológicas no hacen sino enfatizar la importancia del señalamiento de las traducciones de Bellessi como origen mítico de la escritura de toda una generación.

Moreno ejerció el periodismo, la crónica y la teoría como estrategias para sostener un lugar desde el cual disputar un lugar de enunciación a los “machos teóricos” (Molina, 2014) con quienes compartía la mesa del bar. En la figuración literaria para ganarse ese lugar en la mesa, no cabía la poeta. La transcripción mediúmnica de otra voz y la traducción como forma de travestismo son tretas que le permitieron narrarse como otra, trasladarse en el espacio y el tiempo para fundar una heterotopía lesbiana (Acosta, 2016) en la cual errar implica siempre dejarse guiar por los afectos del lenguaje (Arnés, 2016: 23). Moreno, que afirma desconocer el inglés, lengua materna de Skeffington, no traduce entre lenguas sino entre archivos. Es decir, traslada, de contrabando, tradiciones, momentos, discusiones, fragmentos de vida y experiencia de otro tiempo y otro lugar a su presente.

Como explica Derrida, la reapertura de un archivo es un gesto de futuridad, pues no supone una vuelta al pasado, sino a aquello del pasado que se dirige al futuro y que implica una respuesta, una promesa y una responsabilidad para el mañana (1997: 44). Para Moreno, “*buscar en el origen es siempre estratégico y con fines políticos*” (2002: 70, cursivas en el original), pero esa estrategia cobra otro sentido cuando la noción de origen se troca por la de una pluralidad de comienzos. La pluralidad pone el foco en las relaciones, en los parentescos (raros, elegidos) en lugar del origen y borra de ese modo las formas de filiación verticalista y patriarcal para reemplazarlas por relaciones de horizontalidad.⁷ No hay arriba ni abajo, sino el espacio de la mesa de trabajo donde han caído todos los materiales heterogéneos con los que trabaja la escritora. En este contexto, la traducción es un modo de relación, una manera de hacerse parentescos y traficar archivos entre lenguas. A través de la traducción, los textos migran, se renacionalizan,

⁷ Donna Haraway se refiere a la necesidad de establecer “parentescos raros” [*oddkin*] que rompan el vínculo entre pariente y reproducción, y por lo tanto entre relaciones genealógicas. La metáfora familiar abunda en nuestro modo de abordar las relaciones literarias: genealogías, linajes, descendencias, herencias. Habría que pensar nuevos modos de la metáfora familiar, que expresen las redes materiales y afectivas en líneas de conexión ingeniosas. En palabras de Haraway, “tenemos la obligación de hablar desde mundos situados, pero ya no necesitamos comenzar desde una patrilínea humanista” (Haraway, 2019: 203)

cambian ellos mismos tanto como cambian la cultura a la que llegan. Lo que surge de ese cruce no es plenamente de acá ni de allá.

Como explica Germán Garrido, en el contexto de una cosmopolítica que tensiona y distorsiona lo propio y lo ajeno, la traducción desempeña un papel central al contrabandear, transformar, disfrazar y finalmente desanclar los puntos de referencia. Así, Moreno no se propone reordenar el archivo y los mapas cosmopolitas, sino desviarse y perderse en ellos para elaborar una versión de la historia desde una perspectiva feminista y *queer* (Garrido, 2020: 74). Tan lejos del cipayismo como del furor patrio, la cosmopolítica de Moreno se ocupó de repensar lo nacional al tiempo que entabló redes transnacionales para imaginar comunidades en tensión con las adscripciones nacionales. Si los sentidos de lo nacional

...pueden desviarse y acoger lenguas, culturas y sexualidades que no suelen formar parte de la comunidad imaginada para derivar, en definitiva, en una posible reivindicación extraña y excéntrica de la patria [...] en otros momentos de la producción de Moreno [las] comunidades feministas y *queer* resultan más esquivas (aún) ante los repertorios nacionales (Garrido, 2020: 77).

En la construcción de la traficante de archivos en traducción resulta importante destacar la autofiguración de Moreno como rabiosamente monolingüe.⁸ Entre las referencias de *El affair...*, no obstante, se incluyen textos en francés como *Femmes de la Rive Gauche* de Shari Benstock y *Amoreuse Colette* de Geneviève Dormann. El libro de Benstock, que se publicó originalmente en inglés en 1986 bajo el título *Women of the Left Bank*, es una extensa monografía de casi quinientas páginas sobre los principales personajes del París-Lesbos que retrata Moreno en su libro. Puesto que la primera traducción al castellano del libro de Benstock se publicó recién en 1992 en versión de Víctor Pozanco, cabe pensar que Moreno leyó la edición en francés de 1987. En cualquier caso, la pose monolingüe sirve para remarcar, nuevamente, la importancia de la traducción en la formación literaria: Moreno no lee sola. Así, *El affair...* es también un tributo de la lectora formada en los textos que le *pasaron* sus traductores y traductoras:

Conocí a Djuna Barnes, una marca indeleble para mí, a través de la versión de Enrique Pezzoni que tenía la apariencia de un original en castellano. José Bianco me *pasó* a Violette Leduc y a Roland Barthes. [...] si no escribo “jamelgo” o “mozalbeta” es porque he leído esas traducciones “finas” hechas por Bianco o Pezzoni.⁹ (Moreno, 2013: 46)

⁸ “Soy monolingüe. Traducidos, ¿por quién? Esa es la pregunta que el libro no responde”, señala Moreno ante la pregunta sobre la traducción en *El affair...* (Pomeraniec, 2022). Sí probablemente sea cierto que Moreno no lee inglés, algo que puede que explique por qué leyó la obra de Benstock en traducción al francés; cabe leer en la exageración del monolingüismo otro gesto de travestización.

⁹ *El bosque de la noche*, traducida por Pezzoni en 1969 para la editorial venezolana Monte Ávila, fue un libro-talismán para las subjetividades lesbianas y disidentes de la década del ochenta. Bellessi señala a

De lo que se trata, también, es de subsanar lo que, según Moreno, ha sido “un retraso en la importación —que nunca es inocente—” (1997: 1), y que se debió también a un destiempo, ya que los principales trabajos de lo que se llamó el segundo feminismo coincidieron en Argentina con los años de la dictadura. Más allá de esa cronología fatídica, la ausencia de la clave feminista en la Argentina responde no solo a un liso y llano machismo, sino también a las exigencias del mercado:

... el “ignorar” en quienes suelen ser ávidos importadores culturales no excluye su matiz ideológico, quizás no solo eso que de manera simplista se denomina “machismo”, sino uno de los tantos efectos del asco teórico desarrollado por las nuevas exigencias de mercado que como nunca imaginan un lector cada vez menos especializado, más errátil y más alejado del libro por los medios audiovisuales. (Moreno, 1997: 2)

El affair Skeffington en tanto performance de traducción se opone al gesto del ávido importador cultural. Traducir aquí no es importar, absorber ilimitadamente lo de afuera con afán de mejorar y modernizar lo propio, sino corromper lo local con lo traducido¹⁰ y, al mismo tiempo, traer otras voces para armar un conjunto nuevo y raro. *El affair...* no viene a llenar un vacío, sino a crear precisamente un hueco por el cual hacer ingresar la banda de voces disidentes, que llega con la ayuda de la siempre prestigiosa cultura europea para que su entrada sea imposible omitir, en una obra destinada “a encomiar y difundir una riqueza cultural que les resultara imperdonable ignorar a machos intelectuales por demás locuaces en los primeros años de la democracia y habitualmente ávidos de una importación sin barreras” (Moreno, 2013a: 169).

La llegada de la obra y la vida de una poeta que no existe, pero que proviene de una época legendaria de la cultura occidental, lo que le otorga un estatuto prestigioso para ingresar en la cultura latinoamericana, es en realidad la entrada de una poética propia. A

Pezzoni como uno de los traductores argentinos más importantes por la traducción de esa novela y de los cuentos de Djuna Barnes (Club de Traductores Literarios de Buenos Aires, 2010); Rosenberg la cita en *Pasajes* (1984), y fue también un libro de referencia para Pizarnik y Silvina Ocampo: “En una carta a Pieyre de Mandiargues del 29 de agosto de 1969 Pizarnik comenta haber leído *The Antiphon* y *Nightwood* de Djuna Barnes, cuya traducción al español de Enrique Pezzoni se publica en 1969. *El Bosque de la noche* fue una lectura compartida con Silvina Ocampo, la cual dice a Pizarnik que: “*todos* los personajes del libro de Djuna se parecen a mí, (¿Habrás pensado en Jenny también?)”. (Rocco, 2023: 11).

¹⁰ Cabe pensar aquí qué metáfora se usa para referirse al modo en que la traducción hace ingresar lo ajeno en la cultura propia. Rodrigo Caresani señala el uso político en dichas metáforas y advierte cierta “rotación” en las figuras que encarnan dichos usos, “que va del modelo del *importador* —en el aduanero que le proporciona el capital simbólico faltante a la Nación, para estabilizarla— al modelo dariano del *portador* —en el enfermo que deshace la organicidad de los órganos, degenera el “cuerpo” nacional o enrarece la ciudad letrada. (Caresani, 2015: 9). Si pensamos a Moreno según estos modelos es evidente que ella va tras la estela dariana que enrarece y degenera, y esa función se exagera por el carácter falsario con que Moreno encarna dicho modelo.

través del gesto traductor se produce una de las múltiples figuraciones de la entrada en la cultura como “un acontecimiento que recorre, ida y vuelta, la vida de una artista (...) *algo que nunca termina de ocurrir*” (Giordano, 2008: 62, cursivas en el original). El desplazamiento, la traducción en su sentido de traslado, ocurre en sentido doble, pues su condición también es volver ajeno lo propio.

Así, no se trata solamente de preparar el camino para el ingreso y la inscripción del nombre propio en la cultura. Al traducir al archivo local el irreverente archivo de las “mujeres sin hombre”, Moreno hace entrar a una red de artistas y pensadoras (sus compañeras feministas, sus debates e ideas) al corpus de la literatura argentina, junto con el deseo de que esa red se amplíe y se prolongue en tiempo. Con esa entrada, Moreno disputa ciertos modelos de la tradición crítica y literaria argentinas. *El affair...* incorpora una vuelta antipatriarcal a los procedimientos disruptivos disponibles en las figuraciones traductorales latinoamericanas desde Sarmiento a Walsh (Gaspar, 2020).

En una reseña de *La doble voz* publicada en la revista *Feminaria* en 1999, Moreno señalaba el corrimiento de Genovese de la filiación patriarcal “con su ideal de superación parricida” y el hallazgo de nuevas figuras para designar la relación entre escritoras: “contrapuntos chillones, la querella amable o la relación de una contralto que no sigue la melodía principal” (Moreno, 1999: 93). De este modo, la filiación se horizontaliza, y en lugar de la confrontación, la ruptura, la deuda o la traición, habría disonancias y discontinuidades. Se trataría, en suma, de una nueva modalidad de transmisión de conocimiento, que Moreno encuentra también en *El cuerpo del delito* (1999) de Josefina Ludmer, y que se constituye en contra de aquellas que exigían el paso por un camino jerárquico a partir de la acumulación de capital intelectual que determina el acceso a un texto.

En esa misma línea, en contra de la lógica de la apropiación y la violencia que esta supone, Moreno analiza ciertas líneas de la tradición literaria argentina en el ensayo “La patria disfuncional”, donde señala la ausencia de hedonismo en la literatura nacional, cuyo acto simbólico fundante es, según la lectura ya canónica de Viñas, una violación. A la cultura del goce sádico orientada por la pulsión de muerte, Moreno le opone una cultura del placer erótico, y señala en qué medida la lectura de Viñas se ha convertido en una máxima fundante que habla tanto de la literatura como de la crítica literaria argentinas. Así, en este ensayo Moreno recorre a contrapelo la tradición buscando modelos de placer para contraponerlos a esa línea dominante de ultraje y violencia: “Hay otra historia que la oficial, pero que es preciso espiar para extraer a hurtadillas (como el voyeur cuyos pies

asoman bajo el cortinado, en el cuarto de la bella, debe extraer de una hendidura en el terciopelo su serie de imaginarias fotos fijas)” (2002: 214).

Esta crítica voyeur va recortando imágenes de la literatura nacional e inaugura un archivo breve, pero con una promesa de eterno crecimiento, el archivo erótico de la literatura argentina, donde las imágenes se convierten en fetiche, y culmina con la fantasía de un nuevo cuerpo argentino, que “*saldría en manifestación* como dice el final de *El fiord* de Osvaldo Lamborghini y estaría vestido con *el vestido rosa* de César Aira. Ah, pero con el arnés de Vera Ortiz Beti (anagrama con el que Fogwill enmascaró a la finadita Beatriz Viterbo) debajo” (220, cursivas en el original).

El affair Skeffington fragua, entre otras cosas, ese archivo anhelado y fantaseado. No solo altera el archivo “real” (al inmiscuir a Skeffington en otras vidas cuya existencia es posible corroborar), sino que echa un manto de duda sobre la realidad de esas vidas. El hallazgo del manuscrito de los poemas de Skeffington sirve para inventar una precursora y poner en marcha una investigación que incluye lecturas, recopilación de textos, viajes e incluso una entrevista con la nieta de Skeffington. En este sentido, el libro es el relato de una investigación y de la construcción de ese archivo en toda su materialidad. Por otra parte, el archivo fraguado nos obliga a pensar en el archivo real, constituido por una intersección entre el corpus de las escritoras, artistas y editoras del París de las primeras décadas del siglo XX y en un corpus secreto, velado por Moreno, de poetas, ensayistas y artistas argentinas de la década del ochenta. Es decir, al trasladar los debates feministas de la década del ochenta al París de los años treinta, ocurre una intersección de dos tiempos del feminismo que disloca tiempo y espacio:

Hice viajar en la máquina del tiempo polémicas que comenzaban a desarrollarse en los corrillos del feminismo lesbiano durante la transición democrática, dándoles a las protagonistas contemporáneas el papel de figuras del pasado como si se tratara de un guion teatral. (2013a: 165)

La falsificación borra de un plumazo la razón cronológica de las tradiciones, desaparece el paradigma del padre y su descendencia, y se instala la lógica anacrónica del archivo con sus saltos, iluminaciones y discontinuidades, a lo que se suma su dilatación y expansión por obra de la imaginación. El anacronismo rige *El affair Skeffington*: si nos atenemos al pasado en el que se ubica, los poemas diseñan utopías vinculadas a un feminismo futuro, mientras que la propia Skeffington, criatura de tiempos dislocados y superpuestos, “va al pasado desde un futuro incierto para fundarse así como precursora de una lectura literal y feminista de Freud” (Molina, 2014).

No obstante, no es cierto que, como señala Molina, haya una falta absoluta de intertextualidad con sus contemporáneos, pues en los poemas resuenan la prosa cortada de Osvaldo Lamborghini y el destello de los objetos preciosos de Perlongher, pasados por el español nutrido de traducciones castizas de Roberto Arlt, pero, sobre todo, la *Madam* de Mirta Rosenberg, con quien comparte la lengua de arcón, el uso arqueológico de palabras que no llegan a ser arcaísmos pero que sin duda remiten a un léxico de baúl perfumado con naftalina: marmitas, jofainas, sumideros, búcaros, tiovivos, ventanas con visillos y sombreritos “en gajos de piqué, con ventiletas” (Moreno, 2013: 123). Con todo esto, Moreno construye una lengua que la cronista de *El affair...* describe como un “rap con metáforas de 1900 satinadas de psicoanálisis silvestre, informaciones de fascículos y plagios camuflados por la inversión de sentido” (Moreno, 2013: 74). A pesar del hábil ocultamiento de cualquier influencia contemporánea, Moreno no es ajena a su época. El secreto está en que el capricho y la mezcla orientan su escritura archivística que, como toda empresa arqueológica, “debe correr el riesgo de ordenar cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje” (Didi Huberman, 2012: 2).

Moreno emprende esta labor arqueológica para inventarse una precursora e introducir en las letras argentinas otra concepción de la literatura, así como la posibilidad de leer irreverentemente para crear nuevas redes. En rigor, al traer a estas orillas a las *anandrines* de la *rive gauche*, mujeres sin hombre en la bohemia vanguardista del treinta que rompen los límites entre el arte y la vida en un desplazamiento continuo, Moreno no trae nada nuevo, sino que recicla y trae a la luz el modelo de la artista de vanguardia para ponerlo en circulación nuevamente y ofrecerlo como posible identificación a sus congéneres. Desde el primer párrafo, Moreno exhibe su ardid:

Avergüenza empezar —¡una vez más!— con el hallazgo de un manuscrito [...] de una total desconocida: Dolly Skeffington. Una vez más se trata de inventar una precursora en cuya obra —por lo demás problemática de definir— podamos leer, como dicta la convención, lo que queremos leer (11).

El affair Skeffington no abunda en referencias a la literatura ni a la cultura argentinas. Hay no obstante una breve cita donde Moreno marca la figura que funciona como modelo del cual se desmarca, pero cuyo magnetismo hace imposible apartarlo del todo. Se trata de Victoria Ocampo, a quien se cita en el prólogo de este modo: “Siempre me fascinó la belleza femenina pero el lesbianismo ha sido una tentación o una comarca

desconocida para mí. El hombre fue mi patria’, bramaba en otra parte (aunque estuviera allí) Victoria Ocampo” (Moreno, 2013a: 17).

La deixis de la irónica mención no es casual: *El affair Skeffington* viene a reponer esa París-Lesbos que Victoria Ocampo no vio “aunque estuviera allí”, el París vanguardista, la ciudad de mujeres sin hombre, exiliadas voluntarias del territorio masculino donde tan confortablemente echa raíces Ocampo. La renovación de las letras argentinas y latinoamericanas que acometió con la enorme empresa de la revista y editorial *Sur* se revela bajo la luz de este apócrifo como una empresa, pese a sus esfuerzos, eminentemente masculina. Si la selección de textos extranjeros que Ocampo decide traducir en *Sur* fue fruto de “los encuentros que le depararon sus viajes a Europa de 1929 y 1930” (Willson, 2004: 86), Moreno apunta una ausencia en esos encuentros europeos, un desencuentro cuya condición de posibilidad es la idea del hombre como patria. Al terruño masculino, Moreno le opone una sexualidad itinerante, sin domicilio fijo.¹¹ En un imaginario contrafáctico, ¿qué habría pasado si en lugar de frecuentar a Keyserling, a quien describe como un seductor insoportable, o a Drieu de la Rochelle, fascista y misógino (Willson, 2004: 88), Ocampo se hubiera codeado con las expatriadas?¹²

Moreno vuelve atrás para recorrer esa senda que Ocampo no transitó y fundar un linaje alternativo, escribe para derribar los muros del cuarto que se les ha asignado a las mujeres en la literatura: el autobiografismo y la intimidad, que las recluyeron en las recámaras del infantilismo y la sinrazón, y en el dominio del inconsciente. En este sentido, Ocampo sigue siendo un modelo-contramodelo. Ninguna deja de hablar de sí misma, pero mientras que la primera lo hace con una absoluta referencialidad, bajo la autoridad que le confieren su nombre, su clase y su posición en la cultura, afirmándose en un yo que se construye por la adición de las experiencias de “mujer de mundo”, Moreno realiza una

¹¹ “En Skeffington no se puede hablar tanto de bisexualidad como de una estructura itinerante, con períodos alternativos de casamiento, nomadismo seductor, castidad depresiva, excesos orgiásticos que incluían el uso del hachís y el alcohol hasta la pérdida de consciencia, pero todo formando parte de una autoprescripción perfectamente organizada en la que ella se negaba a reconocer una plataforma estética o política” (Moreno, 2013a: 53). Cabe confrontar los gustos desviados de Skeffington con la afición de Victoria Ocampo por los lugares comunes: “Hay páginas *de y sobre* Sade en este último Cahier de la Pléiade que hacen pensar que el caso Sade [¿el *affair* Sade?] es lo que me sospechaba. Y por eso no me interesa. Quizás usted piense, como Pierre David, que sólo me gustan los lugares comunes” (Ocampo, citada en Sarlo, 1998: 129).

¹² “¿Por qué a este báltico se le metió en la cabeza enamorarme? ¿Por qué se obstinó, pese a mi resistencia y mis negativas? ¿Por qué se empeñó en construir teorías para justificar su actitud y explicar la mía de modo que le gustara a él?” (Ocampo, 1983: 23), se pregunta Victoria Ocampo acerca de su desafortunado encuentro con el conde de Keyserling, que no dejaba de hacer avances sobre ella, con la convicción (o acaso un burdo argumento de seductor en una comedia de enredos) de que la “comuni3n espiritual” entre ambos solo podría completarse mediante una “comuni3n carnal” (24).

desterritorialización de la propia subjetividad.¹³ Su autobiografía bufa se construye elaborando y disolviendo una sucesión de yoes a partir de la deformación de la propia vida y el plagio de otras biografías. Si “la autobiografía era una quimera” (Moreno, 2013a: 23), la escritura de la propia vida es una mascarada que solo puede tener lugar a condición de desasirse de todo indicio de autorreferencialidad. Así, mientras que Ocampo edita, traduce y escribe desde una “posición autorreferencial” (Willson, 2004: 96), Moreno ensaya formas múltiples de pérdida de esa posición, sin por eso perder autoridad. El arte no surge de la vida, no es la suma de las experiencias un yo, sino que la vida es eso que va surgiendo en la literatura, donde es posible derribar los yoes y devenir siempre otrx:

El verdadero fin de Skeffington: sus versos acuden a mi pensamiento en momentos de desesperación última, de cese del sentido de la vida entera; por esos ritmos cojos y de español torpe me aferro de nuevo a sus bordes. Por el relato de esas experiencias que no me pertenecen puedo reconocirme y reunir todas mis partes, hecho que no deja de tener la influencia de las teorías de Dolly Skeffington. (2013a. 170)

No resulta extraño que, dentro de la lógica siempre ambivalente de María Moreno, Ocampo resulte punto de partida, cómplice y espejo. La cartografía imaginada de París-Lesbos no responde a la actitud reverencial de Ocampo ante Europa que pretende acortar la distancia con ese continente, sino a una inflexión cosmopolítica que permite imaginar “comunidades experimentales, ilegibles y huidizas” (Garrido, 2020: 95). Así, mientras que Ocampo hace el pasaje de la élite de renta a la élite de toga (Sarlo, 1998: 95), Moreno da un paso más de la mano de Skeffington, que en el pasaje de la *rive droite* a la *rive gauche* abandona su posición social, y en lugar de afincarse en la bohemia se convierte en una nómada sin clase, más parecida a un obrero que a una decadente expatriada. En la elección de la indumentaria, “una especie de guardapolvo gris de tela rústica, gorra con visera en cuyo interior ocultaba el cabello y borceguíes de la Primera Guerra” (Moreno, 2013a: 27), Dolly Skeffington rechaza el travestismo extravagante que llama la atención de los policías y adopta un estilo que le permite confundirse con los obreros. Irónicamente, hay un eco de esa preferencia por lo obrero en una afirmación de Victoria Ocampo, que después halagar el aspecto limpio y prolijo de Drieu de la Rochelle tras su primer encuentro, agrega: “La bohemia no me ha atraído jamás y prefiero mil veces el

¹³ Cosa que, como demuestra Patricia Willson, Victoria Ocampo no deja de hacer ni siquiera en sus traducciones, pues “traducirá una serie de textos que, tanto en el análisis de los criterios que parecen haber regido su elección como en el de las estrategias de traducción, revelan una imposibilidad: prescindir de la primera persona” (Willson, 2004: 94).

espectáculo de un mecánico en *overall* manchado de aceite, por su trabajo, que el de un poeta desaliñado y legñoso, con las uñas sucias” (1983: 69).

Aunque en el 2013 Moreno presenta *El affair...* como autobiografía, Skeffington rechaza la escritura autobiográfica: “Si como neurótica considero un hallazgo que se pudiera llegar a través de ‘una frase popular o una obra de teatro’ al deseo inconsciente, como artista detestó que el arte revelara algo de la propia vida” (2013a: 55). Más precisamente, no es la autobiografía lo que critica Skeffington, sino la idea de la referencialidad como vínculo entre escritura y vida, y en este punto coincide con Moreno. *El affair...* puede leerse como autobiografía en la medida en que vida y escritura fluyen juntas, y en tanto no se establecen diferencias entre verdad, sinceridad, deseo inconsciente y autobiografía. “He sido todos estos años como el hombre citado por Freud que sueña con una mujer vieja y dice *no es mi madre*” (2013a: 55), dice Skeffington. La sublimación de la propia experiencia desintegra el vínculo de referencialidad entre vida y escritura, y lo reemplaza por la mascarada y el travestismo barrocos.

Mientras que Olivia Streethorse deviene Dolly Skeffington para crear un modo de hacer arte en contra de la obra y en busca de “una escritura poética antiautobiográfica” (Mallol, 2002: 125), la doble duplicación Forero-Moreno/Streethorse-Skeffington funciona como un sucesivo desdoblamiento, que en lugar de pensarse como pares de duplicaciones de un lado y de otro del espejo, podría concebirse como el fluir continuo de la identidad, el libre juego de los yoes. El postfacio de 2013 cierra no obstante el juego de desdoblamiento continuo y vuelve a Moreno, que vuelve a Forero: *El affair Skeffington* como autobiografía; como, cabe precisar, un modo antiautobiográfico de narrar la propia biografía.

Los poemas de Skeffington

En la figuración de *El affair...* como biografía antiautobiográfica, los poemas de Skeffington constituyen piezas de vida, fragmentos de una experiencia de la imaginación, al tiempo que una respuesta y un desafío a la sentencia freudiana acerca de la escasa capacidad de sublimación de las mujeres. Skeffington escribía siguiendo un método, la reescritura continua, con un fin específico, el autoanálisis. Lectora de Freud hasta el desmayo, elaboró un diccionario teórico propio a partir del diccionario freudiano, una especie de desvío del psicoanálisis aplicado al arte, no a su interpretación o crítica, sino a la creación. Así, la mentada transferencia entre paciente y psicoanalista es, según este

diccionario personal, un “pase”, algo similar a la influencia.¹⁴ Por otra parte, para Skeffington la posibilidad de ser artista se vincula estrechamente con sus condiciones materiales, y en este sentido, no se trata, como afirma Freud, de que las mujeres tengan una menor o mayor capacidad de sublimar que los hombres (1992: 101), sino que entre unas y otros existe una brecha material. Así, en el modelo de vida de Alice Toklas y Gertrude Stein, la primera cumplía el papel de “esposa”, especie de guardiana del mundo material que le permitía a Stein llevar una vida de artista y lograr, según el diccionario psicoanalítico de Skeffington, “una sublimación plena”. En última instancia, la vida de artista parece imposible sin descargar “el peso de lo material” sobre otra persona (Moreno, 2013a: 32-33).

La reescritura continua de los poemas, proceso que Skeffington llamaba “corrección”, daba lugar a una serie de poemas que constituyen el desarrollo de una idea a través del autoanálisis. No obstante, los poemas no parecen reescrituras, sino textos diferentes en los que se encuentra cierta similitud temática. Por otra parte, en la edición de los poemas no se indican cuáles serían corrección de cuáles, solo se dan un par de ejemplos (“La repetición” como corrección de “Cenizas” y “Bloody Mary” de “La Fuerza”), y el mismo método termina haciendo que las conexiones entre poemas sean imposibles de discernir. Es decir, se postula una filiación que luego, tras las constantes reescrituras, se borra. Si los poemas forman parte de grupos que están afiliados por su origen, lo cierto es que se demuestra que esa filiación es solamente putativa, y solo puede legitimarla la autora. Otra vez, el origen se pone en entredicho, y la filiación que vale es la que se funda en la afinidad electiva.

La idea de una familia escogida rompe con la lógica endogámica de lo sanguíneo. Nuevamente, se quiebran las líneas ascendentes y descendentes para establecer la horizontalidad de las redes; de ahí que la versión de Skeffington de 1992 no reciba el apellido de su marido (Simon Skeffington, acuarelista fracasado, como consigna la nota de *alfonsina*), sino de un autobautismo, con el cual Dolly toma el apellido del socialista irlandés Francis Skeffington.¹⁵ No es que se niegue la familia, sino que se afirma el

¹⁴ Curiosamente, Moreno utiliza el verbo “pasar” para nombrar su relación con las traducciones: Bianco y Pezzoni como traductores le “pasaron” a Violette Leduc y Djuna Barnes.

¹⁵ En quien se inspiró Joyce para el personaje de McCann en *Portrait of an Artist as a Young Man*. Entre otras cosas, Francis Skeffington fue un fervoroso defensor de los derechos de las mujeres. Después de que les censurasen la publicación de sendos artículos en la revista de la universidad, Skeffington y Joyce, quien discrepaba con su perspectiva política, pero coincidía en el odio a la censura, se autofinanciaron la publicación de un panfleto. El ensayo de Joyce era una crítica al Irish Literary Theatre, mientras que el de Skeffington era una defensa de la igualdad de las mujeres en las universidades. Probablemente esta elección por parte de Dolly fuera una toma de posición con respecto a la figura de Joyce, cuyo *Ulyses* es objeto de

derecho de desbaratarla, expandirla, deformarla. En el poema “El porvenir del socialismo”, Skeffington se presenta como sobrina de George Merrill, la pareja de Edward Carpenter, otro socialista pionero, en este caso defensor de la homosexualidad, que aspiraba a la transformación de la subjetividad a partir de una revolución en el orden de los afectos y la sexualidad. Para la cronista, la presentación de Merrill como tío “solo podía deberse a una afinidad espiritual y a necesidades de su vida imaginaria” (Moreno, 2013a: 152), con lo que se confirma la cualidad autobiográfica, mas no referencial, de los poemas.

El orden de los cinco primeros poemas da cuenta de esta relación entre la identidad, lo sanguíneo y la familia. La selección comienza con “Bloody Mary”, cuyo primer verso aclara de manera tajante: “No soy viril, soy fuerte” (87). El cuerpo aparece como superficie marcada de heridas y aberturas por donde mana la sangre que debería estar, a excepción del ciclo menstrual, en el interior. El amor es aquello que altera el orden y atraviesa el cuerpo (“el cuchillo entrando en nuestro costado de amantes”) para infligir la herida por donde fluye lo que debería permanecer adentro. Una herida que abre la identidad (la sangre como significante de la familia y el origen) a otras posibilidades.

El segundo es un poema a la madre, “Mammy”, donde el cuerpo de la madre envejeciendo hace de espejo del de la hija, para quien “ningún hilo va ya hacia su cuerpo” (87). La declinación de la madre marca la declinación propia, una sombra que cae sobre los “yoes llenos de sol” de la poeta, que tras cada fracaso vuelve al regazo materno. Si la madre es origen donde se fija una identidad, mientras ella declina también mengua esa versión del yo. La poeta toma “la plaza del mirón/ en el pornoshop de su sufrimiento” (88) sin luchar ni jactarse, y graba en su retina la imagen de esa identidad primordial en espejo.

La familia se transforma en comunidad imaginada y utópica en “El porvenir del socialismo”, donde George Merrill se convierte en tío junto a Carpenter, “el aristócrata soñador/ que deseaba la vida dual y todas sus criaturas/ absueltas para siempre en el estado soltero/ y desnudas bajo el sol sobre las piedras de Millthorpe” (93). Al señalar esta

una de sus muestras, *Joylises*, donde “una serie de nombre femeninos insertados sobre una enorme superficie azul –el azul de la bandera griega repetido con duro trabajo de Sylvia Beach sobre la tapa de *Ulises*– en la que figuraban desde Harriet Weaver, editora de la obra de Joyce en inglés, pasando por Margaret Anderson y Jane Heap, que publicaron una parte en la *Little Review*, hasta Myrsine Moschos, la joven empleada de la *Shakespeare and Company*, y las sucesivas copistas caligráficas como Raymonde Linossier y Cyprian, la hermana de Sylvia Beach” (Moreno, 2013a: 46). Luego, se exhibían copias de los contratos con Sylvia Beach y documentos en los que constaba el vaciamiento de las arcas de Beach luego de haber invertido todo su dinero en la publicación del *Ulises*, así como pruebas de la mezquindad de Joyce con Beach tras la compra de los derechos por parte de Random House.

filiación, el yo poético se inscribe como continuador de un socialismo *queer* y pide: “Lleven al socialismo/ el significado de la palabra ‘esposos’/ a través de estos dos hombres que durante años/ solían despertar juntos rodeados de pimpollos” (93).

La primera persona vuelve a aparecer en “So Sad Press” para inscribir su identidad en los fluidos corporales: “Mi sangre es la saliva/ de todo lo que escribí en los diarios” (94). Tinta, sangre y saliva aparecen como materiales de las piezas periodísticas relegadas al margen en los diarios, lejos de las noticias de portada. Según cuenta Moreno, esas notas publicadas en las secciones de arte, cultura, espectáculos o mujer, se llamaban en la jerga “escritura hembra”, en contraposición a las de política y la economía. Por su marginalidad, no se les exigía una alineación con la ideología de la publicación que las albergaba, por lo que gozaban de cierta libertad que permitía hacer intervenciones más revulsivas y contestatarias. Moreno advierte la posibilidad de dejar una marca literaria en esas notas marginales, donde el eje no era la noticia sino el modo de narrar (Moreno, 2015). La sangre ya no es el vínculo con familia, sino con el oficio: es la saliva de la periodista que ejerció su escritura en los espacios marginales de los diarios.

Dentro del ciclo familiar, “Demasiado peinado” es el poema al padre. El cuerpo se sustrae, y aparece en cambio la mediación de objetos como prolongación de lo paterno en una venta de garaje que funciona como acto simbólico: rematar al padre. En consecuencia, el hogar paterno, desperdigado y deconstruido en esa venta, se vuelve inofensivo, una ficción de libro infantil:

Líquido a mi padre
pongo precio a sus cosas
de la casa volcada en el jardín
y fragmentada
como la que los niños recortan de los libros
y sostienen pegando las aletas blancas. (96)

En efecto, el padre ha muerto simbólicamente porque está en bancarrota; es decir, ha fracasado en el papel del patriarca que provee a su familia. El padre, fotógrafo, aparece en cambio como productor de imágenes. Una de ellas es la de su cabello “demasiado peinado” porque estuvo con otra mujer, otra grieta en la función del padre, que también lleva a la bancarrota la estructura monogámica de la familia nuclear. Pero el fracaso lo convierte en artista, es la condición de la producción de imágenes:

La expresión “demasiado peinado” lo hace sonreír
y levanta la cámara.
Comprende que ahora todo será mucho más corto
—lo único seguro es el próximo instante—,

por eso utiliza una Polaroid
y dispara
a las magnolias caídas junto al tronco
arrugadas y húmedas como pañuelos de despedida. (97)

Skeffington llama a sus poemas “zonas de la memoria”, pero se trata de una memoria de la imaginación, que se adueña de los recuerdos y los transfigura. Moreno le disputa un terreno inexpugnable a la territorialización patriarcal: el discurso sobre el inconsciente. Esta disputa se da abiertamente en el contexto porteño lacaniano de los setenta y los ochenta, en diálogo con figuras como Luis Gusmán, Germán García, Osvaldo Lamborghini y Oscar Massota, y supone una contienda discursiva sobre el inconsciente que atañe a los modos de ser mujer en la cultura. Como señala Molina, “‘dialoga’ no quiere decir ‘acuerda o se acopla’, por el contrario: se podría decir que Moreno —Skeffington— critica, se apropia e invierte buena parte de la bibliografía teórica que circulaba en los cenáculos intelectuales en los primeros años de la democracia” (Molina, 2014). En el número 3 de la revista *alfonsina*, el mismo donde hace la primera aparición Skeffington, Moreno firma la nota “Revistas ‘femeninas’: El enemigo de las mujeres”, donde, luego de señalar el carácter limitante y limitado de las típicas revistas para mujeres, Moreno esboza la disputa: “Pero si me ofrecen otro patrón de lectura, otro discurso de **ser mujer** tal vez pueda reconocirme allí junto a otras (la creencia se soporta en el otro), no para ‘tomar conciencia’ sino para que el inconsciente se abra a nuevas (propias) resonancias” (1984: 7, negritas en el original).

Los poemas de Skeffington presentan justamente otro discurso de ser mujer. El cuerpo está en primer plano, pero ya no como delicado y bello objeto a esculpir mediante dietas y pulir mediante la cosmética, sino como cuerpo fuerte —“Era muy fuerte, tan grande me había vuelto/ que podía romper doblones con los dientes” dice en “La fuerza” (146)—, pantagruélico en sus excesos, que a su vez han hecho mella en el cuerpo (“hígado como un quemado vivo/ estómago tumultuoso”). Así enumera sus dones el poema-autorretrato de Skeffington, “Pan de ayer”, que empieza a la manera de un identikit para terminar sumergiéndose en el interior de un cuerpo, donde la mujer aparece como construcción y no esencia, un cuerpo que se define “ávida máquina soltera”.¹⁶ ¿Quizás la

¹⁶ Skeffington ensaya una lírica materialista para una amada tan excesiva como su amante. Con los poemas a Gwendolyn Massachusetts, inscribe una representación del amor lésbico en la línea de la dama oscura de Shakespeare y la Venus negra de Baudelaire (y también de Rimbaud que “tuvo una negra [...] esposamente, entre granos de café y pieles de lobo”): “pero nadie, absolutamente nadie/ tuvo como yo una negra parada en un palo/ para mostrar que puede ir sobre un corcel/ a través de un aro de fuego // por eso mientras las

que habla es la novia desnudada por sus solteros de *El gran vidrio* de Duchamp, contemporáneo de Dolly? Lo cierto es que es una máquina de placer, no de reproducción, que culmina con una módica propuesta:

Pon un níquel en esta ávida máquina soltera
y todas mis partes se reunirán ante ti
alrededor de un ego de pequeño formato
que estallará ante la punta de tu pene
al igual que un globo en una fiesta de bodas
que mi madre quiso y que tú no quisiste
por treinta y cinco años de no me olvides. (128)

En estos poemas, Moreno va diseñando una política de los humores anclada en la materialidad corporal. El deseo no es algo etéreo, no es metáfora de un élan espiritual, sino que se encarna en instancias bien concretas de fluidos, colores, pesos y sabores. Diez años después de Skeffington, Moreno publicó su “Elogio de la mugre”, donde afirmaba que en el hijo díscolo que abandona la burguesía por la bohemia y el socialismo, la mugre, que reemplaza el vínculo sanguíneo, pasa a ser su marca de pertenencia. Así, “los dedos negros, las uñas enlutadas” señalan la familiaridad con oficios que manchan, ya sea con tinta o con tierra, pertenencia que los aleja “del ocio legible en las uñas pulidas e incontaminadas que la burguesía receta a sus hijos desde la infancia”. (2002: 46).

El carácter “traducido” de los poemas de Skeffington señala la extranjería de la escritura de Moreno. Algunas características de los poemas, como la elección de la forma *tú* en lugar de *vos*, los escenarios europeos y estadounidenses, así como el uso de arcaísmos y casticismos (rasgo típico de las traducciones que llegaban al río de la Plata) hacen que los poemas sean más creíbles como traducciones que como producciones de una poeta argentina. Cabe vincular este rasgo con el hecho de que las poetas del ochenta eligieran la extranjería como lugar de enunciación. Algunos versos, no obstante, permanecen en inglés, y en muchos poemas se incorporan frases en francés. Así, en el poema “Aguas”, que describe una escena llena de reverberaciones sexuales en la que dos mujeres posan como modelos del pintor Pascin, aparecen diálogos en inglés que señalan la distancia con el pintor ávido de tocarlas, mientras el francés (*petite soeur*) aparece como cifra de la sexualidad femenina:

Tu *petite soeur* fluye como el agua
subiendo desde el fondo de la tierra.
[...]

otras amantes/ cosen rombos dorados en sus medias claras/ o se las arreglan con un estofado demasiado duro/ ella se traga la navaja de cortar fiambre/ o camina impávida sobre una botella rota.” (104)

Las manos de Pascin en tus pantorrillas,
tus grititos.

—May I play?
—No, it's only for us.
[...]

Aún húmeda la tela, ha colgado el cuadro;
veo asomar entre los tallos nuestras cabecitas,
tu *petite soeur* y mi lengua, rojo contra rojo,
Pascin levanta su copa de *champagne*
—*Only for us?*
y es horrible esa sonrisa entre tus labios.
(Moreno, 2013a: 112, cursivas en el original).

El inglés, aquí, parece marcar una *lingua franca* con el pintor (Pascin, afincado en París, era búlgaro). La permanencia del inglés en el poema traducido es un rasgo de extranjería que es preciso conservar en la “traducción”, al tiempo que el francés aparece como modo de cifrar una sexualidad revolucionaria (“*Sans culottes* bajo la túnica griega”, dice en la tercera estrofa). De este modo, los poemas de Skeffington se escriben en un castellano travestizado, sin correspondencia geográfica más que el castellano de la imaginación y la traducción, una nueva lengua que permite cantar, por fin, al amor entre mujeres, una pieza “perfecta, rara, desenterrada” (136).

Un pecado que no implique una renuncia

Como vimos, uno de los comienzos de *El affair Skeffington* es químico, alucinado: “En la duermevela creía oír frases sueltas que se me antojaban bien formadas y en las que reconocía el eco de los poemas de poetas norteamericanas traducidos por Diana Bellessi en *Contéstame, baila mi danza*” (2013a: 166). Esos ecos, en los que Moreno cree sentir “un comienzo con alucinaciones auditivas con música de traducción” (Moreno, 2013b) la llevaron a escribir los poemas que luego atribuyó a Dolly Skeffington. A su vez, el libro está dedicado a dos poetas y traductoras que desde la década del ochenta difundieron la poesía de mujeres de todo el mundo: Diana Bellessi y Mirta Rosenberg, fuente de alucinaciones la primera, y editora la otra.¹⁷ Bajo la estrella de estas poetas y traductoras,

¹⁷ Rosenberg señala *El affair Skeffington* como uno de los libros más importantes de los noventa, un libro que, por otra parte, no habría existido de no haber mediado una relación afectiva entre ella y Moreno (P. Z., 2011). Sobre esa época Bellessi señala: “Fue una época muy hermosa, de gran amistad con Mirtha [sic] y también con María Moreno. La recuerdo con alegría. Después de *Eroica*, se publicaron simultáneamente *El Jardín* y *El Affaire Skeffington* [sic] de Moreno, y el mundo se transformó. Fueron libros muy hermosos

María Moreno emprendió su apócrifa aventura de traslados, desplazamientos y traducciones, para convertirse en otra. Así, la traducción funciona como modo de producción de alteridades que se ubican siempre al margen de la ley, la ley heterosexual, la ley de autoría y la ley de los géneros (Mallol, 2002: 126).

La traducción implica un binomio, una relación entre dos que suele definirse o partir de dos juicios: la traición o la fidelidad. Desde esta perspectiva binaria, la traducción es a menudo una operación marcada por la pérdida; mientras que la traición supone la pérdida de la esencia del original, la fidelidad al original supone una traición alternativa: a la propia lengua y al deseo de quien traduce. Lo que se pone en evidencia en esta dicotomía tradicional es un esencialismo que marca los límites entre original y traducción, una “esencialización generalizada de la lengua” (Meschonnic, 2009: 8). De ese modo, queda relegado y velado el impulso erótico que hace andar la letra, y que es siempre el deseo de un continuo vinculado a la alteridad, como sostiene Meschonnic en su encarnizado combate contra la hermenéutica y el binarismo del signo.¹⁸ Desde la traducción feminista, se ha cuestionado la noción de fidelidad de la traducción; la habitual expresión “bellas infieles” para hacer referencia a traducciones que se alejan del original a fin de “embellecer” el texto traducido, implica una serie de supuestos misóginos y sexistas que bajo la máscara de problemas estéticos ocultan problemas políticos.¹⁹ La infidelidad deliberada fue una de las formas de subversión que practicaron las traductoras feministas. La falsificación de Moreno implicaba llevar la infidelidad al extremo; ya no se es infiel a un “original”, sino a toda la cultura patriarcal que produce originales.

La vida de Dolly Skeffington se vuelca entera al deseo de “un pecado que no implique una renuncia” (Moreno, 2013a: 50), de “un más allá del sexo sin que eso la

materialmente y muy leídos, coincidieron con el retorno a la institucionalidad y con muchas lecturas públicas. También con una movida fuerte del feminismo argentino liderado por feministas lesbianas muy intensas. Así abrimos la puerta a una nueva camada de poetas argentinas, como vos Paula [Jiménez España], o Claudia Masin, o Gabby De Cicco o Sonia Scarabelli o Claudia Prado, ahora cincuentonas a las que leo y adoro con todo mi corazón” (Jiménez España, 2021).

¹⁸ ... lo binario es incapaz de pensar el continuo cuerpo-lenguaje, afecto-concepto, el continuo lenguaje-poema-ética-política tal como cada uno de esos cuatro transforma a todos los otros. Así la identidad ya no se debe oponer a una alteridad, sino que la identidad solo adviene por la alteridad, lo que hace la invención de su propia historicidad. (Meschonnic, 2009: 9)

¹⁹ La expresión “belles infidèles” fue acuñada en el siglo XVII por Gilles Ménage para decir que las traducciones, como las mujeres, son infieles si son bellas, y siguió siendo utilizada hasta el siglo XXI por autores como Thomas Drant, John Florio y George Steiner: “Most of these authors compare women and translation when discussing issues of fidelity (to men and to the source text/author) and origin/originality – the paternity of the text, the penetration or rape of the source text/woman, the betrayal of women/translators and the binary opposition between the productive/active work (performed by men/authors) and the reproductive/passive work (performed by women/translators) are some of the common sexist tropes. These sexualised metaphors help justify the hierarchical relation between the source text and the translation – what is presented as a problem of aesthetics is in fact a matter of politics”. (Castro y Ergun: 131).

convirtiera en un espíritu” (51). El deseo como motor de la vida y del arte implica dejar caer los “pequeños yoes”, “abandonar el yo y los sentimientos personales” (54), un afán que culmina en una utopía fourierista que Skeffington define como “intimidad pública” (55), un exhibicionismo libre que no disminuiría la mascarada, las complejidades de la indumentaria, la gestualidad de la seducción, sino todo lo contrario: a la vista de todos, el artificio del deseo se incrementa. Como señala Mallol, el entramado de simulación y disimulo, la literatura de la literatura siempre en el borde la ficción es una estética que se convierte en “una erótica, un romance fugaz e intenso con el lector (o la lectura), con el sentido, con su materialidad, con sus posibilidades de ajenidad” (2002: 127). Ese gesto de seducción se tiende desde el libro hacia sus lectorxs, pero también se evidencia en la relación entre la cronista y su objeto, Skeffington: una figura cautivante que hará que el relato dé inicio, por el impulso de volverse otra, a un juego de alteridades que hace avanzar la escritura como ficción de traducción.

Francine Masiello identifica en *El affair Skeffington* una “unión deliberada del ejercicio de la traducción con la representación del placer sexual”, a partir de la irrepresentabilidad y, por lo tanto, intraducibilidad, del amor lésbico. Según Masiello, Moreno explora lo indecible del eros, al tiempo que nos recuerda “que la memoria de cualquier placer sexual es en sí mismo un acto de traducción, un reposicionamiento de discursos que crea una ilusión de acceso a lo inalcanzable o a lo desconocido” (2001: 273). Para Meschonnic, tanto lo indecible como lo intraducible son nociones preconcebidas que habría que poner en cuestión. En contra de la hermenéutica del signo, a favor de una identidad que deviene solo por alteridad en la actividad del traducir, que mantiene viva la fuerza del continuo entre la vida y el poema, Meschonnic sostiene que las nociones de lo indecible y lo intraducible son producto del binarismo del signo: “Planteo que lo intraducible es el efecto de la teoría del signo confundido con el poema, que un poema es cada vez lo que desplaza y desborda lo indecible, otra interferencia del signo” (2009: 31). El poema opera ese desplazamiento continuo que no hace más que volver decible lo indecible, y por lo tanto traducible, desplazándolo y desbordándolo por un acto de creación cuya base siempre es un esfuerzo de alteridad.²⁰

²⁰ Cuando Meschonnic habla de poema, no utiliza la noción cultural ni formal a la que estamos habituados, sino que se refiere, en un sentido más amplio, a “todo lo que se puede llamar artes del lenguaje” (Meschonnic, 2009: 27), un universal poético que está en la base de su ética del traducir: “Llamo poema a la transformación de una forma de vida por una forma de lenguaje y a la transformación de una forma de lenguaje por una forma de vida, ambas inseparablemente, o incluso diría una invención de vida en y por una invención de lenguaje, o incluso un máximo de intensidad de lenguaje. Vida en el sentido de una vida humana” (28).

Los desplazamientos de Moreno no son pues un rodeo en torno a aquello que sería indecible, sino la activa posibilidad de decir: crear en la lengua un espacio positivo para la creación de un continuo entre la vida y la literatura. La ficción de traducción (de una vida y una obra) reafirma ese impulso, e incluso cuando esta parece fallar no hace más que resplandecer en la multiplicidad de posibilidades. En la entrevista a la nieta de Dolly Skeffington, se produce una escena de interpretación simultánea (cabe recordar aquí el monolingüismo declarado de María Moreno), un triángulo entre Lily Tate, la entrevistadora y Delia, la intérprete. Delia “traducía sin dudar ni equivocarse” (2013a: 64), hasta que se produce un cortocircuito. Lily Tate está describiendo un abrazo entre Dolly y Gwen, la manera particular que tenían “de apoyarse la una sobre la otra”, pero no encuentra la palabra justa para describir esa manifestación de afecto. No obstante, “su mutismo era la angustia de los otros, no la falla de ella. Parecía tener todo el tiempo del mundo”. Impaciente, el grupo de mujeres empieza a proponer palabras: “abrazo”, “cruce”, “encimamiento”, “abroche”, “a lo siamés”, “abotone”, “acople”, “soldadura”, “costurón”, hasta que finalmente Lily Tate pronuncia una palabra (el original no aparece en el texto) que Delia traduce por “engarce”. Y agrega: “como si al apretarse las dos constituyeran una ausencia” (69).

Durante todo este tiempo, Lily Tate ha estado jugando con una piedra entre las manos, una piedra “ocre, fea” (68) que tal vez sea lo que sugiere la palabra triunfante, “engarce”. Al final de la entrevista, la gema demuestra ser de fantasía, “un acrílico marrón que hasta se podía marcar si se le clavaba el diente” (78). Entonces Delia hace una larga pausa antes de traducir las últimas palabras de Lily, hasta que por fin, como si saliese de un trance mediúmnico (pues abandona la primera persona con la que venía interpretando), traduce en tercera persona la última frase, cuya enunciación ha quebrado a la imperturbable Lily Tate. “Al final nadie sabe quién es”, concluye la cronista. Lily Tate le ha dado la versión doméstica y apacible de Dolly Skeffington en su vejez, una mujer que vive con su hija y sus nietos, enamorada de otra mujer, un amor que duró toda una vida. Dolly y Gwen envejecían juntas pero a la distancia, y tras cada encuentro verificaban el paso de los años.

En esta parte del relato, en la ronda de mujeres que acompañan y realizan juntas el acto de traducción, no se advierte el drama de lo indecible ni lo intraducible, sino la labor de una búsqueda continua en la lengua que expresa la potencia de los encuentros y los desplazamientos, pero también las contingencias. Lo concreto, lo material de la vida se hace carne en las palabras. La falsa ágata, las lágrimas de Lily Tate, entran en la letra con

la pasión de lo que puede decirse. Por otra parte, la ronda de mujeres crea el sentido de manera colectiva, plural y situada, no unívoca. No hay una palabra perfecta, sino que cada palabra construye sentido sobre la anterior; es, en pocas palabras, una traducción feminista, basada en la pluralidad y en la colaboración.

Desde esta perspectiva, la traducción deja de ser la huella material de una pérdida, de un rodeo en torno a lo imposible, así como la labor hercúlea de un individuo que traduce en soledad. Es, en todo caso, la huella de una distancia necesaria para crear un espacio de alteridad e identidad, no binario, sino móvil, fluido entre lenguas, de deseo en deseo, en una fuga de la hermenéutica y lejos de la búsqueda de una verdad. Así también actúa el sistema de reescrituras y reversiones que utiliza Skeffington para sus poemas, que garantiza una escritura infinita que siempre se deriva de sí misma, desagregándose, cambiando continuamente: “De esta manera el principio hermenéutico es burlado una y otra vez por repetición y desplazamiento a través del tiempo y se lo obliga a adquirir, en contra de la ley del padre, la lógica de un deseo siempre cambiante” (Mallol, 2002: 126).

En su tesis sobre el concepto griego del eros, Anne Carson —en traducción de Mirta Rosenberg y Silvina López Medin— establece el triángulo como forma básica del deseo. No es el dos, sino el tres, lo que enciende el eros, el tercer vértice que siempre está hecho de una ausencia, aquello que marca la distancia entre amante y amado. La triangulación rompe la lógica binaria y en la distancia que crea hace nacer el poema, los juegos del lenguaje; cuando el amante desea romper esa distancia que lo separa del amado, la triangulación provoca “el reemplazo de la acción erótica por un ardid del corazón y del lenguaje” (Carson, 2015: 33). Pero no solo eso, pues si esa distancia abre un lugar para el lenguaje, también hace surgir la chispa del conocimiento, “un conocimiento del yo que empieza adquirir nitidez, un yo antes desconocido que ahora se revela por su falta” (98). Mientras que en la poesía griega se padecía esa falta, en la modernidad se percibió con júbilo la idea de integrar la falta a un yo nuevo, de incorporar “las posibilidades del yo a la identidad del yo” (99).

Detrás el impulso erótico en la escritura de *El affair Skeffington* está la traducción como modo de relación entre dos que solo puede darse en el lenguaje; como un abrazo que constituye una ausencia, la distancia se convierte en el tercer vértice del entre dos que hace surgir la potencia de la imaginación en el juego de las alteridades. Entre el uno y el dos está la traducción como territorio de lo ajeno, donde el yo se diluye no para perderse sino para incorporar otras posibilidades: Cristina Forero, María Moreno, Olivia Streethorse y Dolly Skeffington abren en la cultura y la literatura argentinas una grieta

por donde las mujeres pueden, una y otra vez, volver a empezar, reinventarse, volverse radicalmente otras sin dejar de ser ellas mismas. En esa operación, resulta ineludible pensarse junto con otras mujeres de la cultura, establecer complicidades, continuidades y diferencias. El alcance de una obra, de una vida, muchas veces puede medirse por sus efectos, por el movimiento que provoca en otras vidas y en otras obras. El trabajo de Bellessi y Rosenberg como poetas, traductoras y editoras da a luz al cabo de la década del ochenta a un vástago extraño, radicalmente novedoso para la literatura argentina, hija o sobrina de múltiples influencias. Moreno contesta, baila irreverentemente la danza a la que otras la invitaron escribiendo *El affair Skeffington*, que (re)fundó para la literatura argentina “una mitología de las mujeres solas y, sin embargo, colmadas” (Moreno, 2013a: 15).

Células madre

El affair Skeffington es una de las formas en que Moreno construyó su archivo, específicamente a través de la traducción como modo de relación. Como ya he señalado, la relación entre archivos fue necesaria para pensarse dentro del campo de la literatura argentina y al mismo disputarle ese campo a cierta tradición, una manera de entrar en manada. Pero hay más comienzos. El 30 junio de 2018 se inauguró en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti la muestra *Células madre. La prensa feminista en los primeros años de la democracia*. Allí, María Moreno encarnó a la artista que imaginó en Skeffington para desplegar el archivo feminista de los ochenta bajo la luz pública.

Entre las obras de Dolly Skeffington, *Mothernisme* (un mapa de París en que se señalaban los domicilios de las expatriadas con un signo femenino), *Joylises* (que nombraba a las mujeres que hicieron posible la publicación del *Ulises* de Joyce), y otras obras que reponían las referencias femeninas en obras clave para la cultura occidental (“un montaje de un poema de Valéry sobre algunos aforismos de Miss Barney acerca de la indiscreción, textos de Freud y Lou Andreas-Salomé sobre el erotismo anal, el manifiesto vorticista de Pound junto a un poema de H. D.” (2013a: 48), o las reversiones de “La venus negra” de Baudelaire realizadas por la propia Skeffington) se propusieron rearmar los archivos de la cultura señalando los nombres femeninos y construyendo genealogías alternativas, una intervención que amplía el alcance de la traducción travesti de Moreno, ya que no solo modifica la cultura local, sino que altera los archivos de la cultura europea.

En *Células madre*, el criterio curatorial es la intersección entre la experiencia personal de Moreno con la de toda una generación de feministas y militantes LGBTTIQ+. Al igual que en *El affair Skeffington*, Moreno señala que aquello que está en juego al “realizar una exposición de esas experiencias gráficas y audiovisuales, volver a poner en circulación artículos y nombres propios es tanto ‘inventar nuestras precursoras’ como proponer legados a discutir, astillar, pervertir” (2018b). *Células Madre* fue el despliegue del archivo pervertido y travestido en *El affair...*, donde la tarea de inventarse una precursora se convirtió en tarea colectiva, esta vez con nombres propios de toda una generación de feministas, y significó la visibilización de ese archivo para los feminismos del presente.

No obstante, Moreno no se borra, sino que afirma su autoría como autoridad: “Células madre es un *secrétaire* político abierto de par en par. No se planta como archivo mayor del feminismo local ni como cartografía cantada en la que reconocerse, sino que propone una autoridad opuesta al poder” (Moreno, 2018b). Se trata de una definición de autoridad que Moreno toma de Luisa Muraro, que plantea la autoridad como figura que hace que una persona haga crecer a otra a través de su conocimiento, no a partir de la imposición sino del reconocimiento. Ese tipo de autoridad implica reconocer la autoría de los sujetos de una historia minoritaria cuyos nombres se han invisibilizado, al igual que su archivo. Si el feminismo hace suyo el tema de la genealogía, cabe recordar, no obstante, que “la genealogía es el reconocimiento de un legado: nosotras decimos: *estas son nuestras precursoras*, pero no al revés. Un legado no se impone como una autoridad y como una exigencia de reconocimiento a una autoría” (Moreno, 2018a). Reivindicar el nombre (propio, inventado) es también hacer visible ese archivo, al que Moreno regresó a causa del movimiento de Ni Una Menos y 8M: “Cuando hablo de *Células Madre* me dicen ‘ah, ese es pasado del Ni Una Menos’. ¡Es al revés! Es el Ni Una menos el que me saca de la amnesia” (Moreno, 2018a). Así, la muestra *Células madre* funciona como gesto (re)fundante, al abrir el archivo al feminista para que este pueda recomenzar, no ya desde cero, sino a partir de sus propias figuraciones en la historia.

Al volver sobre los ochenta, en particular a la revista *alfonsina*, se advierten ciertos agujeros en el archivo, vinculados a lo que Diz llama “el mito de la recién llegada” dentro del feminismo. Diz analiza la autodenominación “primer periódico para mujeres” de *alfonsina*, y advierte en ella una contradicción con el ideario de la revista, puesto que detiene “la genealógica del periodismo de y para mujeres” (2007: 6) al postularse como pionero. No obstante, aunque *alfonsina* no acuse recibo de la Storni periodista, lo cierto

es que la ubica “posiblemente por primera vez, en una tradición feminista” (8). Para Mariela Méndez, en cambio, el carácter pionero de *alfonsina* invoca de inmediato toda una genealogía de publicaciones pioneras, aún sea implícitamente.²¹ En todo caso, el eslogan trasunta, como señala Germán Garrido, un gesto fundante que desmonta los lugares comunes sobre lo femenino de las revistas “para mujeres” de la época y que pone en juego un nuevo tipo de sujeto, un contrapúblico capaz de “proyectar otros posibles mundos, regidos por otras posibles sociabilidades” (2020: 79). Lo cierto es que estos movimientos dan cuenta de la importancia de los inicios para el feminismo en la Argentina: ya sea por la lenta marcha de las luchas ganadas o por el ocultamiento del archivo feminista, siempre se trata de (re)comenzar, con bombos y platillos. Así, las discontinuidades de los feminismos no solo dan cuenta de un impulso de comenzar siempre de nuevo, sino que implican un pensamiento que no es progresivo ni heroico, y exigen ser leídas desde allí, pues de otro modo se reproduciría la “galería de grandes hombres o héroes”, a los cuales o bien se rinde culto como al padre idealizado, o bien se desafía a través de la identificación narcisista de las vanguardias con el héroe (Pollock, 2013: 14).

En la configuración de los mundos posibles prefigurados en *alfonsina* a partir de una cosmopolítica feminista (Garrido, 2020: 75), la traducción ocupó un papel destacado, particularmente en la sección Macedonia, por un lado, y en la publicación de las polémicas europeas vinculadas con el feminismo. Tania Diz vincula la llegada de esas polémicas con el hecho de que muchas de las colaboradoras habían estado exiliadas durante la dictadura, lo que les permitió “un nivel de actualización óptimo” (2007: 9). En Macedonia —que en su nombre lleva, además de la marca de lo heterogéneo, las marcas de extraño, lo extranjero y lo exótico (Garrido, 2020: 87)— se anticipa no solo la figura de Skeffington, sino la propia cosmopolítica feminista en traducción que Skeffington llevará al extremo. Allí, en varias ocasiones se publica poesía de poetisas de difícil acceso en Buenos Aires: Adrienne Rich, Susan Sherman, Dorothy Parker, Erica Jong y Judy Grahn, esta última traducida por Diana Bellessi (en uno de los pocos créditos de traducción que aparecen en la revista; solo hay otra traducción firmada en esta sección que corresponde a Lai Ts Chiá, posible seudónimo de Laisecca). Si bien el viaje de Bellessi no fue un exilio, lo cierto es que le permitió esa “actualización óptima” en el campo de poesía escrita por mujeres. Exiliadas y viajeras, todas ellas componen el mapa

²¹ Entre ellas, *La aljaba* (1830), *La camelia* (1852), *Álbum de señoritas* (1854) y *La voz de la mujer* (1896), además de las publicaciones de Storni como periodista en revistas y secciones dedicadas a “la mujer”.

cosmopolítico de las expatriadas que se configura en *El affair Skeffington*, y que no solo da cuenta de una necesidad de expresarse “más allá del padre y del suelo natal” (Masiello: 2001: 274), sino de establecer redes transnacionales para transformar lo local.

En el prólogo a *Panfleto*, publicado a fines de 2018, en otra retrospectiva, esta vez sobre la propia obra, Moreno nos presenta una escena de lectura a fines de los ochenta:

Yo me intoxicaba con las importaciones teóricas de las feministas de la nueva izquierda que releían en la estructura de la familia en el capitalismo la sevicia del trabajo invisible, de las estructuralistas de la diferencia que inventaban un Freud a su favor y de las marxistas contra el ascetismo rojo. No leía, volaba. (Moreno, 2018c: 7).

Moreno escribía con los libros en la mano, pero “sola y exaltada”, sin saber quiénes la leían ni a quiénes se dirigía, a excepción de algunos comentarios de Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, y pocas más (2018c: 8). En este cuadro, se presenta como una pionera solitaria y describe un paisaje pelado, con algunas amigas e interlocutoras desperdigadas por aquí y por allá. En ese vacío, Moreno produjo decenas de heterónimos y yoes con quienes dialogar, travistió incluso a los machos intelectuales para que se convirtieran en otras con quienes debatir (véase la acalorada discusión sobre el aborto con María de la Cruz Estévez, el seudónimo de Fogwill en la revista *alfonsina*). En su constelación de yoes, Moreno elaboró una autofiguración literaria siempre móvil, y en su autobiografía bufa demuestra con desmesura y exageración la siguiente afirmación de Sylvia Molloy: “los géneros autorreflexivos, que se suponen los más referenciales, quizá sean exactamente lo contrario” (1996: 27). La invención de Skeffington parodia al tiempo que sigue la tradición latinoamericana que busca modelos prestigiosos saqueando el archivo europeo, a través de la apropiación y la distorsión (Molloy, 1996: 26; Gaspar, 2020: 56), pero al hacerlo traviste ese archivo e introduce la diferencia sexual. La dedicatoria a Bellessi y Rosenberg, así como el señalamiento de la música de traducción como origen de la escritura de los poemas de Skeffington obligan a volver sobre la década del ochenta para analizar el crucial trabajo de traducción a través del cual ambas poetas crearon nuevos linajes para la poesía escrita por mujeres y disidencias. Mientras que *El affair Skeffington* fraguó un archivo para ubicarse en el mapa cosmopolítico de los feminismos transnacionales y transtemporales utilizando la treta latinoamericana, la muestra *Células madre* funcionó como gesto (re)fundante, al abrir el archivo feminista para que este pueda recomenzar, no ya desde cero, sino a partir de sus propias figuraciones en la historia.

3. Música eroica. Las traducciones feministas de Diana Bellessi

A principios de los setenta, Diana Bellessi emprendió un largo viaje por el continente americano que culminó en Estados Unidos, adonde llegó con un conocimiento muy rudimentario del inglés —solo conocía la letra de una canción de Bob Dylan—. Su relato del tiempo que vivió allí es principalmente el del descubrimiento de un universo sonoro y la escucha de voces ajenas, en particular las de las mujeres afroamericanas y latinas, que hablaban en un inglés “que podía incorporar afectivamente y disfrutar” (Bellessi, 2011: 103). En Nueva York, trabajó en una fábrica metalúrgica, donde su inglés se volvió más vivo en convivencia con otras trabajadoras explotadas en el corazón del imperio: “Hermosas somos. Doscientas mujeres fuertes haciéndonos el día todo el día. Puertorriqueñas, negras, latinas ilegales: fruta madura, carne del tercer mundo” (1975: 48). Por las noches, aprendía de manera autodidacta traduciendo poemas: “acompañada de un pequeño diccionario y un manual de gramática elemental, construía mi inglés letrado” (104).

Todo ocurrió prácticamente de manera simultánea: el viaje, el aprendizaje de la lengua extranjera, el descubrimiento de voces nuevas en la fábrica, en la poesía y también en las calles. Mientras caminaba por Battery Park, Bellessi se encontró con las primeras manifestaciones del feminismo lesbiano en las calles neoyorkinas bajo el lema “Lesbian ignite!”. La teoría llegó después de la calle,¹ de la mano de amistades como Barbara Deming, quien además se convirtió en su mentora.² El encuentro con esa multiplicidad de voces y experiencias hicieron que Bellessi se fuera convirtiendo gradualmente en traductora, de manera orgánica y por el deseo de leer. Fue entonces cuando empezó a traducir, a tientas, poemas de Denise Levertov, June Jordan, Muriel Rukeyser y Adrienne Rich, entre otras: “las traducía para entenderlas mejor. En realidad, fueron traducciones de lectura, muchos años después, cuando ya tenía un archivo importante, me pareció que podía armar una antología” (Bellessi 2017: 88). Además de los poemas, Bellessi señala también la necesidad de acceder a ciertas producciones teóricas feministas; en particular, menciona los ensayos de Jill Johnston, crítica cultural y militante del feminismo lesbiano

¹ Ante la pregunta por sus estudios feministas en Estados Unidos, Bellessi responde: “¿Qué estudios feministas? Yo iba a la plaza con las locas que iban a la plaza... He leído parte de eso, de los estudios de género, pero nunca me ha afectado demasiado. No me interesan” (Francese, 2017).

² Barbara Deming amadrinó a Bellessi y la invitó a realizar un segundo viaje a Estados Unidos para perfeccionar su inglés. Deming fue “quizás una de las intelectuales feministas pacifistas más importantes de ese período [los setenta] en los Estados Unidos” (Balderston, 2011: 341).

radical, publicados entre 1969 y 1972 en el periódico neoyorquino *Village Voice* y recogidos más tarde en el libro *Lesbian Nation* (1973):

También deseaba leer una columna del *Village Voice* escrita por una tal Jill Johnston que se llama ‘Lesbian Nation’, y no porque esas columnas fueran piezas literarias, sino porque era la década de los setenta y la lucha por los derechos civiles se extendía desde las comunidades étnico-culturales hacia la naciente segunda ola del feminismo y la emergencia política de las diferentes identidades sexuales. (2011: 104)

Una década después de aquel viaje, en 1984, Bellessi publicó *Contéstame, baila mi danza*, una antología de poetas estadounidenses que se fue ampliando con el paso del tiempo y a la cual Bellessi llama su “comarca de traducción”, formada exclusivamente por autoras mujeres (2017: 88). El inicio de su tarea como traductora no puede pensarse fuera del encuentro con el feminismo: “En una tradición abrumadoramente mayoritaria de varones, quería crear familia y linaje, quería oír las voces de las mujeres” (2017: 105). Este inicio no se relaciona en absoluto con la constitución de una figura letrada, sino más bien con la de la aventurera o la pionera, que se configuró a partir de una experiencia concreta (el viaje y la vida en el extranjero) y una necesidad tanto literaria (la elaboración de nuevos parentescos) como política (el feminismo).

En Estados Unidos, Bellessi parecía estar en el lugar y el momento indicados, pero el regreso a Argentina estuvo marcado por el destiempo. Mientras que en la época anterior a su viaje, antes de 1972, en la Argentina no se hablaba de feminismo, a su regreso, cuando apenas estaban asomando la cabeza los primeros movimientos, se impuso la dictadura militar: “Me sentí hablando sola con las paredes, no tenía casi con quién hablar, y cuando lo hacía con algunas amigas, me miraban como si yo estuviera loca” (2017: 66). Fue recién en la década del ochenta que resurgió “un cierto feminismo de base”, comenzaron los encuentros de mujeres y se abrieron nuevos espacios de circulación, difusión y debate.

Junto con su poesía y sus ensayos (publicados a lo largo de la década del ochenta principalmente en la revista *Feminaria* y compilados en *Lo propio y lo ajeno* en 1996), sus traducciones forman parte insoslayable de la creación de ese espacio emergente para la escritura producida por mujeres en la década del ochenta. En ese contexto, la traducción fue esencial, puesto que con ella se introdujeron modelos, procedimientos y posibilidades previamente inexistentes en la cultura vernácula (Willson, 2004: 33). Cabe destacar, en este sentido, el trabajo compartido con Mirta Rosenberg en *Diario de Poesía*, donde ambas (“únicas colaboradoras mujeres de la revista”, como reza una nota escrita por

Bellessi en diálogo con Rosenberg)³ publicaron una serie de traducciones y notas destinadas a la ampliación y la difusión del campo de la escritura de mujeres y propiciaron “lo que ellas mismas reclamaban desde su ensayística: la construcción de una tradición de poesía escrita por mujeres con la cual dialogar e interactuar para la constitución de una poética propia” (Mallol, 2013: 3).

El viaje de formación tradicionalmente fue un ritual de pasaje para la intelectualidad latinoamericana, y en el siglo el XIX dio lugar a la figura, según la transposición que hace Willson del concepto de Viñas (2019: 87), de los “*gentlemen-traductores*” o, más precisamente “*gentlemen-importadores*”, quienes, a través de la importación de cultura extranjera, procuraron constituir una literatura nacional. A través de Rubén Darío, Caresani opone a este modelo la figura del traductor *portador*, que no pretende construir nación, sino que desestabiliza la organicidad, “degenera el ‘cuerpo’ nacional o en-rarece la ciudad letrada” (2015: 10). Por fuera de estos modelos que dependen de una ubicación privilegiada en la cultura de origen y se definen ya por su servicio, ya por su oposición a lo nacional, el siglo XX trae otras figuras traductoras. Si, como señala Gaspar, la traducción latinoamericana siempre se caracterizó por su irreverencia y rebeldía ante la noción de fidelidad, las traducciones de Bellessi en la década del ochenta producen una nueva inflexión en esa tradición al incorporar el punto de vista feminista, no solo en la selección de autoras, sino, como veremos, en los procedimientos específicos de traducción, que por aquellos mismos años practicó de manera programática el movimiento de traducción feminista canadiense. En el campo de la traducción, los feminismos “cuestionaron la posibilidad de realizar una traducción fiel y objetiva, demostrando que la neutralidad ideológica en la traducción es una ficción del patriarcado y que la intervención en los textos está presente siempre, irremediablemente, a la hora de traducir” (Castro, 2008: 286).

A través de la delimitación de un territorio propio, creado a partir de la incorporación afectiva de lo ajeno, Bellessi propone el campo de sus traducciones como *comarca*, donde las relaciones no se dan entre culturas nacionales, sino entre alteridades en diálogo. Toda su obra (poesía, ensayos y traducciones) se caracteriza por una búsqueda de reafectivización del mundo a través de una voz que se tiende hacia lo otro.⁴ La traducción es así “una extraña eucaristía”, un acto de “comunidad” (Bellessi, 2011: 115).

³ “La diferencia viva” en *Diario de Poesía* n.º 9, julio de 1988.

⁴ Monteleone (2009: 24) encuentra en la palabra “linaje”, y en la familiaridad que este supone, el nudo donde lo propio y lo ajeno se cruzan. La creación de un parentesco se da a partir de una familia escogida

En este sentido, su figura no es la de la importadora que engrosa las bibliotecas nacionales, así como tampoco la de portadora de un corpus extraño que enrarece el cuerpo nacional, porque el territorio que piensa Bellessi excede lo nacional; importa, en cambio, el territorio ampliado de lo americano y de lo popular como figura de lo subalterno: “La patria, como el jardín, es una diversidad enamorada. *Cancelarla produce desgracia*. El otro no es el enemigo, si el sueño del jardín es recíproco” (Bellessi en Ibarlucía, 1993: 3, cursivas en el original). Para Bellessi, traducir es trazar las fronteras de una región donde se insistirá la vida entera (Bellessi, 2017: 96), lo que implica la creación de un territorio otro. Bellessi encarna una figura traductora que, en un ámbito mayoritariamente masculino, crea “familia y linaje” a través de parentescos novedosos, no solo por la diferencia en la adscripción genérica de la firma de las autoras que traduce, sino por el modo de relación: “ni adoración repetitiva de los antepasados ni parricidio” (Bellessi, 1986: 27), es decir, lejos de las nociones de tradición y ruptura que caracterizan la estructura edípica y patrilineal de las historias literarias (Pollock, 2002).

Para Bellessi la traducción constituye uno de tres desprendimientos de “la escritura del poema” (2017: 95), lo que llama la tarea central de su vida. La traducción, la enseñanza y la escritura reflexiva son las diversas formas en que se realiza esa tarea central: “Si el poema aparece, primero como ritmo, y recién después, en su manera propia, despliega significados, es la traducción [...] un esfuerzo de alteridad. Alteridad del cuerpo respirando la música de otra lengua y en la estricta particularidad de una voz que la habla” (95).

A través de la boca de la traductora habla otra. Traducir es prestar la voz, no para imitar el canto ajeno, sino para darle una nueva carnadura, para dar, en palabras de Antoine Berman (2014), albergue a lo lejano; una actividad ética que no puede pensarse fuera del continuo poema-vida tal como lo concibe Meschonnic (2009: 27). En el caso de Bellessi, se trata de una región y una lengua precisas: poesía estadounidense de este siglo, escrita por mujeres y “fuera de la ley” (2017: 97). Allí, Bellessi cifra una diversidad de voces subalternas que desde el margen luchan por la igualdad, “voces que creen en la modificación del mundo y de la vida personal a través de diferentes vías de actuación, pero sosteniendo una accessis central: la escritura del poema” (97). De esta forma, Bellessi

de nombres propios (que aparecen en dedicatorias, citas, atribuciones, referencias explícitas) con lo que convive y se mezcla el nombre Diana Bellessi; parte también de la anonimidad del pueblo americano como gran otro que se mezcla en la voz propia: “la autora no es, en verdad, el centro jerárquico que ordena esas voces, sino una más entre aquellas que la repiten” (25). Por su parte, Balderston (2011) analiza el modo en que esa voz aparece en la poesía de Bellessi en estrecha relación con el afán de traducir.

hace de la posibilidad de traducir una elección política. Con esas voces fuera de la ley, a través de la traducción, se propone la construcción de un linaje concebido en un diálogo “que soporta y hasta desea las diferencias”.

Para las escritoras, el establecimiento de un linaje y una genealogía se hace indispensable por su inscripción tardía en la historia de la literatura y la cultura. Se perfila así la tarea de la traductora que compone nuevas constelaciones para la poesía, pensada siempre como una tarea tan personal y afectiva como colectiva y política. Contra el mundo desafectivizado, a contramarcha del patriarcado que concibe el poder solo a partir de la guerra, Bellessi encuentra la posibilidad de un *poder* paradójal y narcisista, “de puro gusto por la otra, descubierta como par y como genealogía, irrupción de un poder creador que es ceremonia y parodia, que permite lo oscuro, la carcajada y la caricia, que se reconoce en una heredad que lo contradiga” (2017: 93).

Esta perspectiva implica una ética del poema y de la traducción, que a su vez supone un “compromiso amoroso con la diversidad de lo viviente” (Bellessi en Ibarlucía, 1993: 3). A la traducción etnocéntrica, que devora la cultura ajena para anexarla a la propia; hipertextual, que destruye la voz del otro embelleciéndola a partir de modelos ajenos; y de corte platónico, que elimina las singularidades a favor de una pretendida universalidad basada en la separación entre el cuerpo de la letra y su espíritu, se opone una ética de la traducción cuya finalidad es “acoger a lo Extranjero en su corporeidad carnal, [que] solo puede unirse a la *letra* de la obra” (Berman, 2015: 84).⁵ En la traducción, Bellessi no solo encuentra un modo de crear nuevos parentescos, fuera de la ley, y nuevas redes que serán el sustento de las generaciones de poetas por venir, sino que

⁵ Antoine Berman establece estas categorías desde el seno de la cultura francesa, que resulta inherentemente etnocéntrica. No obstante, cabe situar y problematizar este concepto a la hora de pensar entre qué culturas se traduce y quiénes traducen. Los casos de instrumentalización de la traducción en la cultura argentina que analizan Andrea Pagni (2014) y Patricia Willson (2005, 2008) en los siglos XIX y XX muestran, por ejemplo, casos en los que las obras traducidas se adaptan, se deforman y se supeditan a los fines de educar a las clases populares. Este y otros modos de anexar las obras a la propia cultura aparecen sin duda en los años de formación de la nación como modo de acrecentar su capital cultural a través de la importación. Como señala Martín Gaspar en relación con el concepto de “deseo de traducir” de Ricoeur, “en América Latina hablar de ‘hospitalidad’ es sospechoso porque nadie puede ignorar que nuestra historia está marcada por políticas culturales violentas. [...] En periferias como la nuestra, donde muchas veces se intentó erradicar, asimilar e importar culturas e idiomas sin mayores consideraciones a vastos sectores de la población, hay que pensar en un deseo que tiene como trasfondo la violencia” (2020: 33-34). Los feminismos, que basan en las nociones de pluralidad, interseccionalidad y transnacionalidad (Castro y Spoturno, 2020), tensionan el concepto de nación al postular una opresión que excede fronteras al tiempo que exigen un pensamiento situado, que contemple las particularidades de dicha opresión en los diversos territorios. Así, cabe pensar cómo se articula la traducción feminista en contextos latinoamericanos, en una tradición que ha reflexionado y ha practicado formas de traducción que, al igual que la traducción feminista, cuestionaron las jerarquías, las nociones de invisibilidad, fidelidad y equivalencia, pero desde un paradigma patriarcal que históricamente excluyó a mujeres y disidencias sexuales.

su propia identidad adviene en vínculo con la alteridad (Meschonnic, 2009: 9). Ese vínculo, del que resulta imposible sustraer el cuerpo y sus afectos, se articula, en principio, en dos figuras. La primera de ellas sin duda es el viaje, del que surgen sus dos primeros libros: *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (fechado en 1974 y publicado en 1991) y *Crucero ecuatorial* (1981). La segunda es consecuencia de la primera y es el objeto de este capítulo: la traducción. En Bellessi, el impulso traductor se originó en un momento muy preciso: el viaje a Estados Unidos, el encuentro con el feminismo y la poesía en lengua inglesa escrita por mujeres. Aunque posteriormente Bellessi perdió el interés en el feminismo como potencia política, el impulso traductor que surgió de dicho encuentro dejó una huella en el campo cultural local y en las siguientes generaciones de poetas que aún persiste.⁶

Traducir para romper el silencio: *Tributo del mudo*

En el mapa de estos años en la trayectoria de Bellessi, hay dos momentos opuestos y complementarios. El primero es el período de expansión que significó el largo viaje de seis años a lo largo y a lo ancho de América, con su culminación en el corazón del imperio, y luego el cruce atlántico a Europa. En este momento, las traducciones ocurren siempre en movimiento y de manera provisoria, son apenas borradores para entender sobre la marcha. El regreso a Argentina en 1975 es en cambio un período de retracción y ensimismamiento. Aislada en el arroyo Felipe, en Tigre, Bellessi aparece bajo la figura de la ermitaña que se dedica a trabajar y pulir las traducciones hechas en viaje.

En 1982, Diana Bellessi publicó su segundo libro, *Tributo del mudo*. Compuesto durante ese período de aislamiento, específicamente entre el 78 y el 79, es un “libro de poemas breves, sacados como hilachas del silencio, porque desaparecieron los cuerpos y desaparecieron las voces” (Bellessi, 2017:10). En la primera parte del libro, “Jade”, la traducción constituye un recurso privilegiado. Bellessi encuentra un modo de romper el silencio a través del diálogo con las lejanas voces de un conjunto de poetas chinas de distintos períodos, desde la dinastía Tang hasta la dinastía Ch’ing, que ella lee en inglés

⁶“Hay un momento extraordinario que siempre se ve atravesar a cualquier mujer: el día en que se da cuenta que ser una mujer no es lo mismo que ser un varón, no es lo mismo frente a las leyes ni frente a la sociedad. Esto seguirá así hasta que desaparezcan las diferencias de género, y eso está muy lejos de suceder aún. Pero en lo referido al pensamiento, todo empezó a caer en la repetición, y aunque hubo ideas fundantes que fueron espléndidas, y en muchos sentidos lo siguen siendo, lo que vino después fue más lento y opaco... Llegó un momento en que me empecé a desinteresar del pensamiento feminista, creo que porque no hubo grandes progresos y porque me atraparon los movimientos del campo popular a fines de los 90. Me volvió a parecer infinitamente más interesante la lucha de clases, aunque en la lucha de clases va inscripta también la pelea por la igualdad de las mujeres”. (Bellessi, 2017: 66)

en traducción de Kenneth Rexroth y la académica china Ling Chung en *The Orchid Boat. Women poets of china* (1972). Bellessi traduce desde el inglés en algunos de sus poemas, de manera implícita, y también de manera explícita en las citas que abren *Tributo del mudo*. Más tarde, en 1987, Bellessi publicó en *Diario de Poesía* sus versiones de algunas de las traducciones de Rexroth y Ling de los poemas de Li Ch'ing-chao. Así, el tributo es también un homenaje a las traducciones que propiciaron la alianza con estas voces compañeras:

Las poetas chinas entraron a mi vida cuando yo era muy jovencita, cuando tenía diecisiete o dieciocho años. Entonces leía cuanta cosa encontraba, en inglés, italiano... Sobre todo, de la dinastía Tang y la dinastía Tsing. El paisaje del delta se parece mucho —y se parecía mucho más antes— a la naturaleza que se hace presente en la poesía china. Por eso *Tributo del mudo* también es un homenaje a las traducciones de poesía china, sobre todo las que hizo Kenneth Rexroth, donde se juntan ambos paisajes y donde se fabulan personajes que parecen mujeres chinas, pero que en realidad son personajes de aquí, del delta. Soñados, desde aquellas lecturas y experimentados, como diría Juan L., desde la tierra acuática de *En el aura del sauce*. (Bellessi 2017: 10)

Para Francine Masiello, la figura de “Oriente” en la literatura argentina creó nuevas relaciones geográficas que cifran “una intensa incomodidad ligada a los orígenes, la sexualidad y el desplazamiento” (2001: 231). En estas configuraciones, la traducción aparece como anticartografía que “rechaza los mapas oficiales de significación basados en el eje Norte/Sur”. Así, en *Tributo del mudo* Bellessi recurre a la distancia entre culturas para explorar la construcción de sentido local y su propia condición de otredad en la sociedad que habita.

Tributo del mudo comienza con una serie de citas que provienen de *The Orchid Boat*. La primera es la traducción de una nota de Rexroth a un poema de Yü Hsüan-Chi (s. IX) y una retraducción del inglés de uno de sus poemas. Yü Hsüan-Chi fue una concubina devenida sacerdotisa taoísta que, como tal, recorrió toda China y tuvo amantes de distintos géneros, hasta que fue acusada de asesinato y la ejecutaron.⁷ En la página inicial de *Tributo del mudo*, la transcripción de esa voz traducida coexiste con la de Bellessi, los poemas aparecen como el souvenir que llega en el bolsillo de una viajera tras su ardua travesía: “sus hermosos poemas reposan/ en la sombra del verano” (2009: 153).

⁷ El taoísmo, sobre todo a partir de la dinastía Tang, les ofrecía a las mujeres la posibilidad de llevar una vida de relativa libertad: como sacerdotisas del Tao, podían viajar, leer, escribir y asociarse libremente. A diferencia de las monjas budistas, las sacerdotisas taoístas podían tener relaciones íntimas, pero no eran propiedad de nadie (Ling, 1972: 145). Por otra parte, las relaciones homosexuales entre mujeres (principio yin) no eran condenadas, puesto que se consideraba que la combinación yin-yin no provocaba desequilibrios, a diferencia de las relaciones homosexuales entre hombres (principio yang).

Al mismo tiempo, en tanto doblemente traducida, la de Yü Hsüan-Chi es una voz a tres voces. Y es que en ella conviven la poeta china, lxs traductorxs al inglés y la traductora al castellano. Aunque Bellessi no lo mencione en las referencias a las citas, las traducciones de *The Orchid Boat* son una colaboración entre Rexroth y Ling Chung, poeta, académica y traductora de origen cantonés, que además escribió un estudio sobre las mujeres en la poesía china que se incluye como epílogo de la antología. Así, *Tributo del mudo* se abre en esta primera página plagada de voces de autoridad y, paradójicamente, una voz muda, precisamente la de la mujer detrás del poeta célebre.⁸

Las citas funcionan como transcripciones de los subrayados de Bellessi, cuyo acto de lectura se convierte en acto creativo y participativo, al incluir y, más aún, traducir esas lecturas. Hay una necesidad de distanciarse de las voces y los espacios familiares para poder volver con la mirada renovada, un alejamiento que funciona como cura de la voz a través de lo ajeno.

El río a la vera del cual se sientan todas estas poetas parece el mismo. Bellessi recoge los poemas que flotan hacia ella y la lectura transforma su mirada y su voz. La sección “Jade” incluye diez poemas donde la lectura y retraducción de las poetas chinas se incorporan en el texto propio. En los primeros cinco poemas, que homenajean a cinco de las poetas traducidas por Ling y Rexroth (Li Ch’ing-chao, Wu Tsao, Han Ts’ui P’in, Ch’ien T’ao y Wang Wei), se incluyen referencias a los poemas de las autoras al tiempo que se repiten ciertas figuras y tropos (la hoja que cae, la niebla, el grillo) que generan una continuidad entre el paisaje chino y el del Delta.

En los últimos cinco poemas de la sección, Bellessi vuelve la mirada sobre el Delta y sus personajes con fuerza renovada. Este resurgimiento va acompañado por la ética de una mirada que no se constituye a partir del dominio sobre lo que observa sino, sobre todo, a partir de “una *relación* entre sujeto y objeto, donde no hay fijeza en ninguno de los polos. [...] la mirada, nombrada en el lenguaje, produce un tipo de saneamiento de la visión, una ‘regeneración’ del vínculo del sujeto con lo real” (Monteleone, 2009: 18). Lo que no puede hablar, oye con atención: ante la desaparición del habla, Bellessi se vuelve receptiva al mundo circundante. Así, las lecturas y el paisaje forman parte de una misma realidad que entra por los ojos, no como instrumento servil que “decora el pensar,

⁸ Lo cierto es que Rexroth no tenía suficiente conocimiento del chino para traducir: “Como Pound, Rexroth logró memorizar varios cientos de caracteres chinos, pero nunca llegó a tener suficiente conocimiento del idioma para traducir directamente sin la ayuda de otros traductores. Como demostró Ling Chung, Rexroth tradujo la vasta mayoría de sus poemas a partir de fuentes inglesas o francesas sin haber consultado los poemas en chino” (Bradbury, 2003).

el sentir de su amo: quien la mira”, sino que ingresan al poema como espacio imaginario, bajo la mirada inmanente “que coloca al yo del que escribe abierto en su vulnerabilidad, participante en la naturaleza, afectándola y afectado por ella —y este es quizás el misterio del diálogo—, entra al espacio del detalle, de las pequeñas cosas” (Bellessi, 1996: 96).

La primera pieza de Jade, “Leyendo un poema de Li Ch’ing-Chao”, señala ya desde el título la posición lectora desde la cual se escribe. El poema de misticismo erótico escrito por Li’ Ch’ing Chao (1084-1151) y traducido por Rexroth y Ling bajo el título “To the Tune of ‘The honor of a Fisherman’” se traslada al tono sutilmente voluptuoso del poema de Bellessi, donde el cuerpo es un bote que navega en un mar de arena, imagen que evoca el estancamiento de la voz. Al mismo tiempo, nos recuerda que la voz siempre se encarna en un cuerpo que goza o padece en este mundo. Inmovilidad y movimiento son simultáneos (Ybáñez, 2019: 3), como reflejo del principio taoísta según el cual en la más profunda quietud siempre hay movimiento. Los opuestos conviven y se complementan de manera necesaria. En el más profundo silencio también hay voces. Del encuentro de dos cuerpos que en medio del estancamiento en el mar de arena se encuentran y se enlazan hacia un futuro incierto surge un nosotros, y el principio del movimiento se hace más fuerte: “por un largo camino/ más allá del crepúsculo/ van nuestros rostros enlazados” (2009: 155).

En el poema siguiente, “En una hoja púrpura”, Bellessi dialoga con “A Poem Written on a Floating Red Leaf”, de Han T’sui-p’in (s. IX). Allí, se replica una leyenda repetida en varios poemas tradicionales chinos, que cuenta la historia de un erudito que encontró un poema sobre una hoja flotando en el agua lindante a las tierras del palacio y más tarde se casó con la concubina liberada que reconoció el poema escrito en la hoja. En el poema de Bellessi, no es un hombre sino la poeta a la vera del Paraná quien, mientras escucha el canto del pato sirirí, encuentra un poema “liberado al azar del río,/ para que alguien en el mundo de los hombres/ lo recogiera” (2009: 156). El río se convierte de este modo en un río místico que irrumpe en el aislamiento e incita a escribir. El poema, nuevamente, es materia, letra encarnada que flota en un río. De prisionera a prisionera transita la palabra que resurge con dificultad. Así, la continuidad entre la lectura y la escritura, por un lado, y entre espacios y tiempos distantes, por el otro, se establece a partir de la figura del río.

Wu Tsao (1799–1862) fue una poeta muy popular en su tiempo, cuyos poemas, según Sung-Rexroth, se cantaban en toda China. Antes de esto, Wu Tsao había padecido la opresión del concubinato hasta que logró escapar en un bote y se convirtió en

sacerdotisa taoísta. Bellessi escribe “A Wu Tsao”, donde vuelve a poner en escena algunas imágenes de los poemas “For the Courtesan Ch’ing Lin” y “Returning from Flower Law Mountain on a Winter Day”. El primero es un elogio de los rasgos de la amada, que la traducción de Sung-Rexroth inscribe en la tradición de poemas líricos desde Safo en adelante. El poema de Bellessi se divide en dos partes. En la primera, el rostro la amada aparece en un sueño, iluminado:

Millones de años a través de los cuales el universo
asciende y declina
y vos allí,
en tu vestido transparente de seda
viendo caer
las flores del ciruelo sobre la hierba.
(Bellessi, 2009:157)

Esos versos responden a los de Wu Tsao: “Millions of years of decline lie ahead of us/ As destruction turns into ashes” (Ling-Rexroth 1972: 76), desde el otro lado del tiempo, a través de esos millones de años donde la voz sigue haciendo eco. La amada también es la otra en la figura de esta lejana poeta china. En la segunda parte del poema, se contempla y se extiende la escena amorosa que describe Wu Tsao en su poema a la cortesana Ch’ing Lin, donde las amantes beben vino, se recitan poemas y se pintan las cejas. Bellessi arriesga una posibilidad: “Si supieran aquellos versos de Safo/ los dirían” (157). La aparición de Safo entre el conjunto de poetas chinas que cantan al amor entre mujeres forma una red de lírica lesbiana en la cual ella misma se inserta, de modo que Safo deja de ser la excepción en la larga historia de la poesía occidental y patrilineal.

En “Homenaje a Ch’ien T’ao” Bellessi amplía un breve poema de esta poeta de principios del siglo XI, concubina de un primer ministro de la dinastía Song, de quien solo sobrevivieron dos poemas. Uno de ellos es el que traducen Rexroth y Chung para su antología, “Written at a Party where my Lord Gave Away a Thousand Bolts of Silk”:

A bolt of silk for each clear toned song.
Still these beauties do not think it is enough.
Little do they know of a weaving girl,
Sitting cold by her window,
Endlessly throwing her shuttle to and fro.
(Rexroth y Chung 1972: 76)

Bellessi reescribe este poema en primera persona con la voz de la tejedora de Ch’ien T’ao en su encierro, mientras le llegan rumores de la fiesta de su señor e intenta dilucidar los sonidos. En ese intento describe cuatro momentos con imágenes

contundentes, fraguadas en la oscuridad del cautiverio. El deseo de ver y tocar espolea la imaginación, que proyecta así todo aquello que no se ve: la imagen del banano bajo la lluvia, el picaflor ante los ojos del amado, las hojas del sauce que descienden sobre el sueño y el sol dorado sobre los tejados, mientras la concubina sigue entretejiendo los brocados con la pena del trabajo: “Otras vestirán sobre los hombros adorables/ estas fatigadas, interminables/ piezas de seda” (2009: 158). Dentro del espacio opresivo y cerrado que explora *Tributo del mudo*, los poemas y la naturaleza se presentan como figuras de lo abierto, redes lanzadas en el tiempo y en el espacio, contundentes en su materialidad como las imágenes que no se ven, pero se imaginan, en este poema de Ch’ien T’ao.

Por último, en “A Wang Wei, viajando por un río de la China Central”, aparece otra figura que contrasta con la servidumbre y el encierro de Ch’ien T’ao. Después de pasar por las prisiones del concubinato y el matrimonio, la poeta Wang Wei (s. XVII), al igual que Wu Tsao y Yü Hsüan-Chi, se convirtió en sacerdotisa taoísta y viajó en un pequeño bote con su biblioteca por los ríos de China Central. Bellessi celebra a esta “transparente viajera” que logró cambiar su vida:

A la proa de tu bajel,
aldea tras aldea
ves lavar a las mujeres
la pesada ropa
que el otoño prepara.

Cae una hoja
y es infinito su caer.
Polvo leve de los años
disperso en el vaivén
de una cuna en el agua.
(2009: 159)

El destino de Wang Wei ya no es el de las mujeres que lavan la ropa en el río sino el de quienes lo recorren. Sobre ese mismo bote en ese mismo río parece contemplarse en la escena que describe el siguiente poema, “Mirando a Felicitas lavar la ropa”, donde se produce el pasaje de la China al Paraná: “Sobre las escaleras del muelle/ como ramos de caña de ámbar/ reposa la ropa lavada” (2009: 160). Así, en los siguientes poemas la mirada se va acercando cada vez más a lo propio y lo cercano, a las casuarinas, azucenas y fresnos que meditan en las cercanías y que, lejos de tener el carácter separado de “naturaleza” o “paisaje” que acompaña y emula la emoción de la poeta, coexisten con la voz poética en un espacio común. Cada uno de los cinco poemas con los que termina

“Jade” son capturas de un momento de esas vidas, imágenes quietas que, no obstante, están en el perpetuo movimiento de todo lo que crece, muere y coexiste con otras especies.

En el último poema de “Jade”, esa mirada que fue acercándose lentamente al paisaje circundante termina en una especie de zoom sobre la mesa de trabajo, con la certeza de que es posible abandonar el silencio y escribir, con el calor de otras manos:

Puedo escribir poemas, lo sé,
con las voces y los días que cayeron
en el tobogán de sueño
de los años,
en esta rústica mesa de madera
donde reposan nuestras manos.
(2009: 164)

Así, después de la intercesión de esas voces lejanas y pasadas, es posible volver a escribir. Los poemas, como piezas de jade, llegan a través del río a la rústica mesa de madera y la letra se hace carne. En las siguientes secciones del poemario, Bellessi ahonda aún más en el presente opresivo que se yuxtapone con su realidad en el Delta. Cada sauce, cada pájaro, cada animal adquiere el color de la sangre y se convierte en significante de una violencia que irrumpe en todas partes. Estas figuraciones de la violencia se cruzan con algunas exploraciones eróticas, un cruce que Bellessi indagará más hondamente en *Eroica* (1988), pero que ya comienza a esbozarse en lecturas y traducciones que ponen en el centro el amor entre mujeres. Prefigurando el gesto de María Moreno, quien llevará la premisa hasta sus últimas consecuencias, Bellessi tuvo que pensarse extranjera para llegar a la escritura de poesía. Es a través del recurso a lo extranjero y su traducción, que *Tributo del mudo* logra romper el silencio para decir lo que está prohibido decir. En 1988, con la publicación de *Eroica*, Bellessi da un paso más audaz y quiebra la Ley: “Altera el orden/ la creación empieza” (Bellessi 2009: 423); pero, como veremos, el camino a esa gesta también estuvo hecho de traducciones y alianzas transnacionales.

Contéstame, baila mi danza

El movimiento expansivo regresó con la primavera democrática. La publicación de *Contéstame, baila mi danza* en 1984 es la expresión concreta de la síntesis de esos momentos complementarios de luz y oscuridad. Entonces, Bellessi también comenzó a dar sus talleres, que se convirtieron en un semillero de poetas donde Diana “traficaba feminismo a lo loco”, según cuenta Mónica D’Uva (Jiménez España, 2020: 412), y de los que surgieron poetas cuyas voces se destacarían en las décadas siguientes, y quienes

reconocerían su deuda no solo con la poesía y el espacio de intercambio que posibilitó Bellessi, sino también con sus traducciones y con ese tráfico de feminismo realizado luego del retorno de la democracia. Tal como señala Paula Jiménez España en su crucial relevo de la escena poética de mujeres y disidencias en la Argentina desde los setenta, su alcance “hizo que la historia de muchas de poetas fuera otra” (413). Las poetas contestaron: en bares, talleres, sótanos y centros culturales, comenzaron a tejer redes.⁹

La elección del título de la antología de traducciones de Bellessi proviene de la descarga en el cuerpo que le provocó la escucha de un poema de Muriel Rukeyser:

Una tarde, caminando a lo largo de la avenida Broadway, entré a un bar donde se anunciaba la lectura de una poeta llamada Muriel Rukeyser. Cerveza en mano, me acerqué a la tarima donde la extraordinaria voz de esta mujer decía en ese momento: “Answer me, dance my dance”. Leía poemas de su reciente libro *Breaking Open*, y podríamos decir que le respondí, acepté la invitación al baile comprando todos sus libros y leyéndola noche tras noche. (2011: 104)

Otra vez, el cuerpo y su experiencia en el mundo, a través de los viajes, del trabajo y los afectos, determinan el rumbo de la experiencia poética. La primera edición de esta antología, que incluye a seis poetas estadounidenses (Muriel Rukeyser, Denise Levertov, Jone Jordan, Diane di Prima, Adrienne Rich, Irena Klepfisz, más un ensayo de Barbara Deming), fue publicada en 1984 por la editorial Último Reino. En 1995 se reeditó, ampliada, bajo el título *Diez poetas norteamericanas*, por la editorial venezolana Angria, con poemas de Ursula K. Le Guin, Lucille Clifton, Judy Grahn y Olga Broumas. En 2019 se realizó una nueva reedición a la que se sumaron Mary Oliver y May Sarton. La selección no responde a motivos estéticos ni formales específicos, sino que propone a la *mujer* como sujeto y objeto de autorreflexión a partir de una lectura feminista.

En el prólogo a la primera edición dice Bellessi: “Incorporados a esta poesía están los últimos años de historia norteamericana: la guerra de Vietnam y sus resistentes, el movimiento pacifista, la lucha de las minorías étnicas, el movimiento de liberación femenina, las luchas estudiantiles en Berkeley y Columbia” (Bellessi, 1984: 10). Y un poco más adelante señala el parentesco intrínseco que le da cohesión a la antología como una obviedad: se trata de seis poetas mujeres. Para terminar de enmarcar la antología dentro de una lectura feminista, Bellessi agrega un ensayo de Barbara Deming titulado

⁹ La creación de una genealogía es bidireccional, pues hacia adelante, también, se crean las sucesoras: “El sujeto se reposiciona. Instalándose en una genealogía donde hay quien viene después de mí. Frente a mi mesa de trabajo una pequeña galería muestra los retratos de jóvenes poetas. Paula Brudny, Teresa Arijón, Gabriela de Cicco, Marta Miranda, Patricia Kolesnikov”, escribió Bellessi en 1992 (2017: 94).

“No podemos vivir sin nuestras vidas. Perspectivas en la lucha de las mujeres”. Allí, Deming pasa del análisis de una especificidad del género en la literatura (la lucha de las heroínas de las novelas decimonónicas, y algunas del siglo xx, por conservar un yo que se ve amenazado por el amor romántico heterosexual y el matrimonio) a la propuesta de una visión andrógina para el futuro.

Lo que parece una obviedad —la subjetividad femenina de las autoras— constituye no obstante el puntapié inicial (uno entre otros) del feminismo en la poesía argentina, en ciernes en la década del ochenta. Y es preciso hacer hincapié, en este caso, en el hecho de que con Bellessi no solo ingresan las mujeres, o las firmas con nombre de mujer (Genovese, 2015: 15), sino que además entran bajo una perspectiva explícitamente feminista. La superación del biologicismo y el esencialismo iniciales surgirá cuando aparezcan otras luchas y otros cuerpos en escena.¹⁰ Así, en estos poemas coexiste una androginia vislumbrada con una indagación específica sobre la mujer: “El primer paso consiste en reconocer que una es mujer, y empezar a descubrir lo que eso puede significar” (Bellessi, 1984: 10). El tono de varios de los poemas será el de la revelación de una subjetividad oculta tras la caída de las máscaras y la exploración de esa nueva subjetividad a través del cuerpo, el erotismo y un nuevo modo de considerar los vínculos familiares y con los pares.

Rukeyser es doblemente alborada en la selección de Bellessi, tanto por darle título al volumen —por extender esa invitación que luego se extenderá a otras, en otras tierras— y por el poema que abre el libro, titulado “Esta mañana”: “Despierto esta mañana/ una mujer violenta en el violento día/ riendo”. Desde el inicio, surgen dos pilares para esta nueva mirada feminista sobre la poesía, la primera persona y el sujeto “mujer” en el centro del poema. Cabe destacar que la primera persona aparece en el poema unos versos más adelante, y Bellessi decide traducir el gerundio (“Waking this morning,/ a violent woman in the violent day/ laughing”) por el verbo conjugado en primera persona. Un poema de alborada que anuncia una nueva época, un nuevo cuerpo, la posibilidad del placer y de la exhibición de emociones habitualmente vedadas para las subjetividades femeninas, como la ira.

Contéstame, baila mi danza anuncia un tiempo nuevo para la poesía local: *mañana – mujer – memoria* se encadenan en los primeros versos del primer poema de la

¹⁰ Como señala D’Uva, en los ochenta, “la concepción biologicista era la hegemónica todavía, y las discusiones se empezaron a dar recién después de [los debates en torno al] código contravencional, cuando el colectivo travesti irrumpió en el feminismo” (Jiménez España, 2020: 555).

selección. La etimología de *woman* —derivada del inglés antiguo *wīfmann*, palabra compuesta por *wife* y *man*— señala el lazo servil de la mujer al hombre. Mientras que la eme del vocablo inglés proviene del hombre, la etimología perdida y desconocida de la palabra *mujer* en castellano brinda la libertad de la invención y la elección. Las emes pueden ser blandas, pero también afiladas e incisivas. Eme de María, de Moreno, de Mirta, eme de Madam.

Si, siguiendo el trazo de la eme en el primer poema, encontramos *memoria – mujer – mañana*, el segundo (“The poem as a mask”) traza una historia más compleja: *mujeres – máscara – amor – mí – montaña – médicos – mitologías – mano – música*. Al hilar la eme en todo el poema, Bellessi replica en su versión lo que Rukeyser hace con la doble ve de *woman* en el original: “When I wrote of the women in their dances and wildness”. La traducción incorpora dos significantes que en inglés tienen otra raíz: *médicos* (*doctors*) y *mano* (*hand*). *Man* se agazapa en *woman*, detrás de *wife*, donde *wo* también evoca *womb* (vientre, útero), solo para despegar la palabra del destino biológico; *woman* y *womb* no están etimológicamente relacionados. En inglés, “mujer” no es origen ni destino biológico, sino una invención del hombre, que, en castellano se formula en la hache muda, presente pero invisible: *hablé, habla, hay, ahora*. Máscaras y mitologías caen ante la música “de los fragmentos que se unen en mí”. Invención de sí misma tras la caída, “Una máscara que no he querido/ vestir, como de escarcha/ cubre mi cara./ Ojos que señalan un silencio vehemente en el centro de la canción” (34) dice también Levertov en palabras de Bellessi en el poema “Un manto”, unas páginas más adelante.

Entre los poemas de June Jordan que traduce Bellessi, se encuentra su versión “Getting Down to Get Over” (“Descendiendo para ascender”), uno de cuyos rasgos centrales es la recreación de la oralidad afroestadounidense, que inevitablemente se pierde en la traducción. Las elecciones de Bellessi —que conserva la doble eme de la palabra *momma* traduciéndola como *mamma* y las enes de *granny* traduciéndola como *nona* en lugar de abuela— alteran ese rasgo identitario del poema de Jordan e inscriben en cambio las raíces italianas de Bellessi. En el poema original, *sista* aparece como línea de fuga de esas emes que marcan el origen y el destino de la mujer en relación a la reproducción de la familia y su jerarquía. En la hermandad aparece la posibilidad de la relación horizontal, incluso la posibilidad de elegir, por fuera de la familia, quiénes son nuestras hermanas. En cualquier caso, a través de estas elecciones Bellessi se hace visible en esta traducción al introducir el dato autobiográfico de su ascendencia italiana:

MOMMA MOMMA MOMMA
momma momma momma
mammy
nanny
granny
woman
mistress
sista

MAMMA MAMMA MAMMA
mamma mamma
mami
ama
nona
mujer
querida
hermana

(2019: 514-15)

En el texto de presentación de los poemas de Adrienne Rich, Bellessi señala el pasaje del descubrimiento obvio de la condición de mujer al feminismo. Rich relata su vida anterior al feminismo como una etapa de escritura oscura, codificada, velada, y la necesidad de encontrar nuevas formas de expresión: “Mi propia vida cambió, por lo cual necesitaba, poéticamente, otras formas expresivas que lo manifestaran. Empieza a ser posible para una mujer decir la verdad sin tener que codificarla” (Bellessi, 1984: 60). La posibilidad de explorar la materia sensual del mundo de manera activa es una pieza central de estas poéticas. En varios poemas aparece una subjetividad femenina activamente sexual y sensual (*touch poems*, dice Rukeyser, *poemas sensitivos*, traduce Bellessi) que explora el deseo y la sexualidad con desenfado y, en ocasiones, se aleja de la heterosexualidad normativa de maneras más o menos explícitas. La mujer está esencialmente en el centro, no solo como lugar de enunciación para el yo poético, sino también tematizado de diversas maneras.

La mujer aparece como musa de la mujer, pero de manera tal que se subvierte su pasividad. Figuran hermanas, madres, amantes, artistas y científicas desenterradas de la historia: Marie Curie, Paula Becker, Clara Westhoff, Ethel Rosenberg en los poemas de Rich; Kathe Kollwitz en un poema de Rukeyser. Los nombres, propios y ajenos, crean parentescos. Hay también una exploración mística del arquetipo femenino de “la diosa”, que aparece como marca de época de la segunda ola feminista que, a riesgo de esencialismos, sirvió a una revalorización de lo femenino. Así, en Levertov y Rukeyser aparece la figura de Ishtar, mientras que Diane di Prima invoca a sus “hermanas perdidas de la luna” (Bellessi, 1984: 105) en un canto de resonancias chamánicas.

Sobre todos los poemas, sobrevuela una consigna que en aquel entonces resultaba una novedad: lo personal es político. Con esa claridad lo enuncia Bellessi en una nota publicada en octubre de 1983 en la revista de poesía *La Danza del Ratón* titulada, por el verso de Rukeyser, “¡Basta de máscaras! Poetas lesbianas estadounidenses”, donde

publica poemas de Rich, Rukeyser, Klepfisz, Broumas y Grahn (incluidas en sucesivas ediciones de *Contéstame...*) y Audre Lorde (que no aparece en la antología). Allí, Bellessi señala el lesbianismo como identidad negada por la sociedad y la cultura “no solo oficial, sino también por las corrientes más progresistas y marginales que enarbolan discursos liberadores e igualitarios” (12). La clave de la selección de los poemas en esta revista (a la que Bellessi incorpora un listado de revistas y antologías vinculadas con la poesía lesbiana publicadas en Estados Unidos) tiene que ver con la afirmación pública por parte de estas poetas de su orientación sexual, un dato clave en aquellos años para Bellessi, cuando la militancia feminista estaba intrínsecamente entrelazada con la escritura del poema.

Del título se desprenden dos claves. En primer lugar, “poesía de poetas lesbianas” no es lo mismo que “poesía lesbiana”. Bellessi toma el dato biográfico de la orientación sexual y lo traslada a la traducción de los poemas, que no necesariamente lo tematizan. Ese dato convierte a las traducciones en poemas de amor lesbiano y, en consecuencia, por el contexto en el que se inscriben, en poemas donde lo lírico se torna político. La ética del poema y la ética de la traducción siempre tienen motivos extraliterarios (Berman, 2015: 113), pues aluden al continuo cuerpo-lenguaje. Donde no hay marcas de género, Bellessi las inventa en la traducción a través de la suplementación o la compensación (Castro, 2008: 294), procedimientos que “lesbianizan” sus versiones (Pampín, 2022: 81) y ejercen un modo de afectación entre lenguas que demuestra que la traducción no solo modifica la lengua de llegada, sino también la de partida.

En *Contéstame, baila mi danza*, Bellessi enmarca la orientación sexual dentro de un conjunto más amplio e interseccional que se resume en el sintagma “fuera de la ley”. Aparece entonces una selección de otra serie de poemas donde la otredad son también son lxs prisionerxs de campos de concentración, las víctimas de la guerra de Vietnam, las minorías silenciosas que no solo están al margen de la ley, sino que son hostigadas y perseguidas por ella. Por último, el ensayo de Barbara Deming que cierra el volumen pone en escena una temporalidad dialéctica del pensamiento feminista, cuyo punto de partida es “lo femenino”, pero se dirige a una superación futura en la androginia. El ensayo de Deming comienza con la comprobación de la existencia de rasgos particulares de la escritura de mujeres y termina con el anhelo de “un retorno a un estado de androginia que hemos perdido” (Bellessi, 1984: 133). Con *Eroica*, Bellessi ensaya la búsqueda de esa “pequeña voz del mundo” quebrando y fisurando el lenguaje a partir de una voz lesbiana cuyo erotismo, fuera de la ley, se extiende para incluir lo popular. En

palabras de Bellessi: “Hablar del pueblo era como hablar de una lesbiana. [...] Es lo rechazado, lo que queda atrás, eso que es la poesía misma” (Bellessi, 2022. V. Apéndice).

El affair Marichiko

En el segundo número de *Diario de Poesía* (primavera de 1986), se publicó la nota “Escrituras eróticas”, con traducciones de Bellessi de poemas de Olga Broumas, poeta griega radicada en Estados Unidos, y Marichiko, seudónimo de una poeta japonesa contemporánea. Los poemas de Marichiko son retraducciones desde el inglés a partir de las versiones de Kenneth Rexroth, incluidas en su libro *Morning Star* (1978). La breve nota, cuyo título figura en el índice como “Marichiko y Olga Broumas, dos poetas eróticas”, no aparece mencionada en la tapa y su carácter disruptivo e inédito pasan casi inadvertidos. El rasgo más subversivo de estas traducciones, que por primera vez en las páginas de la revista abordan la erótica lesbiana, se oculta a plena luz. A diferencia de la nota publicada en *La Danza del Ratón* en 1983, en esta ocasión Bellessi no utilizó una sola vez la palabra “lesbiana”, pero tradujo en femenino a las amantes de los poemas de Marichiko, cuyo género en inglés permanece indeterminado, una operación que por aquellos mismos años las traductoras feministas en el Norte realizaban bajo un programa de subversión de los valores patriarcales y emancipación femenina en el ámbito de la traducción. En oposición al paradigma de la traducción como ámbito de lo indecible, Bellessi utiliza precisamente la traducción para decir aquello que de otra manera no es posible decir, y que sin embargo es tan simple como “Durmamos juntas esta noche” (1986: 26).

En los poemas de Olga Broumas y Marichiko, la mirada inmanente se vuelve sobre el cuerpo amado como paisaje, algo que Bellessi explorará más tarde en *Eroica*. La escritura de Marichiko “juega simbólicamente [con] las pasiones sobre la escena del paisaje; más aún, del detalle de la naturaleza viva [...] Aquí, el cuerpo de la poeta y el de su objeto amoroso juegan como otros detalles en esa figura orgánica mayor que los contiene” (Bellessi, 1986: 26). Mientras que en el ciclo de poemas amorosos de Marichiko Bellessi encuentra la revelación del yo a través del cuerpo de la amante, en Broumas advierte la revelación de una simetría en el amor lesbiano: se ama lo mismo en la otra. Ya no se va de la naturaleza como “espejo de la amada” al cuerpo, sino que el cuerpo de la otra se convierte en paisaje, una elaboración que busca lo informe en un intento de “amorosa descolonización” (27).

Un año más tarde, en el número 6 de *Diario de Poesía* (primavera de 1987), Bellessi publicó “Rexroth: poeta, traductor, falsificador”, donde reveló que Marichiko no era el seudónimo de una poeta japonesa sino del propio Rexroth. La nota incluye además fragmentos de un ensayo de Eliot Weinberger (quien descubre, tras la muerte de Rexroth en 1982, que Marichiko era un heterónimo) y una serie de traducciones: nuevas traducciones de Marichiko, siete poemas de Rexroth y cuatro poemas de Li Ch’ing-chao a partir de las traducciones de Rexroth y Ling Chung publicadas en *Li Ch’ing-chao. Complete poems* (1979). La nota tampoco aparece en tapa, y otra vez el título esquiva la novedad principal de la intervención de Bellessi, que se agazapa no obstante en la traducción: la lírica del amor entre mujeres.

La hazaña de Rexroth consiste, según Bellessi, en haber logrado “textos hablados desde el cuerpo de una mujer, hablados desde el cuerpo de su amante cuyo género es señalado por el propio Rexroth como ‘ambiguo’” (1987: 28). En efecto, Rexroth aclara en una nota sobre su autora inventada la ambigüedad del sexo del objeto amoroso. En lugar de mantener esta ambigüedad, Bellessi decide traducir el pronombre en femenino, un gesto más audaz que la sutil indeterminación que elige Rexroth, por medio del cual los poemas de Marichiko se transforman en poemas abiertamente lesbianos. Sin embargo, Bellessi nuevamente omite esa palabra en los paratextos. La justificación de la decisión de traducir en femenino a las amantes de los poemas de Marichiko no se fundamenta, como en las traducciones publicadas en *La Danza del Ratón*, con una intervención política, sino que encuentra una explicación en el amor heterosexual. Según Bellessi, a través de Marichiko, Rexroth expresó su amor por las mujeres: “Bajo la heteronimia, el sujeto se corre, el objeto amoroso se sostiene: Rexroth sigue deseando a una mujer” (28). El gesto audaz de la traducción lesbiana de Bellessi se matiza en el paratexto, pero sigue hablando en los poemas traducidos. En el paratexto, no obstante, se esboza un cuestionamiento a las reglas de género imperantes a través de la postulación de una “androginia fundamental del ser humano”, que replica la teoría dialéctica de Barbara Deming. A continuación, Bellessi expone esa temporalidad cuyo destino es la síntesis andrógina que llegará luego de “atravesar dialécticamente los territorios de la antítesis: preguntarnos por la condición femenina, la específica opresión femenina, su mirada y su habla” (28).

En los poemas de Broumas, nuevamente, la traducción es elocuente en relación con lo que el paratexto calla. Los cuerpos se espacializan como territorio de descubrimiento y exploración, las vulvas son cuevas o puertas a catedrales rosadas que

se vislumbran a través del espejo, las marcas en el cuerpo son fósiles del amor, los pezones se liban como frutas en un Edén reinventado y sin Adán. Ese paraíso íntimo y privado contrasta con la hostilidad que despierta un beso entre mujeres en el ámbito público de la ciudad: “Tu beso/ es para ellos/ un signo de traición” (Bellessi, 1986: 27). A diferencia de Marichiko, cuyo ciclo de poemas relata el surgimiento y la muerte del amor dentro de la tradición de la lírica amorosa, los poemas de Broumas desestabilizan el amor romántico y el objeto amoroso único sumando cuerpos al lecho. Comienzos y rupturas se suceden y la amada no necesariamente es la misma.

Así, en “Innocence”, sobre el reducido espacio de la cama se proyecta una fantasía en la que la amada es una reina rodeada de cortesanas y la amante es un bufón: “Manita’s the Queen. Love and Love/ lying by her, one/ on each side” (Broumas 1977: 57). Las manos de la Reina se hunden en las “cuevas plegables” de Amor y Amor (“each hand so Deep/ in Loves’ collapsible caves”) mientras el bufón rinde tributo a la reina con su lengua afilada. En la traducción publicada en *Diario de Poesía*, Bellessi traduce a las amantes secundarias en masculino, como si se tratara de una metáfora: “Manita es la Reina. Amor y Amor/ tendidos junto a ella, uno de cada lado” (27), y las “cuevas” de las dos amantes se convierten en “las cuevas plegables del amor”. Esta interpretación más bien casta del poema de Broumas no solo enlaza líricamente el yo y el tú en la estructura del amor romántico exclusivo, sino que pierde su potencia lesbiana.¹¹ En la última versión de este poema, publicada en la reedición de *Contéstame, baila mi danza* (2019), Bellessi modifica la lectura y pluraliza a las amantes: “Amor y amor/ tendidas junto a ella, una/ de cada lado” y las manos se hunden “en las cuevas plegables de Amor y Amor” (599).

Estas exploraciones en la poesía erótica y lesbiana se profundizan y se expanden en la propia escritura de Bellessi con la aparición de *Eroica*. Los poemas de Marichiko y de Olga Broumas anticipan este libro y probablemente hayan acompañado el proceso de escritura de Bellessi. No obstante, Bellessi complejiza el instante de comunión armoniosa a través del sexo que se ejemplifica en este poema de Marichiko:

¿Quién está allí? Yo.
¿Yo quién? Soy yo. Eres tú.
Tomas mi pronombre,
y somos nosotras.¹²

¹¹ Tal como señala Patricia Willson, el cotejo no sirve para señalar rasgos de traducciones particulares como errores, sino como “herramienta crítica y no prescriptiva; debería servir para ver, en las omisiones, agregados y paráfrasis, entre otros elementos, concepciones de la traducción, de la literatura, del lector, de la lengua de traducción” (2019: 26).

¹² “Who is there? Me / Me who? I am me. You are you. / You take my pronoun, / and we are us” (Rexroth 2004: 721).

(Bellessi 1986: 26)

En Bellessi, el erotismo es un campo de alteridad radical donde se deviene fiera y fantasma, y donde la constitución del yo a partir del tú se da en una lucha donde hay tanta trampa como juego. *Eroica* busca develar y deslindar espacios de dominación y liberación, y en ese sentido el cuerpo se convierte en un campo de lucha política no solo personal, sino también colectiva, ya que es en el cuerpo donde Bellessi logra vincular “de inmediato, en un ademán único, la borradura del habla femenina con el silenciamiento de la voz popular” (Monteleone 2009: 14).

En la primera parte de *Eroica* la primera persona prácticamente desaparece y deja lugar a la experiencia de un cuerpo en fusión con otros cuerpos: el “adormilado dedo adentro/ del silencio/ vivo” (2009: 323), la lengua, “pequeño animal morado/ en succión que comba” (322), el ojo que “no quiere mirar/ quiere tocar” (328). El cuerpo es el cerco que separa y al mismo tiempo es punto de encuentro, condición de su propio quiebre “que inventa/ la gracia imposible/ del otro/ Convexo/ espejo de plata” (327). Así, esta gesta *eroica* no es tanto la replicación del gesto del héroe que penetra y conquista un territorio para constituir su subjetividad (Mallol, 2013); si hay heroína, esta se constituye en el juego de disolución y diferenciación con la segunda persona, encarnada en la amante o en “el cuerpo común” del Pueblo: “en mitad del texto/ el Pueblo/ extiende su gesto” (330), e irrumpe la imagen palpitante de una murga como momento colectivo y popular del cuerpo, que entre bombos y requiebres conjura “el Terror del golpe” (331) a través de las máscaras y las inversiones carnavalescas, “expulsión del otro encerrado en mí” (332).

Así, el yo va surgiendo lentamente como una subjetividad que se vuelve a forjar a sí misma a través de la experimentación y la fricción con la Otra y con el Pueblo. *Eroica* inventa un espacio abierto, al que siempre se está entrando y donde siempre se deviene otra, en una “utopía del habla” que se ubica fuera de la ley a través de una experimentación verbal “muchas veces radicalizada, porque en ello va la autonomía de un decir, la inscripción de un deseo divergente de los patrones patriarcales o de las oposiciones cristalizadas del género” (Monteleone 2009:13).

En estas travesías, la traducción desempeñó una función doble: hacia adentro, supuso la constitución de un espacio de diálogo en la propia escritura, al que Bellessi llegaba como extranjera y fuera de la ley; hacia afuera, implicó la creación pionera de una comarca de voces compañeras. Junto a ellas, Bellessi logró romper el silencio y hacer resurgir su propia voz, que en la década del ochenta no dejará de expandirse y establecer

redes. No se trató tanto de crear un linaje, la línea paterna de ascendencia y descendencia, con las jerarquías que impone la temporalidad lineal, sino más bien de crear una red de parentescos raros, una familia escogida desde la cual poder, nuevamente, empezar.

Diana Bellessi y Ursula K. Le Guin: Una amistad en traducción

Para Bellessi, solo se puede traducir lo que se ama. Según relata ella misma, incluso su feminismo también tuvo una trama de amor. En Nueva York, conoció a Jeriann Hilderly, una artista multifacética que la deslumbró y la enamoró:

Yo había conocido a un escritor guatemalteco-norteamericano en California cuyo nombre ya no recuerdo, que vino a Nueva York y me presentó a sus amigos, y entre sus amigos estaba el que después fue un muy buen escritor que se murió joven, judío norteamericano, que se llamaba Jerome Badanes, y la que había sido su mujer, pero seguían siendo íntimos amigos y tenían un departamentito en el mismo edificio: Jeriann Hilderly. Yo la vi y me enamoré... [...] Y ella estaba muy metida, era una tipa genial, una especie de Giulietta Masina de *La Strada*. Y era escritora, escultora, dibujante, música... todos los lenguajes musicales los manejaba. Y era feminista. Entonces yo entré al feminismo de la mano de Jeriann. (Bellessi, 2022. V. Apéndice)

Quizás el episodio más paradigmático de esta trama afectiva en la vida de Bellessi haya sido su vínculo con Ursula Le Guin. La anécdota ya es conocida: durante la dictadura, en su casa de Tigre, Diana alucina con las lecturas de Ursula. Intuyendo un vínculo fundado en un común amor por la naturaleza, envía un capullo de plátano y una carta para Ursula a la editorial Capra Press. La respuesta de Ursula, para su sorpresa, no tarda en llegar, con una rama perfumada de Oregon como respuesta a la ofrenda del Delta. Desde entonces, la correspondencia fue profusa. El momento más público y más productivo de ese vínculo fue la publicación, en 1996, del libro con título doble *The Twins/The Dream. Two Voices y Gemelas del sueño. Dos voces*, editado dos años más tarde en América Latina. Bellessi ya había traducido y publicado una selección de poemas de Le Guin en 1991, bajo el título *Días de seda*, en la editorial Nusud (una cooperativa editorial de la cual Bellessi había sido una de sus fundadoras).¹³

Bellessi y Le Guin establecieron un intercambio entre pares. Como afirma Francine Masiello en su análisis de *Gemelas del sueño*, “el reconocimiento mutuo de la tarea política desestabiliza temporalmente el predominio habitual del eje Norte/Sur”

¹³ La editorial Nusud “funcionó desde los noventa hasta los dos mil con una mayoría de integrantes mujeres, reunidas, casi inéditamente para los estándares de la época, en un catálogo; juntas organizaron más de un ciclo de poesía y también la edición anual de una revista de difusión literaria, *El desierto*. La gran extensión vacía que este nombre trae simbolizaba un decir históricamente ausentado: no solo era el título de una revista, sino una condición concreta y dominante. Poco de poesía sobre el manto de arena, y de feminismo, nada de nada.” (Jiménez España, 2020: 404)

(2001: 257). Bellessi, que había aprendido inglés tras la huella de la música oída en las calles y en los libros, recorriendo versos y diccionarios con dificultad, siguió estudiando y regresó a Estados Unidos con una beca que consiguió con la ayuda de su “madre” estadounidense y mentora Barbara Deming.¹⁴ Fue en ese segundo viaje que, luego de la correspondencia, y pese a la resistencia inicial de Le Guin, ambas por fin se conocen. En esa ocasión, Bellessi le hizo una entrevista que se publicó en el n.º 3 de la revista de ciencia ficción *El Péndulo* en septiembre de 1981.

Al inicio de la entrevista, con un ademán de culpa y comicidad, se posiciona en el sitio del colonizador: “Aquí viene Colón”, dice, y explica la lentitud con la que está aprendiendo a leer en español, “primero a Borges y a García Márquez” (Bellessi, 1981: 61), y también a Neruda. Pero lo que más le interesa es conocer el tiempo anterior a la conquista, “y así encontré a Garcilaso y a Huamán Poma, y más allá de eso no sé a dónde ir. Quizá en esto puedas ayudarme, no quiero la historia, quiero saber qué diablos somos...”. Le Guin busca y pide ayuda para encontrar un origen sobre el cual sea posible definir lo americano. En el prólogo a *Las gemelas...* el aprendizaje del castellano parece haber avanzado, aunque no lo suficiente para lanzarse a traducir sin ayuda. Le Guin explica el modo en que nace el impulso de traducción y cómo trabaja: “I read the extant translations, and sometimes none of them seem quite right, so I begin to collate and change them, referring back to the original to pick up any words, repetitions, echoes, resonances that I can” (1998: 10). Le Guin lee traducciones hasta que algo le hace ruido y empieza a traducir, ayudada por las traducciones que existen y por su intuición, sin tener un conocimiento completo ni erudito de la lengua que está traduciendo. En el caso de los poemas de Bellessi, el enamoramiento de esos textos puso en marcha el impulso traductor, una tarea que, por otra parte, señala como una estricta colaboración entre ambas:

I fell in love with them at once, and went on scribbling translation, every line a discovery, a shock of surprise and satisfaction. Nothing so restores the miraculousness of language as reading real poetry in a language you don't really know. It's like being two years old again. The words blaze out, they live lives of their own, mysterious, amazing. I confessed to Diana what I was doing, and began to send her my scribbles. She sent them back with suggestions and explanations. She set my verbs straight when I thought *hear* meant *sit*, or got the right verb in the wrong person, tense, and number. It's not so fun, maybe, being chewed up by the two-year-old. But she was joyously patient, and I blundered joyously on.

¹⁴ “Sí, las conocí a todas [las poetas de la primera edición de *Contéstame, baila mi danza*] entre el primero y el segundo viaje. El primero cuando me quedé un tiempo largo en Estados Unidos y el segundo que fui con una bequita de Barbara Deming *to improve my English*. [...] Barbara Deming, que fue otra de mis madres más queridas” (Bellessi: 2022. V. Apéndice).

I would never have shown my versions to anyone but her, let alone print them, if she had not worked on them with me (always through the maddening unreliable mail), correcting, suggesting, and finally approving. These translations—hers of me, mine of her—are collaborations in the truest sense of the word. We worked together. (Bellessi y Le Guin, 1998: 10).

Le Guin no solo no aparece como la escritora consagrada del Norte que extiende una mano condescendiente a la poeta latinoamericana, sino que enfatiza su falta de conocimiento; Le Guin mastica los poemas de Bellessi como una niña de dos años. Ambas hablan desde su lugar situado y reconocen las asimetrías, pero se esfuerzan por evitar las jerarquías impuestas. Como relata Bellessi, inicialmente Le Guin no quería conocerla, pero finalmente cede y en ese lugar se encuentran como dos amigas que se leen poemas, se ríen, lloran, y en su afán por entenderse y llevarse consigo, se traducen. Y se bautizan: entre ellas, ya no son Ursula y Diana, sino la Osita y el Puma. Con cierta rebeldía, Bellessi rechaza el apodo de Osita que quiere darle Le Guin y elige en cambio un animal autóctono: el puma. Osita quedará solo para Ursula, un apodo que a su vez es una traducción de su nombre (“oso” en latín). Se trata de una amistad iniciada en la lectura, continuada en las cartas, en los encuentros y en la escritura. No hay corte: la amistad es el poema. En el prólogo epistolar de las *Gemelas del sueño*, la intimidad de esta amistad se expone de un modo inédito. La apertura de esta intimidad da lugar a una novedad: la expresión de la dulzura y la ternura sin tapujos como forma legítima de establecer vínculos literarios públicamente.

Se podría analizar este vínculo en serie con otra amistad entre escritoras de coordenadas Norte-Sur: Victoria Ocampo y Virginia Woolf, que intercambiaron correspondencia entre 1934 y 1940. Como Bellessi, Ocampo también le envía regalos del mundo vegetal, ya no el humilde capullo dorado del plátano, sino unas suntuosas orquídeas que realzarán, junto con otros regalos posteriores, el exotismo que Ocampo consiente en devolverle a Woolf como imagen de Sudamérica. La abundancia de regalos —las orquídeas, un ramo de rosas, un estuche de mariposas— parecen abrumar el puritanismo de Woolf. Al parecer, Ocampo no recibe regalos de Woolf, aunque no duda en señalar: “De las dos no soy quien puede dar, sino usted. Usted lo sabe mejor que yo” (Ocampo y Woolf, 2020: 42). Quizás porque el regalo más grande que puede recibir es puro capital simbólico en una tierra en la que, para Ocampo, rodeada de muchachos, no hay nada. A través de la editorial y la lectura de Victoria Ocampo, llega a las orillas sudamericanas la perspectiva feminista de *Un cuarto propio*, y, a su vez, Ocampo

encuentra permiso en la obra de Woolf para lanzarse a la escritura autobiográfica que los hombres de su patria le censuraban (Barral, 2020: 11).

Virginia Woolf disimula su desinterés por la cultura del otro camuflándolo con vagas fantasías sobre la geografía y las costumbres de las pampas. Si con la imaginación engolosina a su vanidosa sudamericana, la letra deja ver otros descuidos. “Cuánto me interesa su lengua, que tiene una boca enorme y ninguna palabra”, escribe Woolf respondiendo a la voracidad que expresa Ocampo. En esa lengua sin palabras, entonces, da lo mismo si *Uruguay* es *Uraguay* (2020: 55), *Ocampo* es *Okampo* (28) y la ñ, una quimera que habita en tierras meridionales, lejos de la *Recidencea de Senoritas* (49) que Ocampo ocupa en Madrid. El prestigioso logo de *Sur* que se estampa en el papel donde Ocampo escribe sus fervorosas cartas de admiración no es más que eso: una vaga inscripción sobre un papel. La Europa fascista asola la mente de Woolf, que imagina Sudamérica como un lugar de ensueño y abundancia vagamente simpático y colorido, pero plenamente ajeno.

En la vida de Le Guin, en cambio, la palabra *sur* se convierte en el talismán de una amistad que cambió el rumbo de su escritura. En la entrevista de Bellessi, Le Guin confiesa:

Hay cosas que los hombres no han sabido hacer, y nosotras debemos hacerlo, y debemos movernos rápidamente. Esto es el principio de algo en mi vida, en lo que has tenido una gran influencia. Te has convertido en una gran parte de esto. Estoy segura de que nunca hubiese escrito “Sur” si no hubiera estado escribiéndote al mismo tiempo. (Bellessi, 1981: 61)

Le Guin se refiere al relato “Sur” (cuyo título original está en castellano, una forma de acoger lo extranjero como tal), publicado por primera vez en *The New Yorker* en 1982 e incluido en la colección *The Compass Rose*, publicada más tarde ese mismo año.¹⁵ Allí, Le Guin narra la historia de nueve mujeres sudamericanas que emprenden una expedición a la Antártida a principios del siglo XX. Se trata de un grupo de exploradoras que, luego de mentirles a sus maridos y familias sobre el verdadero destino de su viaje, se internan en el continente blanco y avanzan sobre tierra desconocida hacia el Polo Sur estableciendo vínculos de solidaridad y comunidad. En el relato, importan más los modos de supervivencia en relación que dejar marcas de conquista en el territorio. La exploración se vive como una aventura en el sentido más lúdico del término. Tampoco hay jerarquías. Dice la narradora:

¹⁵ Es decir que el relato era inédito al momento de la publicación de la entrevista en *El Péndulo*.

Resultó que, para mi gran alivio y placer, mis cualidades como “líder” nunca se pusieron a prueba: resolvimos todo entre nosotras nueve desde el principio hasta el final; nadie le dio órdenes a nadie, y solamente tuvimos que recurrir al voto cantado o a mano alzada dos o tres veces. (Le Guin, 1982: 234)

Las mujeres juegan y disfrutan el tiempo compartido en la arriesgada empresa conjunta. Es probable que el personaje de la “indómita Zoe”, una de las tres argentinas que participan de la expedición, y que llega al punto de partida del viaje en Punta Arenas en una piragua tripulada por indígenas, sea una cifra de la propia Bellessi:

Zoe tenía un don para nombrar, y a ella se debe que en algunos mapas en ciertos áticos en ciertos barrios suburbanos de Sudamérica se inscriban curiosos topónimos como “La Gran Nariz de Bolívar”, “Yo Soy el General Rosas”, “La Hacedora de Nubes”, “¿El Dedo de Quién?” y “Trono de Nuestra Señora de la Cruz del Sur”. Y cuando por fin ascendimos al altiplano, la gran llanura interior, Zoe lo llamó “pampa” y comenzó a relatar nuestra caminata entre vastas manadas de ganado invisible, ganado transparente que pastaba sobre nieve espumosa, entre gauchos inquietos y vientos inclementes. (242)

Cuando el grupo se vio obligado a detener la marcha por la fatiga, la narradora destaca la fortaleza física de Zoe solo para realzar su espíritu comunitario: “Zoe estaba en perfecta forma, pero prefería por lejos quedarse con sus amigas y ayudarlas que seguir avanzando hacia el polo” (245). Las características del viaje y los personajes responden al cambio de perspectiva que propone Le Guin para la escritura ficcional en su ensayo “La teoría de la bolsa de la ficción”. Allí, Le Guin defiende los relatos que, en lugar de poner el foco en la trayectoria de fines y conquistas del héroe solitario, narren historias colectivas de continuidad y relación. Se trata de contar historias necesarias que enmudezcan a los relatos mortíferos (Haraway en Le Guin, 2022: 19), de reemplazar, en pocas palabras, la lanza que asesina por la bolsa que contiene: “mi bolsa llena de personas lloronas y torpes, y pequeños granos de cosas más pequeñas que una semilla de mostaza, y redes intrincadamente tejidas (...) Mi bolsa llena de comienzos sin fin, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traducciones” (2022: 39).

En *Virginia Woolf en su diario*, Victoria Ocampo compara a Virginia Woolf, en su reserva puritana, con la mujer que aparece en los ricos tapices de *La dama y el unicornio*, “siempre cubierta por los maravillosos pliegues de una rica tela que cae bien” (117). En la relación entre Ocampo como escritora y gestora cultural que se propone renovar y engordar la cultura sudamericana y Woolf como escritora consagrada que habita el tapiz de una tradición ricamente trabajada (Barral, 2020: 22), Ocampo aparece fuera del tapiz, en el papel de observadora.

El tejido también forma parte de la relación entre Le Guin y Bellessi. Entre los regalos que le hace la escritora estadounidense a Bellessi, llama la atención un bordado hecho a mano por la propia Le Guin. En él, vemos en primer plano a un puma dorado rodeado de flores y mariposas (menos quizás de las que imaginaba Woolf revoloteando alrededor de Ocampo). Una osa aparece en la esquina superior izquierda observando, en segundo plano, entre el ramaje, al esplendoroso puma con su collar de flores, que ocupa el centro de la escena. El arroyuelo que las une (la Osa en el Norte, el Puma en el Sur, pero ubicado en el centro de la tela) surca la parte inferior del bordado. Mientras que la dama europea ocupa el solitario centro entre los animales, aquí la subjetividad misma se convierte en animal. Ya no estamos ante el rico tejido de una tradición a la que la otra llega en el papel de observadora, sino ante un humilde bordado donde las amigas aparecen entrelazadas en puntadas de diálogo, en esfuerzo de alteridad.



Uno de los tapices de La dama y el unicornio (Flandes, ca. 1500), actualmente en el Museo de Cluny.



Bordado de Ursula Le Guin para Diana Bellessi, tomado de la [página web](#) de Bellessi.

4. Música adentro. La traducción en el paisaje interior de Mirta Rosenberg

Para Mirta Rosenberg, la traducción fue muchas cosas. En concreto, fue un modo de ganarse la vida que comenzó a ejercer en 1978. La traducción de poesía, que nunca formó parte de su “campo ‘profesional’ redituable”, fue una práctica “íntimamente relacionada con el hecho de ser poeta” (Friera, 2012). Ambas prácticas se nutrieron mutuamente y, si para Rosenberg traducir poesía es una tarea difícil pero posible solo en manos de poetas (2018: 330), escribir poesía también es un oficio arduo que se aprende y se afila traduciendo a otros.

En Rosario, a los veintiocho años, Rosenberg conoció a Hugo Padeletti, amigo devenido maestro a través de una pasión formal compartida, con quien aprendió sobre composición y estética, que eran precisamente dos de las materias que él dictaba por aquellos años en Rosario, en la carrera de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes. Los poemas de ambos, cada cual, a su modo, fueron expresiones excepcionales de una “ciencia rigurosa de lo bello [...] máquinas perfectas capaces de imitar la vida de un insecto o de un ave” (Vignoli, 2019).

A través de Padeletti, Rosenberg conoció la poesía de Marianne Moore, a quien tradujeron en colaboración para un fascículo de Los Grandes Poetas publicado en 1988 por el Centro Editor de América Latina. En sus viajes a Buenos Aires para recibir manuscritos y entregar traducciones, Rosenberg estrechó relaciones con varios poetas porteños, a quienes conoció a través de Diana Bellessi en 1979. En 1984 publicó su primer libro de poesía, *Pasajes*.¹ En 1986, Rosenberg pasó a integrar el Comité de Redacción de *Diario de Poesía*, donde, al igual que Diana Bellessi (con quien en ocasiones también trabajó en colaboración), publicó traducciones, poemas y reseñas. El cierre de esta etapa inicial en la que Rosenberg encontró su lugar en el mapa de la poesía local podría señalarse con la fundación de la editorial Bajo la Luna Nueva en Rosario a finales de 1991 y la publicación de *Teoría sentimental* en 1994. Bajo la Luna publicó libros clave como

¹ “Un grupo de poetas autogestionados que se reunían en una casona que quedaba en Once, que era de la gente de MIA (Músicos Independientes de Argentina). Este grupo era bastante diverso, yo llego ahí por Diana. [...] Se hacían recitales de poesía y demás. Ahí estaban Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Javier Cófreces, Juan E. Gonzalez, Reinaldo Jimenez, Violeta Lubarsky y en este momento no recuerdo quién más, pero había una cantidad de gente bastante grande. [...] Ahí conocí a Madariaga, a Edgar Bailey. [...] En ese sentido, yo creo que encontré más interlocución aquí [en Buenos Aires] que en Rosario” (Rosenberg, 2006).

Apuntamientos del Ashram, de Hugo Padeletti, *El jardín*, de Diana Bellessi, *Guantes de gamuza y otros poemas*, de Ana Cristina César y *El Affair Skeffington*, de María Moreno. En su papel de maestra y difusora, Rosenberg no solo dio lugar a la voz de sus pares, sino que hizo espacio para las siguientes generaciones. Tal como señala Beatriz Vignoli: “Hay al menos una generación de poetas que no existiríamos sin ella” (2019). Con vanidad de excéntrica y generosidad de maestra, Mirta Rosenberg ocupó un centro indiscutido desde el cual haría escuela a través de sus lecturas, traducciones, poemas, talleres y su tarea como editora.

En las páginas que siguen, propongo pensar cómo una serie de lecturas y traducciones transformaron su poesía. En mi análisis, utilizaré el concepto de *paisaje interior*, que Rosenberg trajo al castellano de ese modo y convirtió en una noción operativa dentro de su propia obra.² El paisaje interior es un espacio abierto en la imaginación donde conviven la variedad de voces de la comunidad poética elegida, un conjunto diacrónico que se expresa en el poema y a través del cual Rosenberg elaboró una voz propia. El corpus que analizo en este capítulo delimita tres zonas y abarca toda década del ochenta hasta mediados de los noventa: la publicación de *Pasajes* (1984), su primer libro, cuya sección final, “Itinerario”, da cuenta de las lecturas que ingresaron en sus poemas y establece un linaje literario; la traducción de poemas de Marianne Moore y Emily Dickinson y su relación con la construcción del personaje de *Madam* (1988); su tarea como traductora y su posición en *Diario de poesía* en el período mencionado y, por último, el diálogo entre *Teoría sentimental* (1994) y los *Cantos a Siva*, traducidos por la poeta y publicados en Barcelona en 1981. Cada traducción abrió o profundizó una senda en la composición de una música propia, un estilo perfeccionado en el tiempo a través de lo ajeno, música de traducción que llenó las recámaras del paisaje interior.

Empezar donde el yo termina

Lecturas y traducciones conforman el paisaje interior de la poeta, que traduce de ese modo el término *inscape*, acuñado por el poeta inglés Gerard Manley Hopkins. El concepto se propone dar cuenta del carácter único y singular de cada cosa, de la arquitectura identitaria —para nada estanca, sino fluida— de todo lo que existe, que se manifiesta en la forma de las cosas (Grenblatt, 2006: 1514). La poesía es, para Hopkins, el lugar donde se resguarda y se mueve el paisaje interior de la propia lengua: “Poetry is in fact speech employed to

² *El paisaje interior* (2012) también es el título del quinto libro publicado por la autora.

carry the inscape of speech for the inscape's sake" (1959: 289). Con el término complementario *instress*, Hopkins daba cuenta del modo en que esa forma movía el espíritu de la persona que percibe determinado *inscape* (Mathur, 2021: 22).

En el caso de Rosenberg, el paisaje interior, conformado por traducciones y lecturas, se transforma en un sitio de la imaginación donde se afila la escritura:

Al igual que las traducciones, las lecturas adquieren para mí valor inspirador, me facilitan la construcción del poema, me dan pie para ampliar el recinto de la lengua, más allá de la intertextualidad. Esas, mis lecturas "aplicadas", acaban por ser para mí una suerte de "paisaje interior" de la lengua, que identifica rasgos únicos, diferentes, a los que quiero hacer lugar en mis propios versos, eliminando en lo posible (gracias al trabajo de desarticulación que implica tanto la lectura como la traducción, que me brindan parámetros y modelos más "objetivos") todo sobrante o desecho que siempre es producto de mi propia falibilidad poética, del exceso de insistencia y del deseo de figuración del yo. (Aguirre, 2012)

Pero ¿qué es la objetividad en poesía? ¿El dominio de una técnica? En tiempos de versolibrismo, la poesía no exige tal dominio como requisito de entrada. En todo caso, la técnica es un conjunto de procedimientos heredados que cada poeta habrá de utilizar, plásticamente, para encontrar una voz propia, un estilo. En este sentido, eso que Rosenberg llama objetividad sirve a un bien mayor: eliminar los excesos, desechos de ego, "todo lo que carece tanto de valor literario como de interés extra-personal" (Alemián, 2013) a fin de hacer lugar para que la poesía ocurra, en un diálogo expresivo con el ecosistema poético.³ A cada cual su técnica, forjada en el recinto del paisaje interior. Así, en el cruce entre lo particular y compartido cada poeta encuentra su forma. No es un yo quien llega a la escritura, sino que en la escritura se elaboran los yoes. Para Rosenberg, que elaboró para sí un estilo único y reconocible, la traducción era un modo de pasar el rasero de lo ajeno para eliminar los excesos del yo que atentarían contra la integridad del poema: enraizado en la subjetividad de cada voz, el poema se forma en el contexto de un ecosistema poético.

El paisaje interior es el sitio de una conversación continua con los habitantes de la biósfera poética, diálogo que Rosenberg entabla de manera explícita en su primer libro, *Pasajes* (1984). En el itinerario consignado al final del libro se incluía la enumeración de las autoras de las citas textuales que aparecían en los poemas. Se trataba de una lista de

³ "Por qué no pensar en la poesía como una biosfera. Por qué no pensar que escribir poesía es estar profundamente atravesadx por lo que escribieron otros, y al mismo tiempo, seguir expandiendo su composición con nuestra voz. Partimos de lo que leemos y lo transformamos de una manera especial de la que más adelante partirán otros" (Lipara, 2023).

raros y raras que en muchos casos provenían del mismo universo en el cual Moreno insertó a Skeffington (como Djuna Barnes) y de la comarca de traducciones de Bellessi (como Ursula K. Le Guin). En los libros posteriores a *Teoría sentimental*, esas otras voces empezaron a aparecer de manera diferenciada en la sección “Conversos”, donde se incluían algunas traducciones.

A excepción de Hugo Padeletti y Rosario Castellanos, todos los nombres consignados en “Itinerario” corresponden a escritoras anglosajonas: Victoria Sackville-West, Virginia Woolf, Ursula K. Le Guin, Marianne Moore, Carson McCullers y Djuna Barnes; podríamos incluir también a Isak Dinesen, que, si bien es danesa, escribió la mayor parte de su obra en inglés. Cabe destacar, por otro lado, que la mayoría de las obras anglosajonas citadas son narrativas. En todas ellas se advierte un factor común, la condición de *outsiders* de sus personajes que, en un gesto anacrónico, cabría inscribir dentro del arco de lo *queer*: personajes homosexuales (*Reflejos en el ojo dorado*, de McCullers, *El bosque de la noche*, de Barnes), andróginos y hermafroditas (*La mano izquierda de la oscuridad*, de Le Guin), *cross-dressers* (*Carnaval*, de Isak Dinesen, *Toda pasión concluida*, de Sackville West), y en todas ellas, mujeres esquivas a la norma. Los poemas no narran, hacen. Pero acaso hay una historia que desea contarse en sucesivas citas: la historia alternativa de un linaje heterodoxo que se incorpora de este modo en la poesía local, en el mismo año que Bellessi publicaba su antología de traducciones de poetas fuera de la ley. Y aunque las citas no traslucen de inmediato la heterodoxia que caracteriza las obras, Rosenberg alude, por acumulación, a ese linaje de raros parentescos.

Así, “La duración” recupera la voz del “caído, perdido, verídico, tardío” (2018: 51) capitán Penderton, protagonista del libro de McCullers *Reflejos en un ojo dorado*, que padece su homosexualidad como perversión y la reprime, aunque esta regresa bajo formas violentas. Cualquier impulso que se oponga a la “normalidad” debe sacrificarse, como indica la frase de McCullers que cita Rosenberg en el poema: es “mejor, porque es moral,/ que una clavija cuadrada/ insista en meterse en un orificio redondo/ y no en uno cuadrado, pero inadmisibles, en el cual calzará perfectamente” (51).⁴ La metáfora hace entrar en escena la “compulsión moral de la ‘heterosexualización’” (Pampín, 2022: 146), que castiga cualquier desvío. A diferencia de la obra de Diana

⁴ Escribe McCullers: “‘You mean,’ Captain Penderton said, ‘that any fulfillment obtained at the expense of normalcy is wrong, and should not be allowed to bring happiness. In short, it is better, because it is morally honorable, for the square peg to keep scraping about the round hole rather than to and use the unorthodox square that would fit it?’ (McCullers, 2000: 129).

Bellessi, el lesbianismo o la homosexualidad no se tematizan explícitamente en los poemas de Rosenberg. En cambio, es central la idea del yo como sitio donde se tensa el lenguaje para cuestionar la idea de identidad y, particularmente, el género.

Las tautologías ocultan lo evidente: “Había una vez lo que había” (Rosenberg, 2018: 38) y “Hay lo que hay, y es todo” (328). Hay máscaras, “un personaje inventado/ para el mundo (28)”, y hay fuerzas que mueven y dinamizan el yo: el deseo y el miedo que promueven avances o repliegues. “The weak overcomes its menace, the strong overcomes itself”, reza el epígrafe de Marianne Moore que abre la segunda parte de *Pasajes*, y que Rosenberg retoma en “Oráculo”: “Tal vez conviene a él crecer, menguar a mí donde ‘lo débil/ supera su amenaza’, dejando la promesa a lo más fuerte o a nadie que sepa concretarla” (49). La idea de superar el yo, menguarlo, llevarlo hasta el final para volver a empezar insiste en la poesía de Rosenberg hasta volverse *ars poetica* y traductora. Pero si en la biografía se apunta la disidencia sexual, en la poesía se activa una disidencia respecto del orden del sentido que desarregla identidades y esencialismos en una búsqueda orientada por la estructura del ritmo y los azares de la rima, donde la lengua es un pájaro que se posa en las diversas y variadas ramas del sentido, cuestionando su perennidad. Tal como explica Irene Jones:

Desde la perspectiva situacional de una sexualidad disidente, su voz pública no hace ningún ocultamiento de su condición de lesbiana; sin embargo, en sus textos no hay una referencia demasiado visible de esta experiencia. En esta paradoja entre un mundo afectivo y un mundo poético el deseo es convocado como una afectación corporal que desterritorializa al yo, que lo nomadiza para que la vida circule y devenga. Entonces esta *poiesis* —en un primer sentido mimética y teleológica— se vuelve contra-información, acto de resistencia y acto de creación. (2018: 1288)

El verso del poema “Destino” de Rosario Castellanos (“Matamos lo que amamos”) con el que dialoga Rosenberg en el poema “Pasaje” se deshace de la inflexión trágica al transformar en distancia el poder de vida o muerte que otorga la pasión, ya sea odio o amor. Rosenberg deshace los extremos de luz y sombra: si para Castellanos matamos lo que amamos y “lo demás/ no ha estado vivo nunca”, si “damos vida solo a lo que odiamos” (Castellanos, 2017: 177), aquí el terror está en “la emoción/ que no se dice: *Matamos/ lo que amamos/ porque/ va a morir/ de todos modos*” (Rosenberg, 2018: 36). Las razones de Rosenberg desbaratan con ironía el drama, y la emoción queda encapsulada, como en una piedra.

Si bien *Pasajes* inaugura su obra, el libro tiene un curioso carácter crepuscular: “Ahora/ soy de ese color que el verde/ toma con el tiempo” (20). Al igual que los

personajes de los libros citados, el asunto del yo lírico es la pasión al final o en la mitad de la vida. Anunciando su tema y su temporalidad, el primer poema dice: “La pasión más fuerte/ de mi vida/ ha sido el miedo” (13). El yo mira hacia atrás y es *aquí*, en la página, donde algo comienza, un orden nuevo —la poesía— en esa vida que ya tiene recorrido, pero que solo ahora inscribe los difíciles sentidos en el presente de la página: “aquí es el lugar/ donde se empieza/ y donde vivo” (14). Pasaje de pasajes: internarse en la selva de la poesía.

La pasión crepuscular es también el tema de *Toda pasión concluida*, la novela de Vita Sackville-West cuyo título toma uno de los poemas más memorables de *Pasajes*.⁵ En esa novela, Lady Slane es una anciana que acaba de enviudar y, al cabo de una vida dedicada a satisfacer deseos ajenos, decide alejarse de su familia y pasar el resto de su vejez entregada a la contemplación del pasado, a recorrer con el pensamiento zonas que habían permanecido clausuradas por mandatos y obligaciones. Lady Slane anuncia a su hija el deseo de volverse completamente egoísta y habitar el último tramo de la vejez lejos de su familia. La realización de los deseos postergados se encarna en la figura de una nieta que asume un disfraz de hombre —algo que la propia Sackville-West acostumbraba hacer para recorrer sin restricciones las ciudades europeas— y se fuga para transformarse en artista. Rosenberg toma una imagen de la trama, los durazneros que contempla Lady Slane en el jardín de su casa mientras se entrega al acto de mirar y recordar:

Toda pasión concluida
es emoción
aclarada. Correr
la silla al sol para rehacer
el ayer
y ver cómo maduran,
bellamente,
los duraznos este año (Rosenberg, 2018: 29)

Es que entrar en la poesía es, en cierto modo, entrar en la vida contemplativa, una ascesis que adquiere diversas formas pero que, en la visión mística de Padeletti, es necesaria para la creación poética; un recogimiento que se vive “como un cerrarse de las puertas del alma a la experiencia habitual, en lo que esta tiene de desintegrado y caótico” (1948: 72) a fin de despertar los sentidos internos. *Pasajes* posee este raro carácter, a un tiempo iniciático y crepuscular: el talante maduro y contemplativo de la abuela se cruza

⁵ *Toda pasión concluida* fue publicada en 1963 por la editorial Sur en traducción de Alicia Jurada, con prólogo de Victoria Ocampo.

con la intrepidez de la nieta en los primeros pasos como artista; de quien toma por primera vez el disfraz y sale al mundo.

Semejantes son las reflexiones de Peter Walsh, personaje de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, —otro, como Penderton, “solo sin el oro, perdido” (Rosenberg, 2018: 32)— que aparece en el poema “Focos”:

“La compensación al envejecimiento”,
pensaba Peter Walsh,
sombbrero en mano,
“es que la pasión sigue tan fuerte
como siempre”, que este fuego interior
y el exterior se hacen cruzados.⁶
(31)

En la novela de Woolf, Peter Walsh reflexiona sobre la ventaja de vivir una pasión ininterrumpida, pero alterada por el paso del tiempo. El don de la contemplación de la acumulación de la vivido “agrega un sabor supremo a la existencia, el poder de aferrar la experiencia, de darla vuelta, lentamente, a la luz” (Woolf, 1996: 88). Como Lady Slane, los personajes de *Mrs. Dalloway* se encuentran en un momento de contemplación del pasado, pueden por fin aferrarlo, admirarlo y sopesarlo. ¿Y la acción? “La vida contemplativa, mi querida Nora, no es más que un esfuerzo para ocultar el cuerpo de manera que no aparezcan los pies” (Rosenberg, 2018: 55), dice un personaje de *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes citado en uno de los poemas de la segunda parte de *Pasajes*, “Anonimato”, que inaugura la serie de la familia en la obra de Rosenberg. Allí se señala un límite, un exceso mental que oculta el cuerpo. Los poemas, como manifestaciones, son un pasaje a la acción, y como tal, obra del cuerpo arrojada al presente, como en un alumbramiento: “Empujo, arrojó, puedo,/ aunque estrecho sea el sitio/ y tenga miedo” (48).

Rosenberg publicó este libro alrededor de sus treinta y tres años, *nel mezzo del cammin*, período de la vida en el que Dante se internó, aterrado, en aquella oscura *selva selvaggia*. Como Dante, Rosenberg recorre tramos de luz y sombra prestando oído al ritmo que imponen voces maestras. La voz poética parece mucho más vieja, casi anciana,

⁶ Escribe Woolf en *Mrs. Dalloway*: “The compensation of growing old, Peter Walsh thought, coming out of Regent’s Park, and holding his hat in hand, was simply this; that the passions remain strong as ever, but one has gained —at last!— the power which adds the supreme flavour to existence—the power of taking hold of experience, of turning it round, slowly, in the light”. (Woolf: 1996, 88). Hugo Padeletti también le dedica un poema a Peter Walsh (véase la sección “Decimosexta estación: 1974. *Demetrius on style* en los *Poemas completos* publicados por Adriana Hidalgo en 2018).

como si una vida estuviera a punto de concluir para que otra, mucho más fulgurante, comience. Es la vida de una que ha dado a luz (la maternidad se tematiza y se hace ritmo en varias oportunidades) e inicia el rito de darse luz a sí misma. En el siguiente libro, *Madam*, aparece ya esa otra en una multiplicidad plena, surge una voz labrada en la ironía y el juego, donde el claroscuro barroco esbozado en *Pasajes* cobra toda su fuerza y alcanza una vivacidad renovada.

Pasajes es el viaje a través del espejo en el que la poeta encuentra su continuo devenir en una inestabilidad que permite oír y hacerse oír, que desarma el universal de mujer y para exhibir la multiplicidad de *una* que teje, que trama y trampa, núcleo sin centro y centro sin blanco, donde el yo muestra una hilacha que vuelve esconderse en los pliegues de un disfraz siempre cambiante, porque lo único que dura es lo impermanente. *Pasajes* inaugura un camino de caminos donde el drama del yo es central y se desbarata a través de lo ajeno: “Camino/ llamada al pie de Otro:/ ser el centro/ sin el blanco” (19).

Las lecturas, así como la traducción, son en el caso de Rosenberg el dato autobiográfico más sólido, donde la experiencia se limpia y se pule, diamantina, en un sentimiento formal que marca los ritmos y el pulso de la propia escritura:

Las lecturas son elementos que, junto con la traducción, se han vuelto para mí cada vez más inseparables de la escritura (y a veces equiparables a ella), en un matrimonio más apasionado que la intertextualidad y más productivo, espero, que la mera acumulación de conocimiento literario. Funcionan como el tamiz necesario para “limpiar” la propia experiencia y dar nueva intensidad a la lengua que expresa. (Alemián, 2013)

Ni intertextualidad ni mera acumulación erudita, la lectura y la traducción son cifras de una pasión ardiente por la abstracción y la forma, que dan pie a la construcción del poema y amplían el recinto de la lengua. La biografía es inseparable del lenguaje concebido, como señala Mallol, no como un medio expresivo, sino constructivo, del yo (2000: 44). De “la hebra devanada para mujer” se teje “un velo/ vellos trenzados, pelos que/ me develan la entrada” (Rosenberg: 2018, 22). Una identidad que es punto de partida, desde la cual se tira del hilo que deshace la careta. En *Madam*, su segundo libro, las lecturas configuran pasajes de entrada y salida de los estereotipos femeninos que confinan a la mujer al rincón melodramático de la espera, el llanto y la queja, y que Rosenberg no niega, sino que lo utiliza para jugar y desplegar sentidos múltiples que deshacen los opuestos y le permiten partir de la máscara de la dama y atravesar toda una serie de transformaciones y exploraciones para devenir andrógina a través del ritmo, la rima, los juegos lingüísticos y toda la serie de recursos que se condensan en *Madam*.

Una excéntrica en el centro. Mirta Rosenberg en *Diario de Poesía*

La vasta tarea traductora de Rosenberg excede la especificidad de la comarca de traducciones de Bellessi. En el período que atañe a este trabajo, entre 1987 y 1994, Rosenberg tradujo para *Diario de poesía* (de aquí en más, *DdP*), muchas veces en colaboración, una gran variedad de poemas, entrevistas y ensayos.⁷ Por fuera de *DdP*, en 1988 se publicó su selección y traducción de poemas de Emily Dickinson, con prólogo de Daniel García Helder, y la ya mencionada colaboración con Hugo Padeletti en la selección y traducción de poemas de Marianne Moore, ambos para la colección Los Grandes Poetas del Centro Editor de América Latina.

En los primeros números de *DdP*, más específicamente entre 1986 y 1989, comienza a esbozarse la figura de Mirta Rosenberg como poeta, traductora y editora. Tras un impulso crítico inicial, Rosenberg se alejó de la figura de poeta-crítica en el espacio público para dedicarse plenamente al trabajo de la traducción y la poesía.⁸ Sus operaciones críticas pasan, si se quiere, tras bambalinas: traduciendo, publicando, enseñando, Rosenberg se convirtió, con el paso de los años, en una influencia insoslayable. En *DdP*, se situó en un lugar de enunciación casi neutro, donde la primera persona, a partir de un momento determinado, comienza a brillar por su ausencia. Por la conjunción entre la constancia de su labor y la sustracción del deseo de figurar, Rosenberg se transforma en una excéntrica situada, no obstante, en el centro de la escena.

Durante sus primeros años de colaboración en la revista, escribió un puñado de reseñas, entrevistó junto a Diana Bellessi a Susana Thénon y apareció mencionada en un artículo de Bellessi sobre la escritura de las mujeres titulado “La diferencia viva” (n.º 9, julio de 1988), no como coautora, sino como compañera del diálogo que propició el artículo. En general, la enorme cantidad de traducciones publicadas en el *DdP* no incluía estudios críticos, sino breves introducciones con datos biográficos e históricos de lxs autorxs traducidxs.

⁷ Algunxs de lxs autorxs traducidxs en el período mencionado son Vladimir Nabokov, John Berger, Seamus Heaney, W. H. Auden, Marianne Moore, William Carlos Williams, Raymond Carver, H. D., Tom Waits, Philip Larkin, Hugh Kenner, Joseph Brodsky, Tennessee Williams, John Ashbery, Lawrence Ferlinghetti, Harold Bloom, Khlebnikov, Katherine Mansfield y Derek Walcott, entre otrxs.

⁸ Como señala Ana Rocío Jouli, “para considerar a un autor como poeta-crítico, tenemos en cuenta la definición que da T. S. Eliot del crítico poético o crítico practicante como aquel que ‘ha de ser conocido en primer lugar como poeta, pero su crítica debe destacar por sí misma y no meramente por la luz que pudiera arrojar sobre sus versos’ (2011: 496). Este criterio hace a un lado a los críticos que hayan publicado textos literarios de manera irregular o dispersa, y a los poetas que hayan publicado ensayos o artículos vinculados de manera directa a su propia producción poética” (2020: 3).

Rosenberg publicó un total de cinco reseñas en la revista: “Cancelación de una costumbre”, sobre *Solía* de Susana Cerdá (n.º 5, invierno de 1987); “Antecámara lúcida”, sobre *Cámara baja* de Mercedes Roffé (n.º 7, verano 1987/88), “El que cruza y atraviesa”, sobre *Jugar con fuego*, de Hugo Gola (n.º 9, invierno de 1988), “Epopéya de ella”, sobre *Eroica* de Diana Bellessi y “Reynaldo furioso” sobre *Las miniaturas* de Reynaldo Jiménez (n.º 10, primavera de 1988). Las reseñas se interrumpieron abruptamente en esa primavera de 1988, y solo publicó una más en los 73 números restantes de *DdP*: una breve nota sobre *Diadema*, la grabación en casete del recital de Marosa di Giorgio, publicada en el n.º 34 (julio de 1995), donde celebra la cualidad ambigua y múltiple de la poesía de Marosa: “Nada es una cosa, y nada es binario” (1995: 22).

Del breve período de reseñista de Rosenberg en *DdP* es posible extraer algunas conclusiones. Para empezar, las cinco reseñas citadas no dan cuenta de una labor crítica sistemática y, vistas en conjunto, a menudo iluminan características de su propia poesía. En efecto, tal parece el caso cuando Rosenberg menciona la “ironía dura, parapetada” (1987: 32) de Susana Cerdá o “el sistema de mentidas y desmentidas” de Roffé, cuyo libro da cuenta de la “pasión de la inteligencia” y “la perfección de la duda” (1987/88: 26); cuando habla del poema como “casa de citas” y celebra los juegos fónicos; cuando señala la centralidad del “paisaje interior” en Hugo Gola, en quien también advierte “una curiosa emergencia de las estructuras sintácticas inglesas que contribuyen a darle [...] cierta efectividad telegráfica a la audacia de la idea” (1988a: 32); al mencionar a propósito de *Eroica* la ruptura del orden necesaria para “la epopeya de un Yo en pugna por ser ella” (1988b: 37), que se opone a la limitada adscripción de las “identidades femeninas” al ámbito de la cotidianidad y al empeño en la enunciación emocional; o cuando destaca la falta de transparencia como virtud en el libro de Jiménez. En todas esas ocasiones, las palabras de Rosenberg evocan sus propios procedimientos, preferencias y recursos dilectos, un reflejo en lo ajeno donde se revelan los subrayados de aquello que se valora en la escritura: ironía, citas, juegos fónicos, paisaje interior, estructuras sintácticas inglesas, cuestionamiento de la identidad femenina.

Ante la retirada de la voz crítica, solo la poesía habla. Como la rama sola que baja por el Paraná en uno de los poemas de *Teoría Sentimental*, algo se conserva en el silencio, “no desaparece porque calla” (Rosenberg, 2018: 116). Así, las conversaciones críticas y poéticas que entabla Rosenberg ocurren al interior del ecosistema poético. Este cambio también puede advertirse en una diferencia entre *Pasajes*, su primer libro, y el resto de su

obra. Mientras que, en *Pasajes*, Rosenberg aclara a qué fuentes pertenecen las citas textuales de los poemas, en los libros posteriores las referencias desaparecen, no así las citas. Será mucho después, a partir de *El arte de perder* (1998), que Rosenberg comenzará a incluir la sección Conversos, donde se incorporan poemas que ejercieron una influencia sobre su propia obra: “Todas las versiones fueron elegidas en función del impulso y las direcciones que abrieron en mi propia producción, por diferentes motivos y en diferentes momentos” (Rosenberg, 2018: 195).

En su prólogo a *Teoría sentimental* (1994), María Moreno transpone una escena. Mirta Rosenberg aparece sentada ante el banquete socrático encarnando la figura de Diotima, la mujer que le enseñó a Sócrates todo lo que sabe sobre el amor, pero a quien Platón no sienta a la mesa de *El Banquete*. Moreno altera la versión y le ofrece un lugar a Diotima-Rosenberg, usando el mismo artificio a través del cual trasladó a sus amigas a aquel alucinado París-Lesbos en *El affair Skeffington*. Esa mesa, que Rosenberg comparte, dice Moreno, desde “un sitio poco alejado de los otros, no por haber sido excluida, sino por vanidad” (2018: 87), quizás pueda sobreimprimirse sobre la mesa que en aquel momento compartía en *DdP*. Esa distancia, que se vincula con la extranjería y la extrañeza que advierte Alicia Genovese en la identidad de las poetas de los ochenta (citada en Battilana, 2008: 7), y que mantuvo a Rosenberg alejada de las célebres polémicas del diario, convivía sin embargo con una centralidad ineludible en la revista, desde la cual Rosenberg marcó, seleccionó y tradujo lecturas que fueron troncales para la identidad de la revista.

Para Diana Bellessi, las mujeres de la revista estaban en la retaguardia del proyecto (“íbamos por atrás”); pero si ella “llevaba la revuelta” a través de un posicionamiento feminista y lesbiano más combativo, “a Mirta los muchachos le daban bola. A Mirta la escuchaban, a mí no me daban bola” (Bellessi, 2022. V. Apéndice). La distancia de Rosenberg, pues, no tendría que ver con una exclusión ejercida por el ala masculina de la revista, sino con la elección de un modo de participación paradójico que le permitió conservar su lugar de autoridad al interior del grupo y mantenerse al margen de las corrientes, escuelas y disputas que caracterizaron *DdP* para seguir trabajando en un espacio que sin lugar a dudas era muy valioso: “El *Diario de poesía* era una capilla terrible de la cual yo nunca formé parte, siempre fui un alien [...] Lo importante del *Diario* es que duró tanto tiempo, que sigue durando y que se sigue trabajando.” (P. Z.,

2011).⁹ En el abandono de la escritura de reseñas y en la brevedad de las notas de presentación a las traducciones cabe leer un cambio de dirección, un volantazo mediante el cual Rosenberg se aleja de la figura de poeta-crítica, pero cuya labor persiste, sin embargo, en el trabajo de selección. De este modo, se delimita una zona de extranjería que, cabe agregar, no puede dejar de pensarse junto con su tarea como traductora.

Cabe aclarar que tampoco es posible asignar una autoría plena al vasto corpus de traducciones en colaboración —casi siempre con Daniel Samoilovich— publicadas en *DdP*. Esta borradura de los límites de la autoría no solo es voluntaria, sino que constituye una parte central de su poética y su forma de concebir la traducción, tal como señala en el poema “Traducir poesía”, publicado en su último libro, *Cuaderno de oficio* (2016), y que puede leerse como arte traductora:

Traducir en el medio, ni literal ni libérrimo, no perder el
hilo
del sentido: usarlo más bien para domar el narcicismo,
para dar.
Crear colectivos para traducir, ser un apellido en la lista de
apellidos
que consigna la autoría de la versión: escuchar a los otros,
sopesar poesía y verdad, distinguir las diferencias de lo
mismo.
(2018: 332-33)

La traducción enseña humildad y, al mismo tiempo, exige un emplazamiento del yo, que no puede pensarse separado de lxs otrxs: “Traducir es dar lugar al otro, entender lo que dice y tratar de reproducirlo. Ver cómo rima en el caso de la poesía, cuándo rima, por qué rima así” (Aguirre: 2018). Por otra parte, anclada en un suelo poético local, la traducción “puede modificar el devenir de la poesía, revelarle posibilidades latentes en la

⁹ “En poesía, creo en cosas anticuadas, como la voz propia. Nunca adherí a ninguna escuela, a ningún sistema. Todo lo mío era completamente aparte, me ocupaba de otras cosas, de llevar material que tenía que ver con la traducción. Nunca me adherí ni siquiera al objetivismo... En eso incidió mucho el hecho de leer poesía traducida que traducía yo, leerla en original. Eso ejerció mucha influencia sobre mi propia escritura. Incluso no coincidía con Padeletti en los gustos; por ejemplo, a él no le gustaba Alberto Girri y a mí me encanta” (Rosenberg en Gigena, 2015). En cuanto a la presencia de mujeres dentro del diario, como señala Anahí Mallol, “Con el correr del tiempo, del campo de tensiones genéricas y poéticas del *Diario* irán desistiendo las mujeres. A partir del número 18 ya no aparece Diana Bellessi, y María Negroni cesa sus colaboraciones en el 24. En ese mismo momento Daniel García Helder queda como secretario de Redacción exclusivo (único cargo que será rentado todo a lo largo de los veinte años de la publicación). Habrá otros cambios, pero sólo Mirta Rosenberg persiste hasta el final”. Mientras que varias poetisas, como Teresa Arijón, Alicia Genovese y la propia Bellessi se ocuparon de señalar *Diario de Poesía* como una revista “de muchachos” que excluía a la creciente poesía escrita por mujeres, Rosenberg se mantuvo al margen de las disputas dentro y fuera del diario. (V. Jiménez España: 2020, 416-417)

lengua”, originando el “círculo fecundo de la traducción y la escritura” (Berman, 2014: 139). En palabras de Rosenberg:

En el caso de la traducción de poesía (que es la traducción a la que más me gusta dedicarme, y de la que más he aprendido) esas modificaciones de una tradición ajena que conlleva cualquier versión han impreso cambios de dirección en la poesía vernácula, ampliando el campo y renovando el verso (2010).

“A mí lo que me interesa es que se note que es una traducción” (2020), dice Rosenberg, y allí resuena la ética del traducir que resume Berman al definir la traducción como albergue de lo lejano, ya que no se aspira a reemplazar a *lx otrx*, sino a hacer surgir, de lo ajeno, un brote nuevo. En lugar de ejercer una apropiación violenta, “el acto ético consiste en reconocer y en recibir al Otro en tanto Otro” (2014: 82). Así, sin ser literal ni libérrima, Rosenberg aspira a un equilibrio en el que no se domestique la extrañeza ni la extranjería del poema en la lengua de llegada —en un intento de naturalización que procuraría, con ánimo contrafáctico, que el poema se lea como si se hubiese escrito en lengua castellana—, pero que tampoco se empecine en una literalidad que sacraliza al original y hace la traducción ilegible.

Tanto en la traducción como en la escritura de poesía ocurre un tipo de pérdida que transforma a quien escribe y traduce: “Hay una pérdida del yo, una pérdida del narcisismo. [...] Al escribir se crea una distancia de aquello que era tuyo y que adentro tuyo tenía un significado monstruoso. Al pasar al papel cobra una dimensión más distanciada” (Rosenberg, 2006). Como he intentado mostrar, en los poemas de *Pasajes* (1984), la pérdida del yo se intensifica en la mezcla que produce la incorporación de otras voces a través de la cita en el interior de los poemas, en una lógica barroca de disfraz y enmascaramiento en la que resuena más sor Juana Inés de la Cruz que el neobarroco contemporáneo. La inclusión de estas voces anticipa algo que Genovese advierte en *Madam* (1988), “una napa constituyente, un sustrato de lectura alimentado en la tradición literaria anglosajona, muy específicamente la producida por mujeres” (2015: 147). Esa tradición será el humus con el que se amasará la máscara multiforme de la figura de origen que es *Madam*.

Marianne Moore y Emily Dickinson en los entretelones de *Madam*

En 1988 no solo se publicó la última reseña de Rosenberg en *DdP*, sino que además confluyeron la publicación de *Madam* con la de las antologías de poemas de Marianne Moore y Emily Dickinson en la colección Los Grandes Poetas del CEAL. Así, propongo

imaginar sobre la mesa de trabajo que ocupara Rosenberg entonces a Madam, Dickinson y Moore tramando complejas y rítmicas conversaciones, abstractas, filosóficas, formales. Nada que ver con el drama de la mujer condenada a la exclusión del ático: aquí hay autoras con agencia, que eligen construir una obra con minucia y devoción. Todas ellas comparten, además del afán por la experimentación y la invención de un estilo radicalmente propio, una figuración autoral caracterizada por la discreción y por una ética de trabajo según la cual no hay nada por fuera de la poesía. La biografía, en todo caso, es una inflexión del poema, una invención en la obra. Y, sin embargo, los vacíos en torno de la vida de Marianne Moore y Emily Dickinson —particularmente, sobre su vida sexual— produjeron mitos que casi siempre atrajeron más atención que la propia obra, sobre todo en el caso de Dickinson. Desde afuera, la discreción se lee como secreto a develar hurgando en los versos de estas obras que descollan por su carácter “contra-informativo” (Jones, 2018: 1288), resistente, y cuya virtud no es el secreto sino el misterio que anida en la poesía, que no depende de hechos comprobables en otro lado.

Estas *anandrines* excéntricas acompañan a Rosenberg en la escritura de *Madam* como dos santas patronas. *Madam* es una obra realizada con más desenfado que *Pasajes* y con menos apoyo en la cita textual, que crea un desbarajuste en las normas de adscripción genérica.¹⁰ Si las citas en *Pasajes* son la clave de asociación a un linaje travesti, desviado y andrógino, entretejido de parentescos raros que aparecen como cifras de aliento para ese yo en disolución, *Madam* renace del polvo semejante a la imagen de la mujer que lo barre, una mujer “excedida/ en el polvo disperso, vuelta/ a juntarse” (2018: 46). Una alquimia que habilitan las rimas, los ritmos, la elección de palabras arcaicas o castizas, producida exclusivamente a través del lenguaje en el espacio del poema, donde *Madam* es Adán en el pasaje de una lengua a otra y es, además, *mad*, la locura sin género que habilita el idioma *angloqueer* de *Madam* (Jiménez España, 2019). Así, de la disolución del yo se pasa al surgimiento de un ego más compacto que, sin embargo, no llega a constituir una unidad identitaria (Pampín, 2022: 150). La forma de los poemas en página da cuenta de ese carácter compacto: cada uno es un bloque, una columna donde las rimas atan fuertemente verso con verso, un hatillo de seda o satén bien amarrado en cuyo interior los objetos dispares se unen por sonido, ritmo y metro. Si el yo compacto no se vuelve unidad es porque se insiste en su carácter de máscara cambiante y multiforme. La inflexión de la voz, el *tonito* de un yo que no se detiene ante el desgarró,

¹⁰ Aparecen solo dos citas textuales: una frase de Virginia Woolf que aparece en *The leaning tower* y otra del cuento “Aller et retour” de Djuna Barnes.

sino que avanza con sorna e ironía, produce un distanciamiento del personaje con respecto de sus propias figuraciones. En *Madam*, una mujer es y no es su contexto, ella misma compone el decorado de un interior lleno de objetos con sentido y pasado, y una fachada que no siempre parece lo que es.

Más perfecta en otro idioma y más sombría. Versiones de Dickinson

En 1988 se publicó, con prólogo de Daniel García Helder, la selección y traducción de 107 poemas de Emily Dickinson que realizó Mirta Rosenberg para CEAL. Una forma de empezar a abordar la selección es cotejándola con el índice temático elaborado por Johnson para su edición de 1955 de los poemas de Dickinson. Como el índice fue elaborado para asistir en la búsqueda de poemas específicos, la categorización se basa en la repetición de palabras clave, no así en la interpretación temática. Las categorías más abultadas son “amor”, “muerte” y “vida”, de modo que, como es de esperar, varios poemas de la selección de Rosenberg entran en esos grupos. En cambio, algunos de los poemas que traduce Rosenberg destacan en términos de proporcionalidad; por ejemplo, de las cuatro piezas en la categoría *wife*, Rosenberg traduce dos. La categoría *friends* incluye unos sesenta poemas; Rosenberg selecciona seis. Por último, hay seis poemas dedicados a las arañas; Rosenberg elige dos. Otra zona temática que a Rosenberg parece interesarle particularmente es la vinculada al conocimiento y a la disputa entre la ciencia y un ámbito de trascendencia que a veces es la fe y otras veces, la poesía.

En cuanto a las traducciones, se destaca la decisión de eliminar las rayas dickinsonianas y conservar solo aquellas que cumplen una función gramatical aceptada (es decir, los que encierran incisos).¹¹ En los poemas de Dickinson, las rayas alteran la velocidad del pensamiento en el poema. Pueden leerse alternativamente como puentes que comunican frases y palabras que muchas veces carecen de conexión sintáctica — saltos de pensamiento que aceleran el razonamiento— o pausas sonoras que detienen el andar de los poemas, disminuyen el ritmo y dan cuenta de un titubeo que incrementa la ambigüedad y el valor de la duda, un abismo poético ante el cual la palabra se compacta

¹¹ En 2006, cuando se publicó la primera edición de poemas reunidos de Rosenberg bajo el título *El árbol de palabras* (reeditada y completada en 2018), se incorporó por primera vez la sección Conversos. Allí, hay un poema de Dickinson que Rosenberg ya había traducido para la publicación del CEAL, el poema 449 (“Morí por la belleza”), pero en esta oportunidad se observan algunos cambios con respecto a la edición del 88; el más evidente es la reincorporación de las rayas eliminadas en la primera edición, aunque, cabe señalar, Rosenberg conserva apenas cuatro de las diez rayas que aparecen en el poema de Dickinson (en el primero no conservaba ninguna). En la primera estrofa, reorganiza los versos para lograr endecasílabos, y el pulso imparisílabo es más continuo en esta versión que en la primera.

en lugar de explayarse. Leídos como pausas, los guiones detienen el impulso vivaz que de otra manera les otorgan a los poemas la métrica y la rima utilizadas por Dickinson.

Al eliminar la mayoría de las rayas, algunas de las versiones de Rosenberg adquieren más velocidad que los poemas originales, y eso, sumado al uso del hipérbaton, nos traen una Dickinson sorjuaniana y conceptista. El uso de las mayúsculas en la traducción también desaparece casi por completo; en este caso (poema 1072), vemos que se conservan solo dos:

1072

Perception of an object costs
Precise the Object's loss —
Perception in itself a Gain
Replying to its Price —

The Object Absolute — is nought —
Perception sets it fair
And then upbraids a Perfectness
That situates so far —

33

If recollecting were forgetting,
Then I remember not,
And if forgetting, recollecting,
How near I had forgot,
And if to miss, were merry,
And to mourn, were gay,
How very blithe the fingers
That gathered this, today!

1072

La percepción de un objeto cuesta
precisamente de ese objeto la pérdida;
la percepción es en sí misma una ventaja
que por su precio da respuesta.

El objeto Absoluto no es nada,
la percepción lo hace bello,
y después vitupera a lo Perfecto
que se sitúa tan lejos.

33

Si recordar fuera olvidar,
entonces yo no recuerdo.
Y si olvidar, recordar,
del olvido no estoy lejos.
Y si extrañar fuera contento,
y lamentar, alegría,
¡Cuán dichosos son los dedos
que reunieron esto, este día!

Rosenberg enfatiza el fuerte entramado sonoro de los poemas de Dickinson, traduce con rima, en este caso alternando versos eneasílabos y octosílabos, una forma métrica no canónica. La poesía de Dickinson resultó excéntrica en su tiempo en términos de tema, rima y métrica por sus leves corrimientos de las convenciones en boga. A diferencia de Whitman, que rompió los moldes escribiendo en un monumental verso libre, Dickinson alteró levemente las formas tradicionales recurriendo a otros modelos, como los cantos religiosos.¹²

¹² Principalmente a los *hymn meters* típicos de la liturgia protestante (entre ellos, su molde más habitual fue el *common meter*) y el *ballad meter* (Gillespie, 2009). Mientras que el *hymn meter*, en sus diversas variables, se compone de versos de entre 8 y 6 sílabas, que —a grandes rasgos— suelen combinarse en trímetros y tetrametros yámbicos, el *ballad meter* tiene un tono más conversacional y su métrica es menos estricta, pues acepta pies no yámbicos (normalmente anapestos y dáctilos). Dickinson también utilizaba una

Sin seguirlos a rajatabla, la poeta de Amherst prescindió de los pentámetros yámbicos y se inspiró en estos metros no canónicos para fundar su propio ritmo. Atenta a las formas, pero sin someterse completamente a ella, escribió una poesía caracterizada por la flexibilidad, que busca semejanzas fónicas no necesariamente idénticas y teje una fuerte red sonora no solo al final del verso, sino también en el interior del poema. En Emily Dickinson, el verso libre surge como la necesidad de adaptar la forma a la búsqueda de la palabra justa, que, al igual que las rayas, detiene el ritmo y la métrica cancioneril de los poemas.

Rosenberg traduce atenta a la rima y el metro, pero sin uniformizar el criterio, y, como Dickinson, busca el equilibrio entre la musicalidad y la fidelidad a la idea. El poema 1072 tematiza la deseabilidad del matrimonio en la vida de una mujer y el tentador engaño que resulta la idea de casarse; se trata de un engaño musical, una frase que suena bien (“Dicen las mujeres ‘mi marido’/ bogando en la melodía”) pero cuya sensatez se pone en duda. La musicalidad tienta, pero quizás esa música no sea la forma que corresponda a la verdad del poema (“¿Es este el camino?”):

1072
Title divine — is mine!
The Wife — without the Sign!
Acute Degree — conferred on me —
Empress of Calvary!
Royal — all but the Crown!
Betrothed — without the swoon
God sends us Women —
When you — hold — Garnet to Garnet —
Gold — to Gold —
Born — Bridalled — Shrouded —
In a Day —
Tri Victory
"My Husband" — women say —
Stroking the Melody —
Is *this* — the way?

1072
¡Título divino el mío!
¡La esposa, sin la señal!
Altísimo grado —conferido a mí—
¡Del Calvario, Emperatriz!
¡Todo real, mas sin corona!
Prometida sin el desmayo
que Dios envía a las mujeres
cuando se limita al granate el granate
el oro al oro.
Nacida-prometida-amortajada
tres victorias
en un día.
Dicen las mujeres “mi marido”
bogando en la melodía.
¿Es *éste* el camino?

En este poema, junto con el 199, se pone en duda la deseabilidad del matrimonio a través de la ironía y la diversidad de las voces, a veces contradictorias, que aparecen; dos recursos que resuenan en la revisión del deseo que lleva a cabo *Madam*. Tanto en este

variedad de esquemas de rima, más habitualmente, la rima aproximada (*slant rhyme* o *near rhyme*), donde riman principalmente los sonidos consonantes, pero no necesariamente los vocálicos (en el poema 33 citado más arriba: *merry-fingers*). Este tipo de rima no era común en el siglo XIX, que ponderaba la rima exacta o *full rhyme*, también muy utilizada por Dickinson (Fernández Ferrer, 2001: 70).

poema de Dickinson como en el octavo poema de *Madam*, el verso final es una pregunta. En este caso, se pone en duda la maternidad en tanto guion que debe respetarse, un papel a representar:

(...) Lo que hice,
ya lo excuso: tuve niños, reía y buscaba.
los parecidos. Confuso: en parte, todo mentira,
en parte aliño, letal, del pecado original.
¿Cuál es mi parte?
(Rosenberg, 2018: 68)

En el poema 199, Dickinson revisa esas etiquetas. La condición de esposa acaba con algo y da lugar a la transformación en “mujer”. Para serlo, es imperioso dejar de hablar; “Stop there!”, dice el original, un “¡Detente!” que quiere acabar con los merodeos filosóficos de un intelecto que, en su nuevo estado, no debe pensar ni hablar:

199
I'm "wife" — I've finished that —
That other state —
I'm Czar — I'm "Woman" now —
It's safer so —

How odd the Girl's life looks
Behind this soft Eclipse —
I think that Earth feels so
To folks in Heaven — now —

This being comfort — then
That other kind — was pain —
But why compare?
I'm "Wife"! Stop there!

199
Soy “esposa” —he terminado
con ese otro estado.
Soy Zar, ahora soy “mujer”,
es más seguro así.

Qué extraña parece la vida de una chica
detrás de este eclipse tierno;
creo que así siente la tierra
por los que se hallan en el cielo.

Si es esto es el consuelo, lo otro
era entonces el dolor. Pero
¿por qué comparar?
“Esposa” soy. ¡Basta de hablar!

Mientras que la ausencia de rayas y mayúsculas, así como la incorporación de signos de puntuación que no estaban en el original, tienden a normalizar los rasgos excéntricos de la escritura de Dickinson, el énfasis en el ritmo realza el carácter irónico y agudo de sus versos. Esto marca una diferencia con respecto a las lecturas que encuentran en el uso idiosincrático de mayúsculas y rayas, y en los momentos de oscuridad sintáctica, una irracionalidad cuya explicación se encontraría en la biografía de Dickinson. La reclusión y la soltería de Dickinson vendrían a ser una frustración palpable en los “rastros dejados por un supuesto corazón asfixiado e impotente en sus poemas” (Bengonochea,

2014: 26). Sin embargo, el poema no es el sitio de la expresión trágica, volcánica e incontenible, sino que se presenta como espacio de soberanía.

Así, en “la figura de las santas ascendidas de la nada” de *Madam*, que exclama: “¡Oh el seguro sereno/ de quedarse en casa, en el oscuro corredor/ de persianas entornadas, y *vivir como las plantas*”, no se advierte un alejamiento de “la escritora típicamente anglosajona y decimonónica, cuyo aislamiento suele percibirse como locura” (Genovese, 2015: 147), sino una mirada irónica sobre la lectura que se hizo de poetas como Dickinson, que colaboraron con la elaboración del mito de aislamiento y locura. “¿Será porque una poeta-erudita en posesión absoluta de su voz no encaja en la leyenda de privaciones y crisis emocionales, adornada y exagerada por lo años [...]?” (2020: 37), se pregunta Susan Howe, que cuestiona este modo de leer a Dickinson —impulsado por una suma de trabajos críticos que incluye la lectura feminista de *The Madwoman in the Attic* de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar—, no solo porque no se han tomado el trabajo de leer de manera situada a Dickinson —algo que sí realiza minuciosamente Howe—, sino porque configura un deber ser para las mujeres en la escritura. La escritura de *Madam* no solo está en tensión con una “tradición femenina trágica” (Genovese, 2015: 147), sino que recorre su figura contraria, la de la poeta audaz y brillante que trama sus versos con completa soberanía.

Además de destacar ese y otros elementos musicales en su traducción, Rosenberg hace de sus propios poemas una compacta red sonora, donde la rima —casi siempre interna— hace rolar el poema, que se desenvuelve rítmicamente en la asociación de las palabras, siempre “solteras y sociables”: en el *ars poetica* de Rosenberg la soltería no condena a las palabras a la reclusión y la parálisis, sino que las vuelve dicharacheras y movedizas. Si en un paradigma donde la rima formaba parte insoslayable de la convención poética, Dickinson rima de manera díscola para conservar la palabra justa, Rosenberg, en el paradigma opuesto, donde el verso libre es norma, recurrirá a la rima como hilo orientador, en apariencia azaroso, del sentido del poema.

Otro animal acorazado. Versiones de Moore

Además del fascículo de CEAL dedicado a Moore, Rosenberg estuvo a cargo, junto con Daniel Samoilovich, de la selección y traducción de un extenso dossier dedicado a la poesía de Moore en *DdP*, publicado en el invierno de 1993. Allí, escribió la introducción, tradujo tres series de poemas en colaboración —con María Negroni y Sophie Black; con Samoilovich y Padeletti—, una entrevista publicada en *The Paris Review*, el ensayo “El

esfuerzo de los afectos”, de Elizabeth Bishop, y una selección de la prosa ensayística de Moore. El dossier incluye además una breve nota de Chitarroni y la traducción del ensayo “El humilde animal” de Randall Jarrell a cargo de Martín Gambarotta. Se trata de la culminación de varios años de lectura y estudio sobre la obra de Moore. Cinco años antes, en el prólogo al fascículo de Los Grandes Poetas, Rosenberg no dejaba lugar a dudas sobre su admiración por esta poeta:

Su uso de la métrica, de la rima interna —muchas veces empleada como articulador para salvar los saltos de las ideas—, la penetración de su ironía distanciada pero profundamente humana, y un extraordinario conocimiento y capacidad de observación del mundo animal, vegetal y humano dan a la obra una originalidad virtualmente inigualada en este siglo y ocasionan [...] grandes inconvenientes cuando se desea emprender la tarea de traducirla: la perfección de la forma ha de quedar claramente subordinada a la precisión de la idea. (1988: 4)

La traducción, emprendida con su amigo y maestro Hugo Padeletti, es la primera manifestación de la afición por Moore, que seguirá presente a lo largo de toda la obra de Rosenberg, y evolucionará junto a ella. Como ocurría con sus reseñas, en este fragmento se enumeran los recursos que la propia Rosenberg privilegió en su poesía. Así, la traducción constituye un intento de acercarse lo más posible a la poesía que se desea escribir.

En los poemas de Rosenberg y Padeletti, la rima es sin duda un timón del sentido. Pero para una traductora, la rima es una oportunidad. Puesto que la rima desvía y renueva significados, pocas veces una traducción que vele por transmitir “la precisión de la idea” se arriesga a dejarse llevar por la rima. En pocas palabras, se rima donde se puede. No obstante, lo que se pierde en la traducción se gana en la escritura propia: la rima interna, la aliteración, el humor del *light verse* de la poesía anglosajona, son rasgos característicos de la poesía de Rosenberg, y también de Padeletti.¹³ La rima interna no solo aporta una

¹³ Recursos que Rosenberg también transmitió en sus clases en la materia Poesía II, de la carrera de Escritura Creativa de la UNA: “Enseño una cantidad de posibilidades constantes de la poesía, por eso empiezo por la elegía, con las Coplas a la muerte de su padre, de Jorge Manrique. El dolor, la pérdida y la muerte. Empiezo por lo peor, lo más difícil. Luego trabajo con *light verses*, el verso ligero, para hacer un contraste y mostrar que la poesía también puede servir para ejercer el sentido del humor. Hay muy poco de esto en castellano, que rápidamente se pone grosero, como en las payadas y demás. En los *light verses*, típicos de la poesía anglosajona, el sentido del humor se practica de otra manera. Hay una cantidad de ejemplos que les doy, los *limericks* de Edward Lear, Dorothy Parker, Ogden Nash traducido por Charlie Feiling. Otras cosas, otro mundo. Y en castellano doy algo de Nicanor Parra y el *Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, de Pablo Katchadjian, que se aproxima en espíritu al *light verse*. También doy la poesía confesional que aparece en la década del 50 en EE. UU. y en segundo lugar el lugar amable, el *locus amoenus*, algo que viene desde los griegos y sigue a lo largo de la historia hasta el día de hoy: el lugar ameno de cada uno es, para ser muy resumida, lo contrario del infierno” (Aguirre: 2018).

ilación inesperada, sino que profundiza sentidos. Pero la fuente no es únicamente la poesía anglosajona; Rosenberg va hacia el Siglo de Oro y, en particular, a Sor Juana, de quien aprendió “la rima interior, las paranomasias [...], a trabajar con esa materia verbal de la rima” (Aguirre, 2018). El humor sutil del *light verse* brilla con especial intensidad en *Madam*, donde la incisiva ironía trama sonoramente un erotismo barroco que se pliega y se despliega como una valva de su caracol: “Soledad, languidez, y la sorda tumescencia/ que, en verdad, anhela la preñez como distante/ evanescencia, tras el tedio y lo cambiante” (2018: 66).

Marianne Moore fue otra rara en la poesía estadounidense. Privilegió el verso silábico, muy poco habitual en inglés, que suele metrificar en pies. Los versos silábicos de precisión matemática resultaban “difíciles de captar para el oído inglés”, como confesó Auden (Steedman, 2018: 133), ya que el verso silábico tiene una apoyatura más visual que sonora, e implica un “contrato visual con el lector” (Boland y Strand, 2000: 160). Habitualmente, Moore procedía a partir de una estrofa originaria que luego reproducía respetando a rajatabla la cantidad de sílabas. En estos “modelos estróficos” de los que parten los poemas (Holley, 1984: 182) no hay anomalías en la relación entre la sintaxis y los cortes de verso, algo que no ocurre en las estrofas que copian su estructura. Es decir, la adherencia estricta al modelo estrófico inicial daba lugar a cortes de verso que no coincidían con la cadencia natural de lectura. Así, como explica Margaret Holley (1984), la primera estrofa de “The Steeple Jack”, traducido por Rosenberg y Padeletti como “El reparador de agujas de campanario”, dice:¹⁴

Dürer would have seen a reason for living
in a town like this, with eight stranded whales
to look at; with the sweet air coming into your house
on a fine day, from water etched
with waves as formal as the scales
on a fish.

¹⁴ Cabe aclarar que en la versión publicada por el CEAL se omiten algunos versos y varias estrofas: la cuarta estrofa se interrumpe en la mitad del cuarto verso, luego del cual se omiten cinco estrofas más. La traducción retoma el poema en la mitad del primer verso de la décima estrofa. La considerable parte omitida corresponde a una larga sucesión de descripciones botánicas de plantas y flores, e incluye al personaje del estudiante, Ambrose, que observa el paisaje marítimo desde un monte. Más allá de los dolores de cabeza que puede suponer la traducción de numerosas especies botánicas, es posible que la omisión se deba a que esta era una publicación con una cantidad determinada de páginas (32) y de carácter popular, que no se dirigía a un público especializado sino a uno más amplio, aunque en esta época tal división procuraba romperse (el propio *Diario de Poesía* —que, al igual que los fascículos del CEAL se vendían en los quioscos de revistas— era una expresión de esta voluntad). Como la propia Marianne Moore —que recortaba, editaba y sacaba poemas de sus colecciones con mucha frecuencia— afirmó en la única nota a sus *Complete Poems*: “Omissions are not accidents”.

(1994: 5)

Durero habría encontrado motivos para vivir
 en una ciudad como esta, con ocho ballenas varadas
para contemplar; con el dulce aire marino llegando hasta la casa
en un día claro, desde el agua grabada
 con olas tan formales como las escamas de un pez.

(1984: 7)

La repetición del esquema da lugar a cortes de verso como el que ocurre al final de la tercera estrofa (“to dry. The”):

a sea the purple of the peacock’s neck is
 paled to greenish azure as Dürer changed
the pine green of the Tyrol to peacock blue and guinea
gray. You can see a twenty-five-
 pound lobster; and fish nets arranged
to dry. The

(1994: 5)

un mar del púrpura del cuello de un pavorreal
 se empalidece hasta el azul verdoso, del mismo modo que Durero cambió
el verde pino del Tirol por el azul pavorreal y el gris
guinea. Se puede ver una langosta
 de veinticinco libras y redes de pesca
puestas a secar. El

(1988: 7)

Como se advierte a primera vista, las traducciones de Rosenberg y Padeletti no conservan un patrón silábico fijo, y algunos cortes de verso se normalizan (por ejemplo, el que en el poema de Moore separa “twenty-five-/ pound lobster”, difícil de conservar debido a la inversión del orden sintáctico que exige el castellano). En términos generales, no obstante, se logra replicar la rareza de los cortes de verso. El patrón de rimas (Moore usa dos rimas de final verso en diferentes posiciones en todas las estrofas) tampoco se conserva. Así, lo que traen estas traducciones al ámbito local no son tanto las renovaciones formales, sino una serie de innovaciones que tienen que ver con lo que el poema hace en términos semánticos, temáticos y de subjetividad poética.

La utilización de un modelo estrófico orgánico del que se deriva una forma fija artificial refleja el peculiar modo en que Moore aborda la naturaleza. Los animales se describen como dispositivos o mecanismos perfectamente elaborados que se observan y se estudian como tales. Esto, a su vez, da cuenta de otro elemento insoslayable en la poética de Moore, que se había formado como biólogo: la vinculación con el pensamiento

científico, algo que aparece formulado en varias de sus críticas y en uno de los fragmentos de la entrevista de Donald Hall para *The Paris Review* seleccionados por Rosenberg. Para Moore, poesía y ciencia trabajan de manera análoga, ya que ambas están dispuestas a desperdiciar sus esfuerzos, deben atender a los indicios, reducir el área de selección y procurar la mayor precisión posible. En números posteriores al que incluye el dossier de Moore, Rosenberg tradujo dos artículos sobre la semejanza entre la labor poética y la labor científica, escritos por dos científicos.¹⁵ Allí, las categorías de subjetividad y objetividad como ideales respectivos de la poesía y la ciencia se relativizan; en ambos casos, vale tanto el afán por la belleza y las formas como la necesidad de encauzar la subjetividad en busca de parámetros formales que den validez y legitimidad a la obra, ya sea científica o poética, un ideal que perseguía Rosenberg en su afán de domeñar los excesos del yo en la escritura.

Tanto en la poesía de Moore como en la de Rosenberg, esto implicaba una distancia manifiesta del yo con respecto al poema; Moore logró esa distancia elaborando un yo plenamente observador, que selecciona, recorta, describe y narra, mientras que Rosenberg desestabilizó constantemente el yo poético cuestionando su identidad o transformándola. Mientras que Moore dirige toda su pasión descriptiva y analítica al mundo, Rosenberg hace lo propio con el mundo interior de las emociones. La emoción se aborda como una construcción imperfecta, en constante movimiento. En ambas el paisaje interior orienta y da forma a esa búsqueda, ya que no existe la cosa en sí misma, sino que “las relaciones son las cosas, el afuera mirado detenidamente es el adentro” (Jarrell, 1993: 21). Por otra parte, la precisión como valor se vincula con una ética del quehacer poético, una “noble firmeza” (Moore, 1993: 24) que busca la claridad ante todas las cosas. Implica, también, una fidelidad absoluta a la propia experiencia —fidelidad al paisaje único albergado en el recinto interior, fidelidad a la propia mirada y su naturaleza cambiante— cuyo triunfo sería el acceso a un estilo propio. Como señala Moore, “la originalidad es un subproducto de la sinceridad” (1993: 12).

Teniendo en cuenta la centralidad de la poética objetivista en la poesía local a partir de la década del ochenta, con *DdP* como uno de sus órganos de difusión más importantes, cabe destacar el hecho de que Rosenberg llevara a la revista a Moore, que también fue

¹⁵Se trata de “Ciencia de la poesía/poesía de la ciencia” (*DpD* n.º 41, otoño de 1997), del inmunólogo y poeta checo Miroslav Holub y “La forma y la física”, del astrofísico chino Fang Lizhi (*DpD* n.º 28, primavera de 1993). Es interesante señalar que por esta misma época Rosenberg tradujo varios textos vinculados con la ciencia (v. “Lista de libros traducidos por Mirta Rosenberg” en el Apéndice).

una poeta entre muchachos, la única, junto con HD, que integró las filas de un conjunto diverso que se vinculó con el objetivismo, como Eliot, Pound y Williams.¹⁶ Moore ejercitó un objetivismo, si cabe, extravagante, donde la mirada de la poeta se fija en sitios poco habituales, desvinculados de la vida cotidiana, y realiza saltos de la imaginación peregrinando a lugares lejanos. La mirada se posa en objetos exóticos (“Una botella egipcia de vidrio en forma de pez”) o en notas publicadas en revistas de divulgación (“El Jerbo”), y los cuerpos se describen en términos de acumulaciones y yuxtaposiciones de objetos (“Esos varios escalpelos”). La escritura de Moore se destacó por los experimentos rítmicos, las descripciones exhaustivas —que procuran mantener la subjetividad del yo poético dentro de los límites de la pura mirada—, el trabajo con las citas de textos que pocas veces son de autoridad y provienen en cambio de lugares tan diversos como folletos, enciclopedias y revistas populares, y que hacen del poema un verdadero collage textual.

Se trata, en suma, de una poesía con un fuerte carácter idiosincrático que, al igual que la poesía de Rosenberg y la poesía de mujeres en general escrita en los ochenta, resulta difícil adscribir a un movimiento o escuela.¹⁷ Aunque Moore fue una de “las poetas mujeres más importantes de su generación” (Rosenberg, 1988: 2), lo cierto es que no alcanzó el grado de incuestionabilidad de sus congéneres masculinos. Si bien llegó a ocupar un lugar destacado en la cultura estadounidense, y en el final de su vida ya era una figura muy popular, la ponderación de Moore estuvo marcada, aún en sus admiradores más acérrimos, por una notoria ambivalencia, que pese a los elogios no dejaban de señalar sus limitaciones (Jarrell, 1993: 21).

Como en Dickinson, la pasión puritana por la restricción es un modo de ascesis particular que está en la base de esta poesía: “The deepest feeling always shows itself in silence; not in silence, but restraint”, apunta Moore en su poema “Silence” (1994: 91). El divorcio entre pasión y restricción es un lugar común que la poesía de Moore demuestra errado. El distanciamiento del yo, que habitualmente se expresa por medio de la ironía, se sostiene en la preponderancia de descripciones exhaustivas y comparaciones dispares y plurales. Detrás de esas observaciones se perfila una subjetividad singular y

¹⁶ En su única colaboración como traductor, Rosenberg y Bellessi realizaron una versión del poema “The Master” de HD en el n.º 11 de *Diario de Poesía* (verano 1988/1989).

¹⁷ A propósito, dice Rosenberg en el prólogo a las traducciones de Moore: “Williams ve en la obra de M. Moore una serie de ensamblajes, no de ideas, sino de ‘cosas en sí mismas’, en tanto Eliot le considera como escena y ocasión de una serie de meditaciones. Ambos están en lo cierto, pero Moore va aún más lejos: su utilización de fuentes diversas [...] la convierte en una collagista textual maravillosamente hábil, y siempre ingeniosa y refinada” (1988: 4).

extravagante, pero quizás lo más notable es su neutralidad de género y su imaginación andrógina (Pollack, 2017: 128), que recorta y pega citas nimias, elabora bestiarios personales de animales autosuficientes, valientes, contenidos, casi siempre acorazados, describe armas e instrumentos de precisión y escribe a su vez con ellos. La técnica, en Moore, es total: extensión de lo humano con que se sobrevive en el mundo, da lugar a la coraza y al bisturí capaz de diseccionarla, le permite a Moore construir un yo poético cuasi *cyborg*, valga el anacronismo, compuesto de animales ensamblados y citas ajenas de los márgenes de la cultura.

La rehechura andrógina de la figura de la “solterona” decimonónica —que se proyecta a Dickinson hacia atrás y cuya posta toma Rosenberg en *Madam*— fue para Moore el modo de configurar una figura pública “empoderada y quizás (auto)erótica” (Pollack, 2017: 130). Si la figura pública de Moore se apoya en una feminidad casta y autosuficiente, su poesía se afina en un sujeto poético que, desde la pura mirada, se presenta andrógino, o mejor, sin género, y que busca continuamente disolver e integrar a partir de la pluralidad. Sus poemas ensamblan e integran una diversidad de objetos y partes dispares, e incluso logran descomponer la organicidad de un cuerpo en una inesperada colección de objetos; tal es el caso de “Those Various Scalpels”, traducido por Rosenberg y Padeletti como “Esos varios escalpelos”, cuya pregunta final (“¿por qué diseccionar el destino con instrumentos que son/ mucho más especializados que los tejidos del/ destino mismo?”) evoca a su vez otro poema de Dickinson traducido por Rosenberg:

108
Cuidadosos deben ser los cirujanos
al empuñar el bisturí;
bajo sus incisiones finas
palpita el culpable —¡la vida!
(1988: 14)

Madam cierra con un poema que anuncia toda una zona posterior de los poemas de Rosenberg y que se emparenta con la poética de Moore: los poemas sobre animales, en los que el sujeto poético como observador se encuentra a sus anchas, recorriendo texturas, describiendo costumbres, imaginando otras formas de vida. Rosenberg escribió sobre ellos durante años y recopiló algunos poemas en la sección “Bestiario” de *El paisaje interior*. En 2017 se publicó *Bichos*, un diálogo poético de sonetos y comentarios con Ezequiel Zaidenweg. El repertorio de animales acorazados y de piel gruesa de Moore da

cuenta del carácter indócil y difícilmente penetrable de una poesía vestida para la batalla. La armadura no solo protege, sino que también oculta el género de quien la porta: importa, en cambio, la destreza en el manejo de las armas y los instrumentos.

Así, los “varios escalpelos”, que pueden ser instrumento de disección y análisis o herramienta que permite al artista modelar su material con precisión, evocan el doble filo de la lengua. En el último poema de *Madam*, la mirada se desplaza hacia afuera, con el deseo de correr del centro el yo: “Yo deseaba/ un canto de sirena entre los peces, las heces/ del pasado, la sanción y hacerme a un lado” (2018: 83). Pero, a diferencia de Moore, la mirada siempre vuelve a ese yo que contempla, intrigado, con intención de deformarse en otros seres. La mirada avanza por los inesperados caminos de la rima descriptiva: pasado – costado – africano – mano – largos – musculado – coloreados – pedazos – imaginado – manos – cedazo – lado – desmembrado – policromado – conectado – tamaño. La rima al principio y al final se dan de manera especular, pero el sustantivo se transforma en verbo: deseo – paseo, desear – pasear. Y, casi al final, se encadena una serie de rimas que aluden al yo que observa y es movido por lo que ve: sombrillas – atraída – fastidia – admirativa – tibia – lasciva – mira – sombría – diría – porfía. En las diferentes cadenas de rimas, en vocales abiertas y cerradas, se traza la distancia entre sujeto y objeto, y el modo en que ambos se transforman.

Subiendo hasta llegar a lo sagrado. *Cantos a Siva y Teoría sentimental*

“¿Y ahora qué corazón de my life, ¿vas a escribir algo tuyo? Hablá de lo que viste. Meté cubito. Andá, cómo decirte, subiendo hasta llegar a lo sagrado”, insta la voz de Mirta según transcribe Daniel Lipara en *Como la noche adentro de los ojos* (2022: 30), un camino ascendente que la propia Rosenberg realizó en *Teoría sentimental*:

Aquí llegué, lo sé, para escalar esta altura consecuente
este *lingam* de blindada superficie, este monte de las rosas
arrasado, que en mi padre es punto de partida, y en mí
punto de caída. Te amo: solo el vacío es exacto,
punto de giro.
(2018: 114)

El poema pertenece a “Lo seco y lo mojado”, la segunda parte del libro. Mientras que en la primera parte habla un yo que viaja hacia adentro (“Caigo hacia adentro. Espero porque/ es extraño/ estar donde nadie queda”, 101) hasta el hartazgo (“si vivo en un infierno/ es que me enferma el autorretrato”, 108), que es pura cabeza sin cuerpo,

ensimismada en la espera y el encierro (“El alma enamorada huele a encierro”, 107), en la segunda parte el cuerpo asciende y desciende por los montes y valles de la memoria familiar donde el amor se vuelve acto sagrado que despoja al yo e inunda todo. El alma enamorada ya no es habitación de enfermo, y el objeto amado es como un dios que no se nombra: “Te amo, y soy perfecta” (115); “Te amo. Erguida,/ es mi privilegio no nombrarte” (117).

El yo realiza el pasaje del encierro hacia lo abierto a través de una invocación a lo sagrado, no en busca de trascendencia, sino de una comunicación con lo divino inmanente que lo religue con la naturaleza y con su propia historia. En la brevedad de las formas que utiliza Rosenberg en esta sección, así como en una serie de referencias directas, es posible encontrar una de las claves que orienta dicha búsqueda: el mundo sagrado de los santos devotos de Shiva, cuyos poemas tradujo Rosenberg a principios de la década del ochenta para Adiax, editorial catalana que dirigió Jorge A. Sánchez y fue la continuadora del sello Andrómeda en el exilio (Falcón, 2018: 92). En la colección Camafeo, que agrupaba una variada selección de títulos de poesía y orientalismo, Adiax publicó cuatro traducciones de Rosenberg: además de los *Cantos a Siva* (1981), los *Cantos de inocencia* (1980) de Blake, una selección de *Hojas de hierba* (1982) y las *Analectas* (1982) de Confucio. Rosenberg también tradujo una serie de títulos para la colección Fénix, dedicada a la ciencia ficción.¹⁸

En la edición de *Cantos a Siva* falta información: el nombre de la editorial no aparece, tampoco el año de edición. Según la base de datos de libros editados en España del Ministerio de Cultura y Deporte español, el libro se publicó en 1981. Tampoco se consigna el origen de los textos ni el idioma del que fueron traducidos. La fuente, no obstante, es *Speaking of Shiva* (1973), y la recopilación y traducción de los poemas originales desde idioma kannada al inglés, junto con los estudios preliminares, estuvo a cargo de A. K. Ramanujan, poeta, traductor y académico indio afincado en Estados Unidos. Si bien la introducción del libro publicado por Adiax está firmada “MR”, tanto esta como las biografías de los poetas que incluye cada sección son recortes traducidos del texto original de Ramanujan. Es probable que con esa borradura la editorial haya querido evitar el pago de derechos.

¹⁸ A lo largo de su carrera, Rosenberg tradujo muchas obras de este género (v. “Lista de libros traducidos por Mirta Rosenberg” en el Apéndice).

Las *vacanas* de los santos *virasaivas* o *virashaivas*¹⁹ son poemas breves en verso libre dirigidos a su único dios, Shiva, bajo la forma particular que este adquiere para el devoto: señor de los ríos encontrados, para Basavanna; Ramanatha, para Desimayya; señor blanco como el jazmín, para Mahadeviyakka; señor de las cuevas para Allama Prabhu. Las formas breves —que Rosenberg replica en “Lo seco y lo mojado” y que llegan, deslumbrantes y concisas, después de los encabalgamientos de largo aliento de la primera parte— funcionan como estampas, pequeñas oraciones para el señor que hablan del horror y la gracia de la encarnación, es decir, del dolor de habitar un cuerpo en este mundo, que a su vez es el templo a través del cual se accede a la gracia. Los *virashaivas* eran reconocidos por su iconoclasia. Defendían la no violencia, estaban en contra de la sociedad organizada en castas, así como de los sacrificios religiosos y de la desigualdad de género. Para el shivaísmo, “todo ser cuya sexualidad es ambigua, dado que evoca al andrógino primordial, tiene un carácter sagrado” (Daniélou, 2006: 88).²⁰ Devara Dasimayya postula la existencia de un género fluido, indeterminado, en la siguiente *vacana*:

Si ven venir
senos y pelo largo,
la llaman mujer;

si ven barba y patillas,
lo llaman hombre:

pero, mira, eso que fluctúa
entre ellos
no es ni hombre
ni mujer

Oh Ramanatha
(96)

La teoría sentimental de Mirta Rosenberg es una teoría sobre la lengua poética. Se trata, sin embargo, de una teoría que busca, no sin conflicto, el emplazamiento de la

¹⁹ Una escuela particular dentro del shivaísmo. La escuela *vira* (“energía vital”) también conocida como *lingayata* (“nacido del falo divino”) fue desarrollada a partir de las enseñanzas de Basava Acharya en el sur de India, concretamente en el estado de Karnataka.

²⁰ “En lo que respecta a las relaciones entre lo masculino y lo femenino, la mitología shivaíta considera el principio del mundo como andrógino. [...] Hallaremos en todo los tres géneros: el masculino, el femenino y el indiviso (o neutro). En el caso del ser humano abarca todos los grados de intersexualidad. [...] Todo ser es fundamentalmente bisexual y la relación masculino-femenino varía de tal modo que el guerrero es masculino respecto al sacerdote, el comerciante es femenino en relación con el guerrero y el campesino respecto al comerciante” (Daniélou, 2006: 86-87).

lengua en un cuerpo, y donde el yo aparece en ocasiones como exceso de la razón: una cabeza sin cuerpo. Si el presente es el tiempo del cuerpo, el ahora del poema y de su materialidad, la mente es un barrilete que se aleja en el ejercicio de la memoria (pasado) y la imaginación (futuro). En el primer poema, hay un pedido al corazón, órgano real y metafórico: “¡Ah corazón, me decía,/ *explícate como yo*, que estoy adentro de un cuerpo y sin embargo con vida!” (Rosenberg, 2018: 91). La atención puede devenir tensión, la belleza, intoxicación. “día tras día: estoy enferma de eso: densidad y negro” (105). El encierro en la casa de la imaginación produce enfermedad: un exceso de juego de palabras y embeleso, un ensimismamiento. En los últimos versos del libro, la poesía aparece en cambio como el oficio de un cuerpo que suda y se ejercita: “Y me excuso de tener oficio/ sudo, porque cualquier cuerpo/ me da pena y su ejercicio, casi siempre fortaleza” (126).

Los primeros versos de *Teoría sentimental* aluden a un deseo y un límite: “El arte sería tocar” (91). El límite que se aprende en la poesía es el que separa el cuerpo de la letra. El punto de llegada es la demarcación, la explicitación del espacio poético como un espacio que atañe a la letra. El ojo de la mente, la imaginación, es infinita en posibilidades, y la palabra *mente* ocupa el centro de la página:

En el ojo de la aguja
el camello no se enhebra, pero si una lo concibe con el ojo de la
mente,
el camello lo atraviesa
(95)

El límite es la materia, y, sin embargo, la empecinada materialidad de los poemas de Rosenberg, su atención a la carnadura de las palabras, hacen que en la lectura el cuerpo se conmueva. Así, en el tercer poema de *Teoría sentimental*, cuando se lee en voz alta (cuando la letra encarna en la voz de quien lee) al llegar al verso que dice “Falta el aire, se desea lo que no hay”, tras una serie de enumeraciones de órganos, vísceras, tendones, el aire *realmente* falta, y es necesario recobrar el aliento para seguir adelante. Los encabalgamientos son verdaderos trotes.

Diamante, pájaro, piedra pulida, doble amante, dos veces sin objeto o solo un reto a la repetición. La traducción es el espacio del roce entre dos que exige tomar decisiones para definir sentidos ambiguos y flotantes. Cuando Rosenberg deja de traducir, no hay roce, los significados flotan y el sentido es una hipótesis múltiple:

ese
pájaro se ha muerto y no es augurio

de Lázaro ni de santa ni de sabbath. Lo cierto
es que yo te extraño y que es Maureen la que canta
pelirroja
con esplín
la verdad de lo ocurrido “You’ll never know
how much I miss you” *You* es tú, sos vos
SOS, como un pedido de auxilio,
miss,
(93)

En *Madam*, la aparición del inglés en el palíndromo “Madam I am Adam” da cuenta de una revelación sexogenérica hallada en lo intraducible de una palíndromía “más perfecta / en otro idioma y más sombría”. Se invoca lo intraducible para revelar una primera persona andrógina. Así, al primer palíndromo lo sigue un juego fónico que emite un juicio: “Mad I am”, cuya mitad luego se traduce en interjección que expresa la queja ante el pinchazo de la revelación “Madam, ¡ay!” (62). Traducir estos juegos sería aguar la fiesta a favor del sentido, o directamente ponerse a jugar otra cosa. La teoría sentimental de Rosenberg, entonces, atañe al género del objeto de deseo como problema del lenguaje, en tanto *tú* puede ser una *amada*: el *tú* (de la lírica amorosa) pasa a ser *vos* (en la propia lengua) y luego *miss*, “señorita”. Pero *miss* es también “echar de menos” o “perder”, y es la indeterminación lo que se perdería al traducir, y lo que se elige en cambio conservar.

Las tramas del sentido se van hilando en el sonido, al establecer redes de rima interna y externa, y elaboran una verdad musical y caprichosa, plenamente subjetiva, que no se encuentra en la verdad histórica y progresiva de las palabras: la relación no corresponde a la familia de las etimologías, sino al capricho del sonido. La verdad poética, como la verdad socrática y la psicoanalítica, se busca “en los márgenes del lenguaje, allí donde ocurren los juegos de palabras” (Carson, 2015: 56). La rima y los juegos de palabras operan bajo un principio de relación que para Anne Carson da cuenta del carácter lúdico de la lógica del amante. La similitud de sonidos que une a dos palabras y la disparidad de sentido que marca sus bordes y su separación, se asemeja a la experiencia del amante y su objeto de deseo: “Los juegos de palabras muestran el contorno de lo que aprende el amante, en un destello, a partir de la experiencia del eros: una lección sobre su propio ser” (Carson, 2015: 57-58).

La escritura del poema llama a jugar con la mentira para intensificar el sufrimiento y el ardor: “El ser/ es esa cosa preferentemente mentirosa: hasta me apeno a veces mientras crece/ la imaginación, la ubicuidad de la ficción” (Rosenberg, 2018: 105). La imaginación se tensa (atención/tensión) entre el crear y el creer: “Su lema es crear otro,

otra dificultad y embeleso” (96). Mentir por el placer de rimar: juntar, como señala Martín Prieto (2023), “Paraná” con “mangangá”, un abejorro que no pertenece a la región del litoral. De algún modo esa es la queja y el gozo de la teoría sentimental de Rosenberg. “¿Quién soy?” es la pregunta que queda rebotando después del amor, después de la poesía: “No yo soy esa/ que digo ‘quiero para mí esa belleza’, etc./ y sigo en la letra” (98). El sonido es la carnadura de la letra y es también una trampa; como la carne, es presa de necesidades y deseos, miente y engaña, una atadura que se tematiza incesantemente en los *Cantos a Siva*.

En *Teoría sentimental*, Rosenberg se aparta del barroquismo del Siglo de Oro y de la fría intelectualidad del modernismo anglosajón; aparece en cambio “perdida/ entre viejas cartografías de la ruta de la seda” (91). La seda y sus rutas remiten a Hugo Padeletti, cuya “adhesión [...] a la vertiente de la religiosidad y el pensamiento de Oriente modela profundamente su estética” (Monteleone en Padeletti: 2018, 1017-18); por su parte, Rosenberg señala una deuda con Padeletti en la transmisión de lecturas sobre misticismo.²¹ El origen es múltiple, en ocasiones contradictorio, y se despliega en el “sitio habitado” de la poesía: “Derivando de judíos y cristianos,/ no tengo religión sino te amo” (Rosenberg, 1994: 34). La falta, provocada por el exceso y la mezcla de orígenes, otorga en prenda otro don: la libertad de elegir. Los cantos de devoción al dios Shiva surgen como experiencia poética a través de la cual el yo intenta religarse, reunirse en cuerpo y mente con el mundo, en tanto origen y destino. Esta referencia a un cierto orientalismo se enlaza, como en el caso de Bellessi, a un desplazamiento identitario, funciona como “metáfora de la marginalidad y señala los fracasos de una ética nacional para producir un lenguaje de expresión comunitaria” (Masiello, 2001: 233). A través de derivas orientales, *Teoría sentimental* es una búsqueda de los orígenes y los posibles destinos.

Mientras que en la primera parte se explora la recámara secreta del corazón a través de las tradiciones de la lengua poética propia y ajena, pero siempre occidental (es

²¹ “[Padeletti] también me pasó lecturas, cosas que sola no hubiera leído nunca, como Simone Weil o René Guénon, cosas complicadas a las que yo no hubiera llegado, porque nadie llega a eso si no tenés una persona a la que le interesa esa zona de la mística o de la espiritualidad” (Rosenberg, 2015). El primer poema de *Teoría sentimental* dialoga con “Demetrius on style”, donde Padeletti defiende la rima como punto que anuda “la coherencia, la unidad y la armonía” (Lipara, 2023, s/p) del poema. Allí se dice: “Del país / de la seda sinuosas caravanas / trajeron esta muestra / donde duermen dragones” (2018: 243). “Estilo de semillas, diría, / fertilizante: ‘MULTA / PAUCIS’”. Esta última locución latina, que significa “lo mucho de lo poco”, aparece en el poema de Rosenberg. “Del país / de la seda sinuosas caravanas / trajeron esta muestra / donde duermen dragones” (2018: 243). El diálogo con Padeletti en *Teoría sentimental* es continuo: en este libro se integra lo aprendido y también se parte hacia otros sitios. Como acierta Feiling: función encantatoria, aislada del mundo, en Padeletti, destino en Rosenberg, en versos lanzados a “una segunda persona que en la credulidad de la lectura se vuelve físico y real” (cit. en Prieto, 2023: 227).

decir, cartesiana), la segunda parte de *Teoría sentimental* explora el espacio de la memoria y la naturaleza a través de la mística de las *vacanas* traducidos más de una década antes de la publicación de este libro. Cada cual elige a sus dioses: para los *virasaivas*, el único dios era Shiva, y cada poeta lo nombraba a su manera. En los poemas de Rosenberg, existe el privilegio de nombrar y no nombrar. Todo lo amado (padre, madre, amante, maestro) ocupa el lugar de lo cantado, dioses seculares de una subjetividad donde confluyen y se mezclan los ríos de la historia personal y colectiva, la genealogía literal y la escogida.

El arte y la fe aparecen como la doble cara de la creación. Semejante a los dioses, la poeta crea y necesita que le crean. Pero lo que pide cuando dice “no me creas” es una sustracción de la fe. Hay una desconfianza de sí y de su orfebrería de palabras, “sinónimos calculados para el acopio del vacío”. Al igual que los *virasaivas*, enemigos de la fe instalada que se cristaliza en metáforas tradicionales de la poesía india, Rosenberg pide desconfianza. Según Ramanujan, “en la búsqueda de los *vacanakaras* por la visión sin mediaciones, llega en un punto en el que el lenguaje, la lógica y la metáfora no alcanzan; en esos momentos, el poeta comienza con una notable metáfora tradicional y que termina negando al final del poema” (1985: 52):

Buscando tu luz,
salí:

fue como el repentino amanecer
de un millón de veces un millón de soles

un ganglio de relámpagos,
mi asombro.

Oh Señor de las Cuevas,
si tú eres la luz
no puede haber metáforas.
(1981: 163)

Este punto señala un límite, un exceso que busca reequilibrarse. El exceso mental de la teoría sentimental de la primera parte del libro se orea en la naturaleza en “Lo seco y lo mojado”, cuya apertura solo puede comenzar tras alcanzar el límite que se delinea en la primera parte del libro:

(...) Así como quien reza
sin un deseo de asceta: todo poema es de amor,
toda guerra es interior, toda palabra
está presa.
(1981: 94)

Desde ese punto, el yo vuelve a empezar e inicia su ascensis. Las palabras, como el cuerpo, están presas de su carnadura. El poema es la red que las apresa y las entreteje por similitud y diferencia. Liberando al cuerpo se libera la palabra, que sale al encuentro de su historia. En el roce con el afuera, el cuerpo sube y baja cumbres de montañas y terrazas para llegar al punto exacto donde el sentimiento es lo único incontestable y donde cesa la elucubración semántica: “Estoy/ soñando que te amo. No hay significado”. El poema se escribe en el presente imposible del sueño, o “como si la vigilia en la que se escribe el sueño, también formara parte del sueño” (Prieto, 2024: 58), o como si la escritura fuera un sueño lúcido, una especie de conciencia hiperconcentrada que solo alcanza el asceta o meditador que logra hacer coexistir cuerpo y mente en el instante eterno del presente.

La búsqueda comienza yendo al encuentro del origen, lo seco paterno, lo mojado materno, en los ríos y en los páramos se busca la semilla-promesa que una fue:

Cuando hablo soy variación de donde salgo: señor del desierto,
monte y páramo, señora de lo húmedo cantante, señor de los enfermos
que está enfermo del mismo don que canta en mis oídos,
que yo traigo.
(36)

En esa búsqueda ascética, los poemas de “Lo seco y lo mojado” exploran lo genealógico y lo exceden indagando en la dualidad masculino/femenino, en el padre y la madre, no desde la fijeza del binarismo, sino desde una concepción circular y cíclica. El tono cambia notablemente: el trote mental de la primera parte se ralentiza y adquiere un tono sosegado, aunque ahora el cuerpo está en movimiento, recorriendo montes y ascendiendo cimas. El pico nevado, la ascensión de laderas y la llegada a las cumbres cifran la escala a la altura de la *montaña de las rosas*, el apellido del padre, la transmisión de su herencia, el conocimiento de las armas, la montaña y el sol como elementos masculinos en los poemas. La inmersión en el foso del ombligo de la amada, amar a la manera del agua silenciosa, la manera de lo hondo, de la fuente lejana, del perdido pozo (31), la luna, las riberas y el lodo como cifras de elementos vinculados a la madre, o lo femenino: “Si el teléfono sonara sería luz/ con sombra de mi madre y agua que vuelve desde lejos/ como un sueño de retazos, inalámbrico”. La herencia de la madre se da “bajo la luna” (37)²², y se ama lo mismo en “un mar que ondula como el viento”.

²² Y el nombre de una editorial que se fundaba por esos años y que, de alguna manera también será una herencia materna para su hijo, Miguel Balaguer, que hasta el día de hoy dirige el sello.

Hacia atrás, la genealogía es el origen europeo que se va gastando “como la punta de un lápiz agotado” (47). El lápiz, en su final, conserva en su punta la forma de la montaña, al igual que el apellido permanece pegado a un cuerpo, montaña de rosas. El norte es el maestro, el fuego, el *daimon* “siempre masculino”: Hugo, que enseña a mirar lo que hay, “con sus tres limones en el plato” (123).

Teoría sentimental es una suerte de síntesis de lo pasado y semilla de lo que vendrá, *el árbol de las palabras*. En *Pasajes*, las voces ajenas aparecían entremezcladas en citas en el cuerpo de los poemas como órganos vitales, “un registro de voces [...] que al decidirse por una manera se despiden de las posibilidades de unas voces que ya no serán interrogadas, salvo como rememoraciones de un material utilizado en los ritos de pasaje hacia la voz propia” (Faretto, 1993: 36). En *Madam*, esas voces ocupan menos espacio y dan paso a la creación de un yo artificioso y artificial que funciona como generador poético. El tercer libro de Rosenberg es, a su vez, una puesta en crisis de dicho artificio, una crisis de fe en la poesía, expresada en la recurrencia de los verbos *crear* y *crear* como *let motiv* en la primera y, sobre todo, en la última parte. Cambian, también, las coordenadas, pues del encierro de la alcoba se pasa al espacio abierto de la naturaleza; la voz se despoja y abandona el arcón de la abuela, “perfumado con espliego y alcanfor” para lanzarse al mundo de la mano de los santos *virasaivas* en una búsqueda de las raíces inscritas en el nombre y de un modo más propio de hacer poesía que culmina en la “virtuosa consolidación de una forma” (Prieto, 2023: 222) con *El paisaje interior* (2012).

5. Ningún amor termina

1992. Yo quería pararme en la cima de aquel año en el que se publicó *El affair Skeffington* y mirar hacia atrás, plantada en la dedicatoria a esas amigas que, en palabras de Moreno, le habían dado manija para escribir poesía. En 1984, Bellessi publicó su antología y Rosenberg, su primer libro. Hasta allá llegaba mi mirada. ¿Qué más había? Una voluminosa pila de revistas: en 1986 nació *Diario de poesía*, donde Mirta y Diana publicarán, entre otras cosas, sus traducciones. Así empezaron a marcarse los hitos, se recortaba el corpus: iba a investigar el trabajo de Rosenberg y Bellessi en la década del ochenta para darle sentido a esa dedicatoria. El asunto, entonces, era la traducción. En el caso de Moreno, la traducción fue una treta, una mentira por medio de la cual ella misma se importaba, o mejor, entraba de contrabando en la literatura argentina travestida como artista de vanguardia estadounidense expatriada en Europa. Pero no entraba sola; la acompañaban, precisamente, todas aquellas que, como Bellessi y Rosenberg, se habían dedicado a crearse una genealogía propia, hecha de parentescos raros, en el campo local.

En 2013, María Moreno incorporó a *El affair Skeffington* el postfacio en el que relata el alucinado comienzo de su escritura poética. La música de traducción que la impulsó a escribir era la expresión del modo en que comenzaron a escribir las mujeres en la década del ochenta —como extranjeras—. Inicialmente, “música de traducción” parecía un sintagma ideal para transformar en concepto. Sin embargo, no había nada que pudiera categorizar y sistematizar en una noción analizable, porque la música de traducción es, en el mejor de los casos, una música particular a cada traductorx. Como dice Marcelo Cohen al respecto, “no hay una sola música; solo vibraciones y variados sistemas de sonidos” (2014: 12).

No obstante, la operatividad de esa expresión de Moreno era importante en otro sentido: ponía al descubierto la traducción como tal. Advertir el carácter traducido de un poema no era un señalamiento peyorativo, sino que apuntaba a hacer visible a las traductoras, y a través de ese gesto de desinvisibilización era posible volver sobre su tarea. Y no solo eso: en consonancia con la perspectiva de la traducción feminista, que propone una traducción productiva y no reproductiva, Moreno hizo de la traducción el punto de partida de una obra. Lo que oyó Moreno esa noche fue la voz de una amiga cantándole poemas de otras, de otros lados. Una voz con muchas voces. Quizás lo que vislumbró al oír esas voces fue la posibilidad de ser otra y aterrizar como un ovni (Pauls citado en

Romero, 2023) en el sitio donde ya estaba. Cabe repetir que la extranjería de las poetisas de la década del ochenta es una de las tesis clave del clásico *La doble voz*, de Alicia Genovese, que dos años después de la segunda edición de *El Affair Skeffington* tuvo también su segunda edición. Moreno performa la metáfora de la poeta argentina como extranjera al tiempo que, en ese gesto, deja ver que el ardid de fingida extranjería no es exclusivamente suyo. Si las mujeres crearon sus genealogías a partir de una tensión entre lo nacional y lo extranjero es porque ellas mismas tenían un acento extranjero. Con su propia música, Moreno, Bellessi y Rosenberg buscaron algo parecido: construirse un linaje, una genealogía. Era la hora de las chicas.

Como he intentado demostrar, la novedad no era tanto el uso de traducción para apropiarse y deformar lo ajeno, una tradición latinoamericana por excelencia que muchas veces se vinculó con la figura del cosmopolita. Los feminismos incorporaron una nueva forma de pensar transnacionalmente desde una perspectiva en tensión con lo nacional y situada no obstante en lo local, y permitieron ensayar cosmopolíticas que desempeñaron un papel importante en términos culturales y políticos en pro de la emancipación de mujeres y disidencias sexuales. La figura de la expatriada que trae Skeffington funciona como metáfora que se repite incesantemente en aquella década, y que resurge en la *Madam* multiforme y *angloqueer*, en los usos de Oriente en el delta chino que postula Bellessi en *Tributo del mudo* y en las alturas shivaítas de la *Teoría sentimental* de Rosenberg.

Rosenberg también usó la metáfora alienígena para referirse a su participación en *Diario de Poesía*, y sería oportuno recordar que la palabra que ella usa, *alien*, en inglés significa también *extranjera*. Rosenberg traducía con una mano y escribía con la otra. En la traducción, se probó trajes y ensayó un estilo que se consolidó con el paso del tiempo. Así, traduciendo a Marianne Moore y a Emily Dickinson, compuso a su *Madam*, y traduciendo los *Cantos a Siva* fue ascendiendo a lo sagrado en las cumbres y los valles de “Lo seco y lo mojado”, en *Teoría sentimental*. En *Pasajes*, ese primer libro de 1984, el estilo tenía todos sus ingredientes, pero estaba, por así decirlo, crudo. En el “Itinerario” consignado al final del libro se incluía una lista que explicitaba quiénes eran los autores de las citas que aparecían en los poemas; una lista de raros y raras que en muchos casos provenían del mismo universo en el cual Moreno insertó a Skeffington. En los libros posteriores a *Teoría sentimental* (que ya están fuera del corpus de esta tesis), esas otras voces empiezan a aparecer de manera más diferenciada en la sección “Conversos”, una selección de sus traducciones. Así, del *itinerario*, que da cuenta de la poeta en movimiento

recorriendo otras lecturas, se pasa a la idea de la *conversión*: los poemas acuden a ella como a una sacerdotisa para convertirse a su lengua.

El itinerario dejó de ser metáfora en el caso de Bellessi, que comenzó a traducir en Estados Unidos sabiendo poco y nada de inglés, mientras asistía a lecturas de poesía y marchas feministas, un itinerario que quedaría impreso en *Contéstame, baila mi danza* (1984). Su traducción fue un gesto militante, feminista y lesbiano. A su regreso, en el silencio impuesto por la dictadura y en su aislamiento en el Delta, Bellessi compuso su *Tributo del mudo*, donde creó un puente entre el delta y las poetas chinas traducidas por Kenneth Rexroth y Ling Chung. En 1986 y 1987, publicó dos notas importantes sobre poesía y erotismo en *Diario de poesía*. Allí, incluyó traducciones de lírica amorosa lesbiana y ensayó la gesta de *Eroica*, publicado en 1988. En 1996, ocurrió otro episodio de traducción a partir de la relación de amistad con Ursula K. Le Guin, con quien publicó *The Twins the Dream / Gemelas del sueño*, un ejercicio amoroso de traducción mutua que deshace el verticalismo tradicional de la relación Norte-Sur.

En los tres casos, la traducción permitió crear zonas de alianzas y amalgamas con otras poéticas en el interior de la propia poesía, formas de volverse propias a través de lo ajeno. En la poesía extranjera, estas poetas argentinas encontraron modelos de autoridad y de creación, modos de legitimación que no hallaron en el ámbito local, y configuraron nuevos mapas a través de una cosmopolítica feminista. Mientras que en Moreno y Bellessi la traducción fue un modo de enunciarse e inscribirse desde una postura declaradamente feminista y antipatriarcal, la traducción en Rosenberg funcionó de manera intrapoética, en la construcción de una comunidad poética transtemporal y transnacional, y en colaboración con sus pares, a partir de la cual Rosenberg logró forjar un estilo que no se inscribe de manera abierta en ninguna corriente, y que erosionó las formas de nombrar lo femenino.

Dónde están las chicas

Sería valioso seguir reconstruyendo la sociabilidad de las poetas de los ochenta, los modos de circulación, intercambio y encuentro de aquellos años, el escenario en que se desplegó aquella amistad que daba aliento para seguir escribiendo. En el prólogo a *Panfleto*, Moreno se figura escribiendo con los libros en la mano, pero “sola y exaltada”, sin saber quiénes la leían ni a quiénes se dirigía, a excepción de algunos comentarios de Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, y pocas más. Pero, a diferencia de lo que ocurre en *Blackout*, no hay bares, puertas vaivén ni pasarela del alcohol por donde pasen ellas,

aunque en su libro *La mujer pintada* (2021), Teresa Arijón las llama “el trío superpoderoso”, alrededor del cual se reunía la generación más joven de poetisas para participar de “un taller gratuito y espontáneo de poesía, feminismo y traducción” (2021: 176). Para Paula Jiménez España —que escribió un valioso artículo sobre los modos de sociabilidad y circulación en el ámbito de los ciclos de poesía desde los setenta hasta la actualidad—, Rosenberg y Bellessi fueron propulsoras de aquel “lobby de mujeres” que empezó a gestarse por aquellos años, un gran semillero que explotó en los noventa y que aún hoy sigue dando frutos. Según Bellessi, no había nada del “taller espontáneo” que describe Arijón: “era un grupo de amigas, nada más. Hablábamos en todas partes, todo el tiempo. No venían a La Paz a escucharnos a nosotras, venían [...] a chupar” (Bellessi, 2022. V. Apéndice).

“Chicas:/ No escribo más./ Me estoy muriendo” (134), dice Moreno en “Finisterre”, uno de los poemas incorporados en la edición de 2022 de *El affair Skeffington*. El apelativo conmueve porque evoca la gesta de las chicas de los ochenta, pero también les habla a sus sucesoras. El presente continuo de la muerte se amplía en otro poema, “Y mientras muero”, en el que Moreno homenajea a su amiga, la que sí era poeta, Mirta Rosenberg:

El túnel es el túnel
y la luz, la luz de la estación.

Yo tenía una amiga
a la que habían operado de algo
de lo que no moriría.
—La mujer de al lado está conectada
a una bomba de dolor —dijo
y yo pensaba que mentía
porque era poeta

y que el nombre era otro.
El de ella era Rosenberg
como los de la silla eléctrica.
(2022: 132)

Pero Moreno siguió escribiendo. En 2024 se publicó *Pero aun así. Elogios y despedidas*. Dice el prólogo: “En medio hubo un ACV que dejó fuera de juego a mi mano derecha, la necesidad de moverme en una silla eléctrica (ese es su alarmante nombre correcto) y una voz que suena como un *shofar* que imita a una tortuga en el fondo del mar” (2024: 11). En lugar de decir “silla de ruedas”, Moreno elige la ominosa “silla eléctrica”. No es cierto que sea correcta (la única definición que da la RAE de “silla

eléctrica” es “silla que se usa para electrocutar a los condenados a muerte”); lo alarmante, en todo caso, es la elección. Y sin embargo, en el equívoco hay una coincidencia: “El de ella era Rosenberg/ como los de la silla eléctrica”, dice el poema incorporado a *El affair...* en 2022. Moreno se refiere al apellido que comparte Mirta con Ethel y Julius Rosenberg, enjuiciados y ejecutados por el Gobierno estadounidense en la infame caza de brujas del Macartismo. En el poema, “bomba de dolor” parece una invención de la amiga poeta, pero el término existe (es un dispositivo médico para aliviar el dolor). Mentir convierte entonces en poeta a Moreno, que más tarde equivoca los términos “silla eléctrica” por “silla de ruedas”, una alteración inquietante en el presente político —que insiste en la repetición histriónica de aquel tiempo de caza de brujas— en el que se publicó su libro más reciente.

Pero la comparación que hace a continuación —la tortuga en el fondo del mar— se sale del campo semántico mortífero y vuelve a evocar, de manera voluntaria o involuntaria, a la amiga poeta. “Si alguien querría ser una tortuga esa sería yo”, decía Rosenberg en aquel poema de *El paisaje interior* que Martín Prieto (2023) considera autobiografía futura. Si, como sostiene Prieto, en Rosenberg la perspectiva se modifica porque el sujeto implícito de los poemas anda en sillas de ruedas, pero el estilo permanece inalterado, en Moreno la condición física lo afecta directamente: ahora escribe usando un solo dedo, obligada a economizar. Pero la silla no es una condena, sino un acto de desobediencia. En el mismo prólogo, Moreno cuenta cómo se negó a usar un bastón para volver a caminar, esfuerzo que le exigían “el capacitismo y los kinesiólogos” (2024: 11), y ningunea el prestigio de la marcha, cuyo origen asimila al origen militar de las naciones, a la demostración de fuerza. Moreno elige el camino contrario: “no quería caminar a la edad de morir o durar”. El jaque a la mano derecha transformó una escritura que se desplegaba en enumeraciones caóticas y se regodeaba en su barroquismo sin comas en “coreografías casi de circo en miniatura”, como señala ella misma. “Lo que no pienso es renunciar a la escritura” (12), dice Moreno, insinuando que deberíamos leer el título del poema citado más arriba en su reverso: “Y mientras vivo”.

La tortuga desova en la orilla y sigue hacia al mar “igual a todas y cada una”, sin “cisma/ entre ella y sus lares” (Rosenberg, 2018: 284), con la certeza de que si se hunde no es para morir, sino para durar. Dura en la misma repetición que revela que los amores no terminan, en la amistad cifrada en los poemas que llega a un presente siempre móvil, que transcurre en el tiempo.

El 7 de diciembre de 2022, en el marco del Festival de Arte Queer, se realizó una lectura “maratortónica” de *El affair Skeffington* en Casa Brandon. Para sorpresa del público, María Moreno apareció en la mitad de la velada. Lxs organizadorxs repartieron barbijos y pidieron a las personas presentes que no se abarrotaran en el piso de abajo, donde iban a leerse los poemas de Skeffington. La lectura se transmitiría en vivo en el piso de arriba. Teresa Arijón cerró la lectura con “La repetición”, aquel que dice: “Ningún amor termina: siempre el azar lo trae/ a la luz de los días presentes”. Cuando terminó de leer, arengó al público a cantar, como en la cancha, la primera frase de aquel verso.

Si concluyo con estos episodios crepusculares, contemporáneos a la escritura de este trabajo, es para verificar la tesis de ese poema, para palpar las reverberancias del pasado en el presente y comprobar que nada termina realmente, que siempre hay un hilo del cual tirar para recomenzar. Tal es la obra de Bellessi, Rosenberg y Moreno, que encontraron una forma de durar, formando y transformando linajes y discípulxs, frutos del árbol de palabras que hoy siguen replicándose.

6. Apéndices

6.1. Entrevista a Diana Bellessi

Palermo, septiembre de 2022

¿Cómo fue la experiencia de vivir en Estados Unidos y conocer a las poetas que luego tradujiste, algunas de las cuales eran incipientes?

No, no eran incipientes. Adrienne Rich, Denise Levertov y Muriel Rukayser eran muy famosas. Menos, porque era más joven, June Jordan y muchas de las otras que están ahí. A algunas no las conocí personalmente nunca, y a otras las conocí mucho. Con Rich hicimos lecturas juntas, fue muy bonito.

¿Eso fue en el primer viaje?

Sí, las conocí a todas entre el primer y el segundo viaje. En el primero me quedé un tiempo largo en Estados Unidos; en el segundo fui con una bequita de Barbara Deming *to improve my English*.

Aprendiste inglés allá, ¿no? Solamente te sabías una canción de Bob Dylan.

Sí, cuando yo llegué a Estados Unidos, llegué disfrazada de señora —no era tan señora en esa época, pero sí de chica blanca— a Houston. Me acuerdo que iba a hacer compras a Houston y al tercer día estaba trabajando en un restaurante, lavando copas y platos. Iba por las calles siguiendo a los negros para escucharlos hablar porque era algo maravilloso. Después, el poco inglés que aprendí lo aprendí solita, en las calles y leyendo digamos, y también tomando... no me acuerdo si tomé algún cursito o no, pero eran insoportables me acuerdo, o sea que estudié muy poco. En realidad, fue leyendo y caminando por New York, al que llegué tiempo después de Houston, porque estuve en California, en Chicago, en varios lugares, pero primero llegué a Houston. Mi viaje a Estados Unidos desembocó después de un viaje por Latinoamérica, que fue mucho más importante todavía que el de Estados Unidos.

Te imagino recorriendo Nueva York y encontrándote azarosamente con lecturas de poesía, ¿era así?

A Rukeyser la conocí así, iba por ahí por Broadway y había una mujer leyendo en una cervecería y me llamó la atención, y entré, y la adoré. Rukeyser era extraordinaria. Lo es aún. Y fui, y me empecé a comprar sus libros, hasta comprarme su obra completa para leerla, con gran esfuerzo porque mi inglés era casi nulo en esa época. La empecé a

Música de traducción

traducir, las empecé a traducir para leerlas mejor. Y ella le dio nombre a esta antología. Lo leyó ahí en la avenida Broadway. *Answer me.*

Me imagino que, con ese conocimiento rudimentario del inglés, habrá llegado primero la fuerza de esas voces, los ritmos...

Sí, claro, sí.

Y las fuiste conociendo en lecturas, ¿tenías un ambiente allá donde te juntabas con poetas?

No, yo trabajaba en una fábrica metalúrgica, no tenía ambiente, nada... pero los sábados a la mañana me levantaba y salía a recorrer Nueva York. También la fui a ver a Nina Simone, que me llevaba como el sueldo de un mes más o menos... y a personas que ya amaba antes de llegar a Estados Unidos, como ella. Primero fui a las librerías y las conocí en las librerías, las conocí leyéndolas; no en el caso de Rukeyser, pero sí de todas las demás. A Denise Levertov... todavía tenemos un amigo en común que no sé por qué no le llegan mis mails nunca... Dick Lourie. Cuando yo estaba en Nueva York ella vivía en Boston y daba clases ahí, él le escribió y le pidió que me recibiera porque era un poco reacia, digamos, a recibir gente, y mucho más si se hubiera enterado de que era lesbiana... pero como nadie se lo dijo, y yo no se lo dije, me quedé a dormir en su casa y estuvo todo perfecto. Es otra a la que admiro enormemente, sobre todo cuando se volvió católica, al final, escribió unos poemas maravillosos. No sé si católica o qué se volvió, su papá creo que era un pastor; era inglesa Denise Levertov, se había ido a vivir a Estados Unidos cuando era muy joven. Y tuve un buen trato con ella, pero nunca me sentí amiguita.

¿Y con todas tuviste trato?

Con unas cuantas, con Levertov, con Rukeyser, con June Jordan, con Olga Broumas... A Judy Grahn no la conocí, a Lucille Clifton, que es una negra que me encanta, tampoco la conocí. A Diane di Prima tampoco... Pero a las de New York las conocí en ese primer viaje, y las volví a ver en los siguientes viajes, hice unos cuantos. En la dictadura fui dos veces, porque yo me volví acá poco antes de que empezara la dictadura. Pero bueno, hice muy bien en volverme. Y el momento en que traduje mucho fue cuando estaba en la isleta de Tigre... A Rukeyser la vi cuando ya estaba enfermita. Le llevé los poemas. Le encantaron las traducciones a Rukeyser, yo no podía creer que le encantaran las traducciones de esta bárbara.

¿Pudiste hacer un trabajo para traducir con ellas, consultarlas?

Con algunas, como Rukeyser. A ella le mostré todas las traducciones, me dijo lo que le gustaba más, lo que le gustaba menos, estuvo muy amorosa conmigo. Rukeyser ya había tenido el primer *stroke* cuando la traté. Y tenía un poquito de dificultad para hablar en aquel momento... ella, que leía como los dioses y era una leona, estaba caidita ya. Hubo otra poeta a la que también conocí enfermita... Fui a un festival en Portugal, no en Lisboa... no me acuerdo la ciudad, una ciudad medieval preciosa, donde leíamos en la iglesia... Y después de eso me fui a una librería en Lisboa y encontré los poemas de Sophia de Mello Breyner. La librería cerraba y yo seguía leyendo sus libros... me compré la obra completa y no sabía nada de portugués yo... Pero como era un idioma cercano y la música de Sophia de Mello me era tan afín, tan afín, tan afín... apenas volví la traduje. Y cuando la conocí ya no era más Sophia. Era una viejita enfermita... esa mujer que debió haber sido tan preciosa... pero bueno, llegué a conocerlas vivas, lo cual es algo. Irina Klepfisz tenía más o menos mi edad, no sé si está viva o muerta ahora. Olga Broumas era más joven que yo. Barbara Deming fue como mi madre norteamericana. A June la conocí en New York, era una negra preciosa, preciosa, preciosa. A Lucille Clifton no la conocí. Mary Oliver es una de las últimas a las que conocí leyéndola, no la conocí personalmente, no contestaba nunca jamás... con Adrienne fuimos amigas, fui a su casa varias veces, y lo mismo con Ursula.

¿Y cómo viviste el feminismo en Estados Unidos? ¿Participabas de algún tipo de militancia?

No, nunca milité en ninguna agrupación, aunque algunas se formaron aquí en mi casa... pero yo no milité en ninguna, ni acá ni allá. Mirá, yo me encontré con las feministas, con lesbianas feministas, por primera vez en el Battery Park, caminando. Pero antes de eso acordate que yo había estado en California un tiempo largo y después en Chicago, y por último llegué a New York, con diez dólares en el bolsillo. Unos ecuatorianos me iban a ir a buscar, eran amigos de una amiguita ecuatoriana mía, pero no fueron a buscarme y yo no sabía, vivían en el sur del Bronx, no sabía cómo llegar... Entonces paré un taxi y en mi inglés tarzanesco le dije a dónde iba, y el taxista me miró y me preguntó “¿Estás segura? Porque es peligroso ese barrio”. Y después le dije, “Bueno, si no déjeme por ahí cerca, porque tengo diez dólares nada más”. A las diez de la noche... Y el tipo me llevó hasta la puerta de la casa, era panameño, y se dio cuenta por mi inglés de que yo hablaba en castellano, así que en mitad del camino empezamos a hablar bien. A ese negrito nunca

lo olvidaré, fue tan amoroso, y me dejó en la puerta de los ecuatorianos, que por suerte me abrieron porque yo los llamé por teléfono, así me enteré de que nadie me iba a buscar. Eran todos obreros. En realidad, mi amiga ecuatoriana conoció a esta mujer a cuya casa fui porque era empleada doméstica de su familia; en un momento determinado las mujeres eran las que migraban antes, y después se llevaban a los varones, algunos legales, algunos ilegales, y también sabían cuáles eran las fábricas que aceptaban ilegales. Yo llegué con un *social security* falsificado que me regaló una argentina, nunca terminaré de agradecerse, en Nueva York... No, antes, me lo regaló, creo que conocí a esa argentina que me regaló su *social security* en México.

¿Y a tu amiga ecuatoriana también la conociste en ese viaje?

Claro, en el largo viaje por América Latina, sí. Y entonces en Battery Park vi a un grupo de mujeres maravillosas, que tenían unos botones que decían “Lesbian Ignite!”. Y en aquel momento, *lesbian...* y menos *ignite...* acá nunca nada y allá tampoco, recién estaban empezando a salir. Me acerqué y estaban dando planfletitos y vendían libritos, cositas, me compré alguna cosita, y estuve un rato con ellas y ahí conocí el feminismo norteamericano...

Cuando yo llegué ya existían los *yuppies*, por eso empecé a hacer llamadas telefónicas a Argentina, porque te pasaban los teléfonos de los bancos, de grandes corporaciones, y vos llamabas al teléfono público con esos números. Voy a derivar... Yo me acuerdo que la primera vez que hablé con mis padres hablé desde Nueva York con uno de estos teléfonos, y no tenían teléfono mis padres, los llamé al bar del pueblo y les pedí si alguno podía ir a decirles a mis padres que yo iba a volver a llamar en cuarenta minutos. Después de esos cuarenta minutos llamé de nuevo y ahí pude hablar con mi papá después de tantos años de cartas, no de teléfono, en esa época no había nada, no había celulares, no había un carajo. Porque, claro, yo agarré la mochila a finales del 69, 70. Me fui a Chile, antes de que subiera Allende; era precioso Chile.

¿Y tus padres siempre te apoyaron en tus decisiones?

No, pero yo ya tenía 23 años, así que ya me podía autodefinir. Pero les dije que iba a Chile y volvía.

Claro, no es que hubo un quiebre ahí, a su manera te apoyaron.

Música de traducción

Sí, a su manera. Soportaron a esta hija loca. Tuve muy buena relación con mis padres; no les gustó nada cuando estudié Filosofía. Mi mamá me decía que era una puta, volvía a la una de la mañana en trencito desde Rosario, que era el último que salía. Pero tuve muy buena relación con mis padres. Cuando volví, mi mamá lo primero que hizo fue sacar unos shortcitos y unas remeras mías y me dijo “¡Cambiate, por favor, cambiate!”, hasta que me reconoció, me dijo: “Ah, sos mi hija”. En un pueblito, en Zavalla, imagínate, con los atuendos con los que yo venía... Pero bueno, ya me perdí de nuevo.

Estábamos en el feminismo en Nueva York.

Ah, feminismo. Yo había conocido a un escritor guatemalteco-norteamericano en California cuyo nombre ya no recuerdo, que vino a Nueva York y me presentó a sus amigos, y entre sus amigos estaba el que después fue un muy buen escritor que se murió joven, judío norteamericano, que se llamaba Jerome Badanes, y la que había sido su mujer, pero seguían siendo íntimos amigos y tenían un departamentito en el mismo edificio: Jeriann Hilderly. Yo la vi y me enamoré... No me enamoraba desde Ecuador, y me enamoré de nuevo en Nueva York. Y ella estaba muy metida, era una tipa genial, una especie de Giulietta Masina de *La Strada*. Y era escritora, escultora, dibujante, música... todos los lenguajes musicales los manejaba. Y era feminista. Entonces yo entré al feminismo de la mano de Jeriann.

Enamorada de una feminista.

Enamorada de una feminista, exactamente. Y bueno, ahí conocí a mucha gente, fui a algunos grupos de conciencia, que eso era lo que más había en aquel momento, no había militancias de organizaciones por lo menos que yo recuerde, íbamos a los bares a bailar y a las manifestaciones, que eran extraordinarias, todos los días había una, y eran por los derechos humanos en Vietnam en aquel momento. Y ahí entró todo, entró el feminismo, entró la gente gay, *lesbian*, todo el mundo... eran extraordinarias esas manifestaciones. Había miles y miles de personas, y pasaba de todo... había de todo, ya en aquel momento, ¿no? Esto debe haber sido año 72, 73, más o menos, porque los primeros dos años los pasé en América Latina. Y así fue como me hice feminista. Y junto con las lecturas de las poetas tenía muchas lecturas de las feministas.

Fue un feminismo no teórico sino de las calles...

Música de traducción

Claro. Y cuando acabó eso me empecé a desinteresar del feminismo... Revoleaban los corpiños las mujeres...

Imagino que volver acá después de todo ese movimiento...

Y con la dictadura que se aproximaba... Yo hablaba con las piedras, no tenía con quién hablar. Volví a hablar en los ochenta cuando subió Alfonsín, y cuando aparecieron... sobre todo las chicas de mis talleres, con ellas básicamente, que fueron divinas... Antes de que volviera la democracia, unos meses antes, o justo ahí, después de Malvinas, me echaron de la casita en Tigre. Bah, no me echaron, la querían usar ellos... y me volví a Buenos Aires donde no tenía donde vivir. Entonces los Vitale [Lito y Liliana] me dijeron, “¿Querés vivir acá?”. Era el lugar donde ellos daban clases y demás, en un pasaje que ya no existe, han puesto un súper o algo así... se caían los pedazos de techo de arriba, pero era un edificio precioso también, muy hermoso. De dos plantas, con una escalera de madera extraordinaria... Bueno, ahí me hice amiga de los Vitale, que me invitaron a dar clases también. Así fue como empecé con las clases. Ahí empecé, en los tempranos ochenta, ya con Alfonsín.

¿Llevabas un diario de viaje?

No, pero escribí varios libros. Uno que se llama *Buena travesía, buena aventura pequeña Uli*, que es de los años de Europa. De todo Estados Unidos y Europa; bueno de todo Estados Unidos, no, eso fue todo lo que hice: Houston, California, Chicago, New York.

¿Y a Europa cuándo fuiste?

Aaah... y, después de haberme quedado como un año en New York, ilegal ya, porque nunca salí por la visa, porque tenía miedo de que no me dejaran entrar, y ahí yo tenía como una deuda con Alejandra Pizarnik de ir a Europa, entonces me fui a Europa, donde no la pasé muy bien, pero también tuve algunos buenos amigos y fue bueno. Fue bueno. También la pude saludar a Alejandra desde allá y todo eso digamos... qué viejas que somos. Dios mío. Ya somos muy viejitas.

¿Y a Alejandra cuándo la conociste?

Y, cuando yo tenía 18 o 19 años, era muy jovencita. Todavía no había escrito ningún libro que valiera la pena... pero Alejandra me recibió y me enseñó muchas cosas. Muchas cosas. Y después bueno, dos años después más o menos me fui de viaje. Dos o tres años después de conocerla a Alejandra.

Entonces, el feminismo... Siempre desde un abrochamiento... Yo entré al feminismo desde un abrochamiento con la lucha de clases. Siempre desde ahí, por eso te hablo de las lesbianas feministas, y de las feministas que no eran lesbianas también, saliendo el Día del Orgullo en una manifestación extraordinaria y gigantesca, gigantesca. Pero yo me mantenía ligada con lo que pasó en Chile, el golpe de estado en Chile, me mantenía ligada con lo que podía y todo lo que podía desde allá con el acá, digamos. Cosa que no habría pasado si hubiera ido a Estados Unidos y no hubiera recorrido Latinoamérica primero. Y todavía sigo siendo eso, una chica que alguna vez fue feminista, pero ya me integra digamos, ya es parte de mí, ahora ya no necesito ni siquiera decir que soy feminista.

Vas prescindiendo de afiliaciones, etiquetas, pasas por lugares que suman a tu mirada sobre el mundo, pero no te quedas.

Exactamente. Es muy difícil ser artista y ser militante de algo. Así y todo, yo un poco lo intenté. Estuve con el trotskismo mucho tiempo hasta que me pasé al kirchnerismo. Cosa loca, ¿no?... Peronismo... no sé qué hacer con el peronismo, pero del otro lado está Macri... y Milei *and company*, digamos. Esperemos que no volvamos a perder porque va a ser muy desgarrador. La que me llevó hacia el trotskismo aquí en Buenos Aires fue una mujer que se llamaba Martha Ferro, que peleó mucho por las travestis, laburaba en diarios de mala muerte y la llamaban por teléfono cuando apresaban a alguna. Pero Ferro también era trotskista, pero era trotskista del MAS; yo después me volví trotskista del PO... Y con ella sacamos una cantidad de reportajes a Madres de Plaza de Mayo en plena dictadura, que salieron en valijas diplomáticas, etc. Siempre la recuerdo con cariño... se me van muriendo todas, es terrible el final de la vida. Y todas más jóvenes que yo. Se murieron más jóvenes que yo.

¿Y tu despertar político fue en ese viaje a Chile o ya venía de antes?

No, ya venía de antes, yo estaba en el Movimiento de Liberación, el MALENA. Yo me inicié políticamente con el MALENA, que era un grupo foquista de Rosario, donde estuvo Aldo Oliva. Yo lo seguí, me parecía interesante, un día fui y dije “me quiero afiliar”. Me miraron con los ojos así porque demoraban mucho tiempo en afiliar a alguien... Pero esta nenita se quería afiliar. Tenía 19 años. Y Oliva, que había sido mi maestro, más todavía. Pero ni siquiera ahí... yo lo que más recuerdo del malenaje es Tucumán Arde. Eso fue una cosa en el corazón para mí, porque fue de artistas Tucumán Arde, entonces era otra cuestión. Me aburría yo...

También una forma de expresarte desde un papel de artista...

Era una nena, nadie me consideraba una artista, nadie me consideraba nada... Yo me consideraba... Yo me empecé a considerar poeta y artista desde los 14 años más o menos, ya desde la escuela secundaria. Desde chiquita, yo empecé a escribir desde chiquita, versos olvidables, pero los escribí.

¿Y siempre fuiste abiertamente lesbiana, te costó mucho salir?

Costaba en aquel entonces, era muy difícil decir que eras lesbiana, ni siquiera a tus mejores amigos. Pero a mí me salvó el amor, creo, me salvó que me enamoraba de mujeres, y yo me sentía tan orgullosa con eso, y las adoraba tanto, ya desde la secundaria. Eran amores no correspondidos, pero eran amores, digamos. Y tuve un amiguito gay en esa época, Gabriel Martínez Dalmaso, un gran pintor que se murió bastante joven, con el que salí de viaje, salimos juntos con Gabriel, él se volvió desde Macchu Pichu, y yo seguí. Todavía no sé cómo me animé a seguir, pero seguí. Después encontré a otros en el camino, y a otras.

Entonces, lo que me preguntaste, creo que eso sucedió en Estados Unidos, ahí es donde me volví una lesbiana abierta, y volví acá siendo una lesbiana abierta. Pero, salvo en los lugares para bailar y esas cosas, nunca tuve *ghettos*, digamos, nunca estuve en grupos cerrados de lesbianas, siempre las mujeres para mí eran todas maravillosas. Hetero, lesbianas o lo que fueran, hasta hoy. Pero en los ochenta acá hubo una comunidad de mujeres maravillosas y ahí nacieron las mejores poetas argentinas. Estaban Thénon y Pizarnik y Orozco y María Teresa Andruetto.

Mi mamá fue la misma que me preguntó cuando terminé la primaria: “¿Qué vas a hacer, hija?”. Y yo le dije que quería ser cantante lírica, escritora...y ella dijo “Eso no es para nosotros”, porque eran campesinos pobres, pero fue y le preguntó a la maestra. Entonces la maestra le dijo “Yo le voy a preguntar a un profesor de Literatura”, y volvió a los quince días diciéndole “Tiene que hacer la secundaria, señora”. Y así fui la primera de mi familia en terminar la secundaria. Los primeros libros fueron los míos, ya de chiquita, porque mis padres me los compraron. Fueron unos padres extraordinarios, porque en la casa familiar solo se leía la revista *El Tony*, *D'Artagnan* y algún diario, hasta que entraron los primeros libros, que fueron los míos, toda la colección Robin Hood.

Pero estudié Filosofía, acordate... tenía una tremenda voluntad de leer y de aprender. Que más que aprenderlas en la universidad las aprendí en un bar leyendo, en los bares de Rosario. Vos sos muy joven, no debes saber quién era, pero, por ejemplo, Carpio, que era un neokantiano de derecha, no sabes lo buen profesor que era, fue amorosísimo, porque él vio que ahí había algo que era yo... En fin.

Así que no te olvides de las "Lesbian ignite!". En homenaje a aquellas mujeres. Y ahí sí las vi abrazándose, besándose. Eran cosas en la calle. Ya estaba fuerte el movimiento feminista. Me acuerdo que íbamos por la calle el día de la Marcha del Orgullo, por la iglesia de St. John creo, donde estaban todos los malos, con cara de orto mirándonos mientras nosotros cantábamos y bailábamos, qué sé yo, de todo... qué cosa... iban los motociclistas, me acuerdo, adelante... eran divinas esas marchas. Nunca hubo una marcha así acá, aunque ahora hace años que no voy. Es que al principio acá la hacían en el mes de junio, que allá empieza el verano y acá nos moríamos de frío, hasta que después la pasaron. Bueno al principio salían con máscaras, las mujeres, era terrible, varones, no... y yo tenía una amiga que se hizo feminista e íbamos a las marchas, y ella me decía "A mí los trans no me representan". Bueno, es tu problema, le decía yo. Pobrecita. A mí los trans sí me representan. Porque fueron como la gran novedad que apareció en los noventa más o menos.

¿Cómo fue tu vínculo con Ursula K. Le Guin?

Ah, ese fue un vínculo maravilloso. Yo me compré en Estados Unidos un libro de poemas de Ursula, que sacaba Capra Press, una editorial pequeñita. Y acá empecé a leer sus novelas traducidas, y morí por ella... morí, morí, la amé, la amé. Y un día, estaba viviendo en Tigre todavía, en el arroyo Felipe, se abrieron los capullitos de plátanos dorados que sacan creo que la semilla o no sé qué es lo que sacan esos capullitos, eran tan hermosos... y le mandé una cartita a Capra Press. Son como esas cosas que vos decís "Nunca va a llegar". Le mandé una cartita con una cajita con esos capullitos. Y a los quince días tengo respuesta de ella con otra cajita de hierbas de Oregon. Así empezó nuestra relación, con la naturaleza en realidad. Nos escribíamos una carta o dos por semana. Yo he perdido todo, las mías por supuesto, y las de ella también, tengo unas pocas cartas de Ursula nada más, las otras se ve que... de vez en cuando yo saco libros y los pongo afuera... y deben haber quedado adentro de esos libros, qué sé yo... me agarra como un ataque y saco, saco, saco, bolsas para que se lleve gente. La gente se los lleva. Ahí se deben haber ido las cartas de Ursula, ojalá que no las quemen. Porque eran cartas preciosas. Y yo me sentía

como los personajes de sus libros. Recuerdo que la novela que hizo que le escribiera fue *El nombre del mundo es bosque*, que es una metáfora sobre los vietnamitas, pero que también era una metáfora sobre nosotros, sobre cualquiera de los pueblos colonizados por Estados Unidos digamos, ¿no? Y bueno, y así estuvimos escribiéndonos cartas por años hasta que yo vuelvo a Estados Unidos con esa bequita y ahí me leo todos sus libros, ya mi inglés era bastante para leer digamos, y ahí conseguí todo, me leí todo de Ursula. Creo que todo o casi todo salvo algún libro que no sé, que no conozca. Y le pregunté si no la podía ir a visitar y me dijo que no. Y entonces bueno yo acepté, qué iba a hacer. Yo ahí estaba en Key West, yendo a la universidad *to improve my English*. Con Barbara Deming, que fue otra de mis madres más queridas.

¿A Deming cómo la conociste?

Porque leí uno de sus libros y me gustó mucho, y una amiga de una amiga la conocía y me llevó a su casa cuando vivía en Monticello, en el estado de Nueva York. Y ella me adoró. Ella me adoptó realmente. Y en ese viaje, cuando me fui para Nueva York, Ursula finalmente se arrepintió y me dijo “No sé por qué te dije no, te mando el pasaje, vení a mi casa a visitarme”. Y tomé un avioncito, que no sé qué le pasó al avión que tenía que llegar a las cinco de la tarde y llegué a las dos o tres de la mañana. Pero ahí estaban Ursula y Charles, su marido, al que adoro también, esperándome en el aeropuerto. Así la conocí a Ursula, pero en realidad la conocí por las cartas.

¿Y ese encuentro en qué año fue?

Y, eso debe haber sido... todavía estaba la dictadura, así que tiene que haber sido a finales de los setenta, algo así digamos. Yo vivía en la isla todavía. Porque yo me volví durante al final de las Malvinas para Buenos Aires, también porque me pidieron la casita y no pude conseguir ninguna otra casita, entonces terminé en el departamento de los Vitale, a los que ya creo que les había dado algo de clases, creo que les daba clases de inglés a los hijos o alguna cosa así. Yo ya venía y daba algunas clases para poder comer, además fui artesana durante años, hice muchas cosas. A Ursula la adoré y aún la adoro con todo mi corazón. Ahí hay una fotito de ella con un osito celeste que le regalé, ahí abajo, no sé si lo ves. Y este me lo hizo Ursula, mirá, me lo bordó ella. Ella me llamaba Puma y yo le llamaba Osa. Porque ella empezó a decirme “mi osita”, entonces yo empecé a decir “puma”, viste yo siempre grandilocuente, *puma*. Y entonces ella después me ponía “tu Osita” y yo le ponía “tu Puma”, y ese tipo de cosas, y ella después me hizo el puma y la

osa, todo ahí bordadito con sus manos. Y vino una vez Ursula con Charles a Argentina, pero se quedaron dos o tres días nomás y después siguieron, porque se iban al sur, dieron toda la vuelta y después pasaron por Chile, creo que se quedaron un poco más en Chile que acá, o algo así. Y ahí yo la fui a ver al puerto, le llevé un inmenso ramo de jazmines. Y le llevé yerba mate, le llevé salamín, cantidades de cosas locales, una caja llena de cosas locales compradas en un almacencito cerca del puerto, ahí donde está la villa, ahí había un almacencito. Ahí le compré la caja a Ursula y los jazmines se los compré por ahí también, y ella me hizo pasar al camarote, donde estaban sus jazmines, porque llegué y no estaban, entonces hubo que esperarlos, los habían llevado a dar un paseo... fue maravilloso. También le llevé una botella de un licor fuerte y dulce, que se lo tomaron en el camino, se comieron todo, me dijo, en el camino. Te cuento anécdotas para que veas quién era Ursula, que era una persona maravillosa, que imitaba a los cuervos... en Portland, Oregon, está lleno de cuervos, entonces ella imitaba el canto de los cuervos. Bueno y ahí le hice la entrevista esa que salió en *El Péndulo*, porque en medio de todo esto además yo no paraba de leer, siempre fui una mujer cabeza te diría. Mucha calle, pero también mucha lectura. Yo adoro mi vida. Le tengo mucho cariño a mi vida. Sí. Creo que sí.

Este acercamiento al idioma del otro para vos fue aprender para leer poesía. Ursula también cuenta el proceso del español, como gesto amoroso de acercamiento no por lo intelectual sino por lo afectivo. Leyéndote y viendo tu vida parece que el afecto fue una fuerza vital para todo.

Fue toda una cuestión de amor con Ursula, fue maravilloso, desde el principio hasta el final.

¿Y a ella la tradujiste antes de esa publicación, o ya la venías traduciendo?

Todo se tradujo, o casi todo se tradujo y después se trabajó y se retrabajó, en la isla. Salvo Mary Oliver que es una de las últimas que traduje.

También te preguntaba sobre la traducción en sí, qué vínculo sentís que tiene la traducción con tu escritura.

Un vínculo enorme. Enorme, porque uno solo puede traducir lo que ama mucho, solo esos son los poemas que podés traducir, los que amas mucho, por una u otra razón, aunque hay

Música de traducción

cosas muy diferentes en esta antología. Y como yo traduje para leer mejor, imagínate la influencia que tuvo en mi escritura. Pero si vos me preguntás en qué, yo no lo sé.

No hay un procedimiento, un ritmo...

No, no. Bueno, estas escribían en verso libre, casi todas, entonces... yo ni siquiera sé lo que es un verso yámbico, bueno, sí si me lo explican, pero después me olvido... Leía a muchos varones también, no solo mujeres. Pero traduje solo a mujeres. A Kenneth Rexroth lo quise mucho.

Sí, me encantó ir leyendo los Diarios de poesía y ver esa nota sobre Marichiko, y después la revelación de que era el propio Rexroth.

Exactamente. Me avisó un muchacho de Estados Unidos, me dijo: “¡Ese era Rexroth! No existía Marichiko”. Ah, qué macana lo que hice, le dije. Bueno, lo voy a corregir en un próximo número. A mí me encantaban las traducciones de Rexroth, pero jamás lo asocié... Jamás asocié que Marachiko era Rexroth, yo marcaba las diferencias, pero como Marichiko era una contemporánea, marcaba las diferencias entre las poetas que tradujo Rexroth y esta Marichiko que había traducido al final, y era él Marichiko, qué locura. Me gustaba Rexroth. Frost me gustaba mucho. Muchos poetas norteamericanos me gustaron mucho además de las mujeres. Pero esas décadas de escritura... Como el acá de hoy eran los setenta en Estados Unidos. No sé si de hoy, pero de las viejitas que se van muriendo. Lo que pasó en los ochenta acá pasó mucho antes allá, y son muchos más millones de personas también.

Y otra infraestructura, otro dinero para la poesía.

Claro, claro. Es verdad. Muchos premios, cosas que acá no hay, etc., pero... así y todo la vamos haciendo, ¿no? Yo quemé mis primeros libros para la Pachamama el año pasado, en la isla. Me los habían pedido, entonces los fui a ver, me acordaba que los tenía. Y dije no, esto no va. Adiós, para la pachita. Qué cosa. Uno escribe varios libros hasta escribir el primer libro. Y yo considero que mi primer libro fue *Buena travesía*... El otro que me publicaron en Ecuador no lo puse en la obra reunida. Se notaba mucho la mano de Alejandra, creo, todavía ahí. Aunque no se parecen para nada a los poemas de Alejandra, pero no era yo del todo. Así que... ese librito no lo incluí en la obra reunida.

¿Y ese lo publicaste en viaje, cuando estuviste en Ecuador?

Música de traducción

Sí. Di una lectura, dejé el librito entero del cual había leído y como dos años después me llegó el libro a México. Y un amigo muy querido que se encargó de hacerlo y que es un muy buen poeta, está muy viejo ya, tiene ochenta y pico de años, Carlos Eduardo Jaramillo, uno de los grandes poetas ecuatorianos. A él sí lo volví a ver hace pocos años. Nos fuimos a tomar whisky juntos y todo. Fue hermoso. De ese estuve un poquito enamorada también.

También te preguntaba sobre Diario de Poesía.

Eran todos muchachos.

Me preguntaba cómo llegaste, cómo fue trabajar ahí.

Creo que fue a través de Freidemberg... o de Fondebrider, no me acuerdo bien. Me dijeron que iban a hacer esto, si yo no me quería acercar, y qué sé yo... y estuve desde el primer número, pero nadie me daba bola. Mirta llegó mucho más tarde. Mirta fue la tercera mujercita que llegó al *Diario de Poesía*. Las otras dos éramos yo y la secretaria de Samoilovich que servía café... éramos las dos chicas que había, y a mí me daban la misma bola que a la secretaria, pero bueno algunas cosas me dejaron publicar. Algunas cosas aporté digamos. Pero es como un remoto pasado ese, ¿sabés? Le tengo cariño de todas maneras. Y cuando llegó Mirta ya más hablábamos ella y yo. Pero a ella le dieron bola los muchachos, a mí nunca me dieron bola. A Mirta los muchachos le daban bola. A Mirta la escuchaban, a mí no me daban bola. Y yo tenía tanta cabeza como Mirta, pero era una feminista lesbiana. Nosotras íbamos por atrás. Pero yo llevaba revuelta y Mirta llevaba amistad con los chicos.

Cuando aparece Mirta empiezan a aparecer algunas notas, como la entrevista a Susana Thénon...

Ah, sí, eso fue buenísimo... qué suerte que lo hicimos con Mirta. Ya estaba enfermita Thénon. Pero fue fabuloso volver a hablar con ella. Yo a Thénon la conocí de chiquita. Cuando la conocí a Alejandra más o menos la conocí a Thénon, que ahora me parece una poeta magistral. Sobre todo, *Ova completa*, que es un libro maravilloso. Me acuerdo que nos juntamos en el Rojas. Nos invitaron una noche... era la época en la que estaba Delfina Muschietti haciendo el Erizo... Y creo que también estaba Tamara en esa época. Así que nos invitaron a varios a hablar sobre Pizarnik, sobre la que yo nunca quise hablar. Y fui. Lo que me costó ir... No sé ni qué hice con el texto que leí, pero creo que está en mi

librito de ensayos, *Lo propio y lo ajeno*. Y estaba Thénon. Y Thénon me relajó por completo porque contaba unas anécdotas tan maravillosas, tan divinas. Ellas dos eran muy amigas de la universidad, ellas y Anita Barrenechea. Y contaba unas anécdotas de ella y Alejandra y Anita Barrenechea que eran maravillosas. Yo ahí me mandé... A partir de ahí pude empezar a hablar de Alejandra. Yo estaba en México cuando murió Alejandra. Fue algo terrible, me acuerdo. Y cuando volví se murió la mamá de mi amiga de acá, la enterraron en el cementerio de los judíos, La Tablada. Yo fui a ese entierro y su tumba estaba al lado de la tumba de Alejandra. Cuando vi la tumba no lo podía creer. Tremendo fue eso. Pero viste que el mundo hace esas cosas extrañas, ¿no? Y de repente veo la fotito de Alejandra... ¿¿qué hacés acá?! Le dije yo. Qué hacés acá... durante tantos años tan viva Alejandra... estuvo en mi cabeza y en mi corazón. Sí. Se murió ahora... Ahora fue el aniversario, a fines de septiembre. ¿Y sabés cómo me enteré de su muerte? Yo volvía de Oaxaca, donde fui a tomar hongos y todo eso, y había un barcito donde iban muchos periodistas al que siempre íbamos que se llama La Habana, que creo que existe todavía en México, y vino un poeta peruano cuyo nombre no me puedo acordar y me dijo “Sufre mucho tu amiga Alejandra, ¿no?”. Y yo le dije “Preguntáselo a ella”. Y él me dijo “No puedo, porque se murió”. Así me enteré... Fue un golpazo... Fue un golpazo de aquellos. Yo había tenido una revelación en Oaxaca con Alejandra, justo cuando se estaba muriendo. Yo creo que la gente te viene a saludar cuando se va.

Y Susana Thénon me ayudó, estaba bien en esa época, tenía un sentido del humor extraordinario. Tamara había organizado esa mesa. No me acuerdo quién más estaba. Estaba Thénon, creo que también estaba Germán García. Y no me acuerdo quién más había en la mesa. Yo temblaba, me acuerdo, en la mesa...

¿Y cuándo conociste a Mirta?

A Mirta la conocí cuando volví de ese largo viaje... creo que todavía estaba en la isla cuando la conocí, no me acuerdo cómo ni dónde, pero nos hicimos carnales de inmediato, amigas carnales, carnales. Por eso yo iba a su casa, ella venía acá, etcétera. Eso fue antes, un par de años por lo menos, dos o tres, de que ella fundara la editorial. Pero no me acuerdo cómo la conocí. Qué pena tan grande no acordarme. Porque fue antes de Teresa Arijón que la conocí a Mirta... Muy en los tempranos ochenta, a comienzos de los ochenta, yo debo haber estado viviendo en la isla todavía.

Cuando entró al Diario ya se conocían.

Música de traducción

Sí, sí, hacía años que éramos amigas. Yo la debo haber conocido cuando empezaron los ochenta o cuando apenas subió Alfonsín, fue una de las amistades más tempranas que tuve aquí en Buenos Aires. Bueno, allá en Rosario, porque ella vivía en Rosario... No sé si la conocí en Rosario o acá... Daba miedo Mirta. Era imponente. Era alta, sí, flaca y alta, y le gustaba mucho caminar. Qué pena lo del sillón de ruedas... Pero bueno, sí, Mirta fue una de mis grandes amigas, antes de que sacara *Madam*, antes de que sacara los primeros libritos la conocí. Y creo que a María Moreno la trajo ella a nuestro...

Al grupo.

A nuestro “grupo”, que no sé ni qué grupo era, pero bueno... a nuestros íntimos, digamos. Yo aquí conocí a los Último Reino cuando estaban... Debe haber sido ya en el final de la dictadura. A Víctor Redondo y a toda esa gente la conocí cuando volví, o un poquito antes de volver a Buenos Aires... y también conocí a los de *La Danza del Ratón*, que también era otra revista para mí muy importante de esa época. Estaba Jonio González... y me hice muy amiga. Después se fue. Se fue justo ahí... justo cuando estaba terminando la dictadura, a España.

¿Y con Mirta trabajaron? ¿Traducían juntas?

No, no, no, traducimos ese poema de Hilda Doolittle, *The Master*, pero nada más.

¿Y te acordás cómo fue ese trabajo? ¿Cómo era el intercambio?

Cada una hizo su versión y después hicimos una sola. Yo la adoraba a Hilda Doolittle, siempre la quise traducir, pero nunca lo intenté... muy difícil, era una poeta extraordinaria HD, más extraordinaria todavía que Eliot y Pound, porque es de esa época.

En 1988 en Diario de poesía publicaron un artículo (“La diferencia viva”) sobre escritura femenina que termina en un “Continuará”. Sin embargo, no continúa. El artículo lo escribiste vos, pero se presenta como una elaboración “a partir de intercambios y discusiones con Mirta Rosenberg”, y en la presentación se las nombra como “las dos integrantes mujeres de este Consejo de Redacción”.

Era como una manera de marcarlo ya en aquella época. En esa época yo era feminista en serio. Después me aburrí. Me aburrió porque repiten las mismas cosas de siempre, las viejas cosas de antaño... El otro día estuve en una mesa redonda con unas chicas jóvenes que armaron... ni me acuerdo de qué era la mesa, y ahí sentí cosas nuevas, que decían ellas... pero bueno, andá a saber. Ahora estoy muy viejita ya. Bueno, estábamos hablando

de la búsqueda de la diferencia en ese momento. Pero yo no me acuerdo más nada que escribí ahí. Siempre estuvo lo del cuerpo, donde todavía podría afirmar que esa diferencia corporal marca una diferencia, aunque no estoy muy segura... pero debe ser muy diferente tener una verga que no tenerla, o tener tetas... Eso debe marcar algunas diferencias, pero ya no lo sé. Las diferencias son básicamente culturales, históricas y culturales. Ahora están achicados los varoncitos, porque han salido tantas chicas que escriben bien, pero no sabés lo que eran en los ochenta... Eran tremendos todavía. Ahí aparece Alicia Genovese, María del Carmen Colombo, toda esa camada que viene detrás de mí, un poquito detrás, con las que nos hicimos muy amigas.

¿Y ahí sentís que armaron una especie de frente?

Sí, sí, fue ahí en los ochenta. Los ochenta fue una gran década a pesar de todo. Y en los noventa, reaparecieron los muchachos, cada vez peores, pero yo los quería a esos muchachos de los noventa, porque trajeron algo nuevo a la poesía argentina. Me acuerdo que un momento me nombraron jurado de una cosa que no sé para qué era... Y me tuve que leer a todos los de los noventa, me acuerdo que un día me encontré con Mirta y me puse a llorar... Y le dije: "Aaah, pero es que estos traen algo nuevo, algo que no habíamos visto antes...", y ella me decía "Porquería traen...". "Nooo, algo nuevo traen", decía yo. Y fue algo nuevo. Los noventa hay que revitalizarlos, aunque vino un machismo feroz de nuevo en los noventa. Pero trajo a estos chicos que traían algo nuevo de verdad. Y ahí nace Andi Nachón, nacen todas estas nuevas poetas también. Viola Fisher que escribió este libro maravilloso que se llama *Hacer sapito*... ese libro lo escribió acá en esta casa, fue alumna mía. Y el primer librito de Andi Nachón también, que era precioso ese libro. Bueno y después vinieron todas esas chicas superpoderosas... Paula Jiménez, que también trabajó en esta casa, Claudia Masin, que trabajó en esta casa, y tantas otras... hasta llegar a hoy.

María Moreno les dedica El affair Skeffington a vos y a Mirta. En el prólogo a Panfleto vuelve a citarlas entre las escasas interlocutoras de los artículos que publicaba en los ochenta. ¿A qué debés esa dedicatoria? ¿Cómo es tu relación con Moreno?

Éramos amigas, eso fue todo. Tres queridísimas amigas. Más con Mirta que con María, en mi caso, pero porque María no quería. María no me dejaba ser su amiga, hasta que sí me dejó. Pero fueron unos años muy felices. Yo me acuerdo de ir a tomar whisky con María, ella se tomaba dos o tres y yo uno nada más, y ya estaba en pedo, y ella me decía

Música de traducción

“Voy a ir al baño. Manteneme con la mirada, manteneme fija con la mirada que voy al baño y no quiero caerme”. Divina, María. Divina. La quiero con todo mi corazón, como la quise a Mirta. Y después cada una siguió caminos diferentes, qué se yo. Premié su libro *Blackout*.

En La mujer pintada, Teresa Arijón evoca las reuniones en La Paz después de La Voz del Erizo, y habla de vos, de Mirta y de María como un trío superpoderoso que practicaba “un feminismo audaz y creativo, con un implacable sentido del humor”. Esas reuniones funcionaban “como un taller gratuito y espontáneo de poesía, feminismo y traducción”.

La del sentido del humor era sobre todo Mirta, yo nunca tuve un gran sentido del humor... Y no funcionaba como un taller... era un grupo de amigas, nada más, hablábamos en todas partes, todo el tiempo. No venían a La Paz a escucharnos a nosotras, venían a La Paz a chupar, a tomar café con nosotras...

No había una cosa de maestras...

No, para nada, para nada.

Me interesaba mucho la sociabilidad de los bares, incluso en Blackout aparece eso, María aparece como una mujer entre los varones en los bares, y me gustó ver que también había otras...

Había otras. Sí, vivíamos en los bares.

En Eroica hay un vínculo fuerte entre erotismo y pueblo, una especie de erotismo colectivo. ¿Cómo surgió esa exploración?

Bueno, ya te dije yo que siempre fue desde la lucha de clases que miré el feminismo.

Hay algo del modo, una manera de leer el feminismo desde la vida personal, pero siempre lo llevas a otro nivel, esa vida personal está engarzada en la vida popular...

Ahí te voy a poner un rotundo sí. Bueno, *Eroica* fue posterior, *Eroica* fue cuando me enamoré de mi psicoanalista. Y cómo surgió no tengo idea. Hablar del pueblo era como hablar de una lesbiana. No sé cómo decirlo, es lo rechazado, lo que queda atrás, eso que es la poesía misma. Y ahora las lesbianas están en el centro del mundo. Sacaron un libro en Londres por el que me invitaron y estuve veinte días en abril, para unas lecturas, y sacaron muchos poemas de *Eroica*. Y eran divinas las cosas que me preguntaban. Cosas

Música de traducción

que pasaron hace veinte, treinta años. Porque eso pasa en Europa, Europa también tiene olvidos, como acá. ¿Con esto terminamos?

Sí, me interesaba explorar tus relaciones con Mirta, con María, ese momento de los ochenta donde se armaban estos grupos, se dialogaba con otras generaciones... recuperar que no solo había aislamiento, con esta idea de que no había interlocutoras feministas, quería recuperar lo que sí había...

Hubo muchísimo. Los bares fueron testigos. Nos visitábamos mucho. Con María no nos visitábamos, pero con Mirta todo el tiempo. Cuando estaba con Teresita Arijón, que se convirtió en una gran poeta. Sí, todavía íbamos a La Paz nosotras, y al barcito que estaba enfrente de La Paz, ahí me pescó la policía un día. Me retuvo unos días en el calabozo. Pero era otro bar, donde iban los borrachitos, ahora no me acuerdo el nombre, enfrente de La Paz, en la esquina opuesta.

6.2 Traducciones, notas y otras publicaciones de y sobre Diana Bellessi, Mirta Rosenberg y María Moreno en *Diario de Poesía*

Esta lista se basa en el “Índice de Diario de Poesía. Información. Creación. Ensayo”, realizado por Julián Berenguel y Martina Delgado para AHIRA.

Año 1. N.º 2. Septiembre de 1986

Marichiko y Olga Broumas, “Escrituras eróticas”. Traducción y nota de Diana Bellessi, pp. 26-27

Año 1. N.º 4. Marzo de 1987

Mirta Rosenberg, “Madam”, p. 10

Dossier Nabokov, a cargo de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Mirta Rosenberg, Presentación del Dossier, p. 13

Mary Mc Carthy, “Pálido fuego”, selección y traducción de Mirta Rosenberg, p. 16

Año 2. N.º 5. Junio de 1987

Diana Bellessi y Martín Prieto. Reportaje. “María Elena Walsh: ¿No nos estará faltando tierra bajo los pies?”, foto de María Elena Walsh por Sara Facio, pp. 3-5

John Berger, “Y nuestros rostros, breves como fotos”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 6-7

Mirta Rosenberg, “Cancelación de una costumbre”, sobre *Solía* de Susana Cerdá, p. 32

Año 2. N.º 6. Septiembre de 1987

Diana Bellessi, “Dual”, p. 8

Diana Bellessi y Eliot Weinberger, “Rexroth: Poeta, traductor, falsificador”, p. 28-29

Kenneth Rexroth, “Poemas de amor de Marichiko”, traducción de Diana Bellessi, dibujo de Mick Haggerty, p. 28

Kenneth Rexroth, “La estrella de la mañana”, traducción de Diana Bellessi, p. 29

Li Ch’ing-Chao, “Poemas”, traducción de Diana Bellessi, p. 29

Año 2. N.º 7. Diciembre de 1987

Seamus Heaney, “Cantando camino a la escuela”, traducción de Mirta Rosenberg, foto de Heaney por Larry Hertman, pp. 8-9

Seamus Heaney, “La muerte de un naturalista” y otros poemas, traducción de Mirta Rosenberg, p. 9

Mirta Rosenberg, “Antecámara Lúcida” sobre *Cámara baja* de Mercedes Roffé, p. 26

Año 3. N.º 9. Julio de 1988

Dossier Auden. W. H. Auden, “Dover” y otros poemas, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 16

Stephen Spender, “El ojo del pájaro”, traducción de Mirta Rosenberg, foto de Auden y Stephen Spender por Gabriel Carritt (1931), pp. 17-18

Mirta Rosenberg, “El que cruza y atraviesa” sobre *Jugar con Fuego, Poemas 1956-1984* de Hugo Gola, pp. 31-32

Diana Bellessi, “La diferencia viva”, p. 9

Año 3. N.º 10. Septiembre de 1988

“Correspondencia Ford Motor Company – Marianne Moore”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 5-6

William Carlos Williams, “The red wheelbarrow” / “La carretilla roja”, versiones de Agustí Bartra, Octavio Paz y Ernesto Cardenal con José Coronel Urtecho; comentarios de Mirta Rosenberg, p. 24 (Dossier Traducción)

Mirta Rosenberg, “Reynaldo furioso” sobre *Las miniaturas* de Reynaldo Jiménez, pp. 35-37

Mirta Rosenberg, “Epopeya de ella” sobre *Eroica* de Diana Bellessi, p. 37

Año 3. N.º 11. Diciembre de 1988

Mirta Rosenberg y Diana Bellessi, Reportaje, “Susana Thénon: Maquillando el caos”, foto por Susana Thénon, pp. 3-4

Hilda Doolittle, “El maestro”, traducción y nota biográfica de Mirta Rosenberg y Diana Bellessi, pp. 29-30

Año 4. N.º 12. Abril de 1989

Dossier Carver. Mona Simpson y Lewis Buzbeem, Reportaje “Raymond Carver: El feroz placer de escribir”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 14-15 y 18

Raymond Carver, “Bajo una luz marina”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 16-17

D. G. Helder, “Oscura fuerza” sobre *Madam* de Mirta Rosenberg, p. 36

Año 4. N.º 13. Agosto de 1989

Tom Waits, “Los años locos de Frank”, “El piano ha estado bebiendo”, “Postal navideña de una puta de Minneapolis”, “Martha” y “Relaciones exteriores”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 7

Robert Phillips, Reportaje “Philip Larkin: Esperé que viniera la poesía”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 25, 27, 29

Año 4. N.º 15. Abril de 1990

Dossier Kenner, a cargo de Jorge Fondebrider y Daniel Samoilovich con la colaboración de Lea Fletcher y Mirta Rosenberg

Hugh Kenner, “Joyce y su música mecánica”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 17-19

Año 4. N.º 17. Noviembre de 1990

Joseph Brodsky, “Égloga V”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 6-7

Mirta Rosenberg, “Lo seco y lo mojado”, p. 12

María Moreno, “Reponer el cuerpo” sobre *Pampa argentino* de Claudia Schwartz, p. 38

Año 5. N.º 18. Mayo de 1991

Tennessee Williams, “Androgyne, mon amour”, presentación y traducción de Mirta Rosenberg, p. 26

Judy Grahn, “La mujer más rubia del mundo” y otros poemas, traducción y nota de Diana Bellessi, p. 9

Año 5. N.º 19. Agosto de 1991

Dossier John Ashbery, a cargo de Carlos Basualdo, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

John Ashbery, “El recital”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 17, 20, 21 y 22

John Ashbery, “Tren de sombra”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 20-21

Ursula K. Le Guin, “Días de seda”, traducción y presentación de Diana Bellessi, p. 9

Año 5. N.º 20. Octubre de 1991

Lawrence Ferlinghetti, “Dos poemas”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 4

María Moreno, “El affair Skeffington”, p. 12

Año 5. N.º 22. Abril de 1992

Harold Bloom, “Poesía y represión”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, foto de Herbert Spirer, pp. 13-17

Año 5. N.º 23. Julio de 1992

Katherine Mansfield, “Té de manzanilla”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, presentación por Mirta Rosenberg, p. 12

“Citas citables”, los escritores hablan de su arte, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 32-34

Alfonsina Storni, “Voy a dormir”, con un texto de María Moreno, p. 18 (Dossier Alfonsina Storni, a cargo de D. G. Helder, con la colaboración de Delfina Muschietti)

Año 6. N.º 24. Octubre de 1992

Dossier Khlebnikov, a cargo de Daniel Samoilovich, con la colaboración de Ricardo Ibarlucía, Irina Bogdashevsky, Susana Cella, Martín Prieto y Mirta Rosenberg

Velimir Khlebnikov, “Antes de la guerra”, traducción de Mirta Rosenberg, dibujos de Malevich, pp. 26-27

Velimir Khlebnikov, “¿Acaso una historia tiene que comenzar con la infancia?”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 28

Diana Bellessi, “El jardín”, p. 9

Año 6. N.º 25. Diciembre de 1992

Derek Walcott, “Mapa del nuevo mundo”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 5

Pablo Bari y Osvaldo Aguirre, “Un caso ‘Zelig’”, dos reseñas de *El affair Skeffington* de María Moreno, p. 28

Año 6. N.º 26. Abril de 1993

Ricardo Ibarlucía, Reportaje, “Diana Bellessi: Retrato de una dama”, foto de Bellessi por Niní Bernardello, pp. 3-4

Diana Bellessi, “Sur”, p. 4

Año 7. N.º 27. Julio de 1993

Dossier Marianne Moore, a cargo de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, con la colaboración de D. G. Helder y de quienes firman notas y traducciones

Mirta Rosenberg, “A modo de cronología”, pp. 11 y 13-14

Donald Hall, Reportaje, “Marianne Moore: La originalidad es un subproducto de la sinceridad”, traducción y edición de Mirta Rosenberg, pp. 12-13

Marianne Moore, “La Irlanda de Spenser” y “Estadía en la Ballena”, traducción de Mirta Rosenberg, María Negroni y Sophie Black, p. 14

Elizabeth Bishop, “Los esfuerzos del afecto”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 15-18

Marianne Moore, “Peter” y “Una tumba”, traducción de Mirta Rosenberg, María Negroni y Sophie Black; foto de Alexander Calder, Marianne Moore, Marc Chagall y Marta Graham, cortesía del Rosembach Museum, p. 19

Marianne Moore, “El pangolín”, traducción de Daniel Samoilovich y Mirta Rosenberg, p. 20

Marianne Moore, “Poemas”, traducciones de Hugo Padeletti y Mirta Rosenberg, retrato de Marianne Moore por el Estudio Marjori, p. 22

Marianne Moore, “La escritura directa”, textos de Marianne Moore en prosa: “Durero y sus contemporáneos”, “Lúcida opacidad” (reseña de un libro de Gertrude Stein) e “Idiosincracia y técnica”, selección y traducción de Mirta Rosenberg, pp. 23-24

Año 7. N.º 28. Septiembre de 1993

Fang Lizhi, “La forma y la física”, traducción de Mirta Rosenberg, dibujos de Leonardo Da Vinci, pp. 25-27

Año 8. N.º 29. Marzo de 1994

“El arte de injuriar” (fragmentos del libro *The Guinness Dictionary of Poisonous Quotes*, recopilación de “citas venenosas” de diversos autores reunidas por Colin Jarman), selección y traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 5-6

Margaret Randall, “El idioma en mi rostro”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich; “The Door”, fotografía de Margaret Randall (1989), pp. 22-23

Año 9. N.º 30. Agosto de 1994

Lucille Clifton, “Los buenos tiempos”, traducción y presentación de Diana Bellessi, p. 29

Año 9. N.º 31. Septiembre de 1994

Randall Jarrell, “El cronista de poesía”, traducción de Mirta Rosenberg, collage de Eduardo Stupía, p. 2

Miroslav Holub, "Ciencia de la poesía / poesía de la ciencia", traducción de Mirta Rosenberg, foto y rayogramas de Man Ray, pp. 5-8

Ángel Faretta, "La madurez es todo" sobre *Teoría sentimental* de Mirta Rosenberg, p. 36

Año 9. N.º 34. Julio de 1995

Guillermo Piro y Mirta Rosenberg, "Diadema", sobre el recital de Marosa di Giorgio que lleva ese título, p. 22

Jorge Fondebrider, "Oportuna reedición" sobre *Crucero ecuatorial / Tributo del mudo* de Diana Bellessi, p. 36

Año 9. N.º 37. Abril de 1996

Adrienne Rich, "Cuando los muertos despertamos", traducción de Mirta Rosenberg, foto de Adrienne Rich por Annie F. Valva, pp. 30-32

Adrienne Rich, "Planetario", traducción de Mirta Rosenberg, poesía estadounidense, p. 31

Año 10. N.º 38. Agosto de 1996

Edward Hirsch, Reportaje, "Derek Walcott: La poesía como plegaria", traducción de Mirta Rosenberg, foto de Derek Walcott por Jan Collsio, pp. 3-5

Joseph Moncure March, "La fiesta salvaje", traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, ilustraciones y presentación de Art Spiegelman, pp. 27-31

Año 10. N.º 39. Septiembre de 1996

Mirta Rosenberg, "El tiempo", p. 9

Año 10. N.º 40. Noviembre de 1996

Czeslaw Milosz, "Una poeta de las grandes dudas", sobre Wislawa Szymborska, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 29-30

Año 10. N.º 41. Marzo de 1997

Katherine Mansfield, "Pájaro de invierno", traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, poesía en inglés, p. 28

Yves Bonnefoy y Czeslaw Milosz, "Confesiones de poetas", traducción de Mirta Rosenberg y Edgardo Russo, pp. 29-30

Año 11. N.º 43. Octubre de 1997

Música de traducción

Ronald A. Sharp, Reportaje, “George Steiner: Pensar es un asunto solitario, canceroso, autista y loco”, traducción de Mirta Rosenberg, foto por Jacques Sassier, pp. 3-6

Vladimir Nabokov, “La literatura ‘poshlust’”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 26

Dossier Lewis Carroll. John Ciardi, “Una burbuja a través del bosque tulguiento”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 34 y 36

Robert Southey, “Los consuelos del viejo y cómo los obtuvo”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, dibujos de Lewis Carroll, p. 35

Isaac Watts, “Contra la pereza y la maldad”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 35

Lewis Carroll, “Padre William” y “El cocodrilo”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 35

Lewis Carroll, “Jabberwocky”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, grabado de John Tenniel, p. 36

Año 11. N.º 44. Diciembre de 1997

Cynthia Ozick, “Metáfora y memoria”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 27-29

Año 12. N.º 45. Abril de 1998

Ursula K. Le Guin, “The twins, the dream / Gemelas del sueño”, traducción de Diana Bellessi, p. 24

Diana Bellessi, “Gemelas del sueño / The twins, the dream”, traducción de Ursula K. Le Guin, p. 25

Mirta Rosenberg, “El arte de perder”, p. 26

Julian Cooper, “Oda a un Renault-4 color índigo”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, foto por Marise Maser, p. 36

Año 12. N.º 46. Junio de 1998

James Fenton, “La caída de Saigón”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 25-26 y 28

James Fenton, “Manifiesto de Manila y otros poemas”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 27

Año 13. N.º 47. Octubre de 1998

John Ciardi, “Sobre escritura y mala escritura”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 17-18

Año 13. N.º 48. Diciembre de 1998

Richard Wilbur (compilador), “El Bestiario”, ilustraciones de Alexander Calder, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, con la colaboración de Antonio Tursi, pp. 13-15

Kenneth Koch, “El ABC de la poesía”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 17-19

Jorge Luis Borges, “Borges sobre Don Quijote: una conferencia recobrada”, transcripción de una conferencia de Borges en inglés por Julio Ortega y Richard A Gordon Jr., traducción de Mirta Rosenberg, foto por Pepe Fernández, pp. 29-30

Año 13. N.º 49. Abril de 1999

James Fenton, “Un romance de familia”, sobre *Birthday Letters*, de Ted Hughes, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 34-35

Ted Hughes, “Birthday Letters”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 35-37

Martín Prieto, “Del experimentalismo a la experiencia”. Sobre Mirta Rosenberg, *El arte de perder*, p. 38

Año 13. N.º 50. Julio de 1999

Shakespeare en castellano. Fragmentos de traducciones de obras de Shakespeare a publicarse en la colección Shakespeare por escritores de Editorial Norma, dirigida por Marcelo Cohen y un texto del volumen El mundo de Shakespeare, de W.H. Auden, anunciado por la editorial Adriana Hidalgo. William Shakespeare, “Enrique IV”, prólogo y traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 16-18

W. H. Auden, “The Globe”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 21-22

Año 13. N.º 53. Abril de 2000

Frank Budgen, “Joyce y la escritura del Ulises”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, foto por Ottocar Weiss, pp. 15-17

James Joyce, “A Budgen, Alegre Chambón”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 16

Año 14. N.º 54. Julio de 2000

Dossier Ingeborg Bachmann, a cargo de Ricardo Ibarlucía, con la colaboración de Ana María Cartolano, Griselda Mársico, Laura Carugati, Valeria Castelló-Joubert, Mirta Rosenberg y Daniel García Helder.

Año 14. N.º 55. Octubre de 2000

Presentación de Anne Sexton por Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, foto por Arthur Furst, p. 17

Anne Sexton, “El ascensor al cielo”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 17-19

Año 14. N.º 56. Diciembre de 2000

Presentación de Sophia de Mello Breyner Andersen por Diana Bellessi, p. 19

Sophia de Mello Breyner Andersen, “‘Che Guevara’ y otros poemas”, traducción de Diana Bellessi, p. 19

Año 14. N.º 57. Abril de 2001

James Laughlin, “La profesión vergonzosa”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 28-29

Año 15. N.º 58. Agosto de 2001

Joaquín Torres García, “Raison et Nature”, facsímil reducido del texto original en francés, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 19-22

Año 15. N.º 60. Diciembre de 2001

Seamus Heaney, “Mundo conocido”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 28

Año 16. N.º 61. Julio a septiembre de 2002

Mark Strand, “El alfabeto de un poeta”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, foto de “Alfabeto blando” de Claes Oldenburg, pp. 29-30

Año 16. N.º 62. Octubre a diciembre de 2002

Czesław Miłosz, “Perro vagabundo”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 2

Diana Bellessi, “La edad dorada”, p. 7

Año 16. N.º 64. Abril/mayo/junio de 2003

James Fenton, “Sobre los recitales”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 2

Dossier Edward Lear, coordinado por Pablo Gianera, Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich y Eduardo Stupía

Edward Lear, “¡Oh, hermano pollito!”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 15

Mirta Rosenberg, “La vida, la obra, los viajes”, fotos y retratos de Edward Lear por autores varios, pp. 15-17

Edward Lear, “Limericks”, traducciones de Pablo Gianera, Mirta Rosenberg, Guillermo Saavedra y Daniel Samoilovich, p. 21

Edward Lear, “Las cartas de un vagabundo”, selección y traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 22

Peter Levi, “Poesía, emoción, parodia”, traducción de Pablo Gianera, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 23-25

Edward Lear, “Poemas y canciones”, traducción de Jaime Arrambide, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 26-27

VV.AA., “Lecturas de Lear”, textos de Henry Strachey, Gilbert K. Chesterton, George Orwell, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Anthony Burgess y John Train, traducciones de B.R. Hopenhaym, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 28

Año 17. N.º 65. Julio/agosto/septiembre de 2003

Anne Talvaz, “End of the world”, traducción de Jaime Arrambide y Mirta Rosenberg, poesía francesa, pp. 4-5

D. H. Lawrence, “El mar y otros poemas”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, grabados de G. F. de Oviedo (1535), pp. 26-27

Año 18. N.º 66. Diciembre de 2003 a marzo de 2004

James Laughlin, “El placer de leer a los clásicos en traducción”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 13-16

Dorothy Parker, “Desafortunada coincidencia”, traducción y presentación por Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, foto por Upi/ Bettman, p. 28

Emily Dickinson, “Haz amplia esta cama...”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, fotograma de *La decisión de Sofía* (1982) de Alan J. Pakula, p. 22 (Dossier Poesía en el Cine)

W. H. Auden, “Paren los relojes...”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, fotograma de *Cuatro bodas y un funeral* (1994) de Mike Newell, p. 23 22 (Dossier Poesía en el Cine)

Christina Rossetti, “Recuérdame”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, fotograma de *Bésame mortalmente* (*Kiss me deadly*, 1955) de Robert Aldrich, p. 23 22 (Dossier Poesía en el Cine)

J. M. Coetzee, “El heredero de una historia oscura”, sobre la poesía de W. G. Sebald, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 25-26

Año 18. N.º 68. Agosto a noviembre de 2004

Mark Strand, “Notas sobre el oficio de la poesía”, traducción de Mirta Rosenberg, dibujos de Edward Hopper, pp. 13-14

Charles Simic, “En el tren nocturno: Mark Strand”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 17-18

Susana Cella, “El mundo incesante”. Sobre Sophia de Mello Breyner Andresen, *Desnuda y aguda la dulzura de la vida – Antología poética*, prólogo, selección y traducción de Diana Bellessi, p. 32

Año 18. N.º 69. Diciembre de 2004 a Marzo de 2005

Mirta Rosenberg, “Berlín-Buenos Aires”, p. 24

Andreas Altmann, “Murmullo”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 24

Seamus Heaney, “Lo que ocurrió en Colono”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 37

Año 19. N.º 70. Septiembre a Diciembre de 2005

David Orr, “¿Quién necesita gas lacrimógeno en aerosol? Defiéndase con un soneto”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 2

Julian Cooper, “Dante visto a través de varios pares de ojos”, traducción de Mirta Rosenberg, grabado de Gustave Doré, p. 37

Año 19. N.º 71. Diciembre de 2005 a abril de 2006

Charles Simic, “Por qué ciertos poemas me gustan más que otros”, traducción de Mirta Rosenberg, dibujo de Kaz (2000), p. 2

Sharon Olds, “El cuarto sin barrer”, presentación y traducción por Mirta Rosenberg, pp. 23-25

Año 19. N.º 72. Mayo a agosto de 2006

Charles Simic, “Notas sobre poesía y filosofía”, traducción de Mirta Rosenberg, dibujo por Walt Kelly, pp. 10-11

Ruth Fainlight, “Las ruedas de la luna”, presentación por Mirta Rosenberg, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 26-27

Sonia Scarabelli, “Los mundos presentes”. Sobre Diana Bellessi, *La rebelión del instante*, pp. 34-35

Año 20. N.º 73. Septiembre a noviembre de 2006. Número aniversario 20 años

Anne Sexton, “Lo que puede aprender un poeta”, traducción de Mirta Rosenberg, foto de Robert Lowell por Henri Cartier-Bresson (1960), p. 2

Anne Talvaz, “Confesiones de una gioconda”, traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, p. 30

Año 21. N° 75. Noviembre de 2007 a marzo de 2008

Mirta Rosenberg, “Anne Carson”, p. 19

Anne Carson, “Charlas breves”, traducción de Mercedes Cebrián, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, dibujos de Georges Seurat, pp. 19-20

Anne Carson, “Decreación – De qué manera mujeres como Safo, Marguerite Porete y Simone Weil hablan de Dios”, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 20-23

Alan Sillitoe, “El telégrafo Morse y otros poemas”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 28

Año 21. N.º 76. Mayo a agosto de 2008

Dossier Ulises, preparado por Matías Serra Bradford, Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich y Eduardo Stupía. VV. AA., “Encuentros con Joyce”. Textos sobre James Joyce de Stanislaus Joyce, W.B. Yeats, Piaras Béaslaí, Silvio Blanco, August Suter, Georges Borach, Carola Giedion-Welcker, Antonio y Leticia Fonda Salvio, Alessandro Francini Bruni, Mario Nordio, Fraank Budgen, Glenway Wescott, James Stephens, Aldous Huxley, George Antheil, Rollo H. Myers, Harold Nicholson, Giorgio Joyce, Mary Colum, Athur Power, Ole Vinding y Stephen Spender; traducciones de Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich y Matías Serra Bradford; fotos de la familia Joyce en París (1924), Joyce en Trieste por Ottocaro Weiss (1915), pp. 14-16

Louise Glück, “Las siete edades”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 27

Año 22. N.º 77. Diciembre de 2008 a marzo de 2009

Anne Sexton, “Fenómenos de circo”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 2

Anne Carson, “Variaciones sobre el derecho al silencio”, conferencia impartida en el marco de un ciclo sobre traducción y poesía, detalle de “Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión” de Francis Bacon, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 25-27

Diana Bellessi, “La faena”, p. 8

Año 22. N.º 78. Junio a octubre de 2009

James Fenton, “Tsunami, un ciclo de canciones”, traducción de Mirta Rosenberg, poesía inglesa, p. 33

Año 23. N.º 79. Noviembre de 2009 a marzo de 2010

Charles Simic, “El monstruo ama su laberinto”, traducción de Mirta Rosenberg, retrato de Charles Simic por Saul Steinberg (1993), p. 6

Ruth Fainlight, “La nueva ciencia de los materiales fuertes”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 20

Alan Sillitoe, “Retrato de un saqueo”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, p. 22

Carol Ann Duffy, “La esposa del mundo”, traducción de Mirta Rosenberg y Lorea Canales, p. 23

Año 23. N.º 80. Mayo a octubre de 2010

James Fenton, “Hombres, mujeres y bestias”, sobre D. H. Lawrence, traducción de Mirta Rosenberg, pp. 13-14, 18-19

D. H. Lawrence, “Bestias y flores”, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, pp. 15-17

Año 24. N.º 81. Diciembre de 2010 a abril de 2011

Dennis O’Driscoll, Reportaje, “Seamus Heaney: Con oído para el verso”, traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, foto de Seamus Heaney por Larry Herman (1972), pp. 25-29

Seamus Heaney, “Cadena humana”, traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, pp. 26-27

Año 25. N.º 82. Junio a diciembre de 2011

Dossier Cartas de Poetas. Denise Levertov y William Carlos Williams, “Sobre el ‘idioma americano’”, traducción y notas de Mirta Rosenberg, pp. 20-21

Denise Levertov, “La escalera de Jacob”, traducción de Mirta Rosenberg, retrato de Levertov por Nancy Carrick, p. 20

Ruth Fainlight, “Jane y Sylvia”, memorias de su amistad con Sylvia Plath y Jane Bowles, y correspondencia con ambas, traducción de Mirta Rosenberg, foto de Jane y Paul Bowles en 1948, foto de Ted Hughes y Sylvia Plath por James Coyne (1958), pp. 23-27

Ruth Fainlight, “Luna sáfica”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 25

Sylvia Plath, “Olmo”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 26

Ruth Fainlight, “El fantasma”, traducción de Mirta Rosenberg, p. 27

Año 26. N.º 83. Diciembre de 2011 a mayo de 2012

Mirta Rosenberg, “El paisaje interior”, p. 11

6.3 Lista de libros traducidos por Mirta Rosenberg

Mirta Rosenberg tuvo una profusa y diversa obra como traductora, por lo que parecía conveniente realizar un relevo de las obras traducidas que se publicaron. La siguiente lista seguramente no sea exhaustiva, pero espero que siga completándose con el paso del tiempo. Está ordenada cronológicamente y se realizó a partir de diversas fuentes de datos, entre ellas, los catálogos de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, la Biblioteca Nacional de Maestros, la Biblioteca del Congreso y la Base de datos de libros publicados en España. No se incluyen traducciones publicadas en revistas y otros medios. Se consigna el nombre de otrxs traductorxs cuando se trata de colaboraciones o traducciones colectivas.

(1978) AA. VV. *El cuento de ciencia ficción*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Traducciones de A. Laurent, Jorge A. Sánchez, Matilde Horne y M. R.

(1979) Lindsay, David. *Un viaje a Arcturus*. Barcelona: Adiax.

(1980) Mansfield, Katherine. *Dicha y otros cuentos*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

(1980) Yeshoua, Abraham. *El amante*. Barcelona: El Cid Editor.

(1980) Blake, William. *Cantos de inocencia*. Barcelona: Adiax.

(1981) Basavana, Devora Dasimayya, Mahadeviyakka y Allama Prabhu. *Cantos a Siva*. Barcelona: Adiax.

(1982) Carr, Terry. *Idus del mañana*. Barcelona: Adiax.

(1982) Carr, Terry. *Universo 4*. Barcelona: Adiax.

(1982) Carr, Terry. *Universo 5*. Barcelona: Adiax.

(1982) Confucio. *Las analectas: conversaciones con los discípulos*. Barcelona: Adiax.

(1982) Silverberg, Robert. *Nuevas dimensiones I* (selección de relatos de Edward Bryant, Gardner R. Dozois, Thomas M. Disch, Alex y, Phyllis Eisenstein, Harlan Ellison, Phillip José Farmer, Harry Harrison, R. A. Lafferty, Ursula K. Le Guin, Robert C. Malstrom,

Música de traducción

Barry N. Malzberg, Doris Pitkin Buck, Josephine Saxton y Leonard Tushnet). Traducción de Ana María Pérez, Mirta Rosenberg y Jorge A. Sánchez. Barcelona: Adiax.

(1982) Silverberg, Robert. *Nuevas dimensiones 2* (selección de relatos de Isaac Asimov, Edward Bryant, Miriam Allen de Ford, Gardner R. Dozois, Geo. Alec Effinger, Gordon Eklund, R. A. Lafferty, Barry N. Malzberg, Joanna Russ y James Tiptree, Jr.). Traducción de Ana María Pérez, M. R. y Jorge A. Sánchez. Barcelona: Adiax.

(1982) Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Selección y traducción de M. R. Barcelona: Adiax.

(1983) Disch, Thomas. *Campo de concentración*. Barcelona: Adiax.

(1985) Attar, Farid Uddin. *El memorial de los santos*. Traducción original del turco al francés de A. Pavet de Courteille; versión castellana Mirta Rosenberg. Rosario: Ediciones Del Peregrino.

(1987) Delany, Samuel. *Babel-17*. Madrid: Salvat Editores.

(1987) Nash, George. *La rebelión conservadora en Estados Unidos*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

(1988) Dickinson, Emily. *Poemas: selección*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

(1988) Hoffmann, Stanley. *Orden mundial o primacía: la política exterior norteamericana desde la Guerra Fría*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

(1988) Moore, Marianne. *El reparador de agujas de campanario y otros poemas*. Traducción de M. R. y Hugo Padeletti. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

(1988) Waltz, Kenneth. *Teoría de la política internacional*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

(1989) Bradley, Marion Zimmer. *La herencia de los Hastur*. Madrid: Ediciones B.

(1989) Bradley, Marion Zimmer. *La espada encantada*. Madrid: Ediciones B.

(1989) Heinlein, Robert. *Ciudadano de la galaxia*. Madrid: Ediciones B.

(1990) Bradley, Marion Zimmer. *Darkover. La torre prohibida*. Madrid: Ediciones B.

(1990) Bradley, Marion Zimmer. *Darkover. La cadena rota*. Madrid: Ediciones B.

Música de traducción

- (1991) Bradley, Marion Zimmer. *Darkover. La casa de Thendara*. Madrid: Ediciones B.
- (1991) Bradley, Marion Zimmer. *Darkover. El exilio de Sharra*. Madrid: Ediciones B.
- (1991) Bradley, Marion Zimmer. *Darkover. Ciudad de brujería*. Madrid: Ediciones B.
- (1991) Harrison, Payne. *La batalla del Intrepid*. Madrid: Ediciones B.
- (1991) Nathan, James. *Efectos de la política exterior norteamericana en el orden mundial*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (1992) Bradley, Marion Zimmer. *El Trillium negro*. Madrid: Ediciones B.
- (1992) Westcott, Patsy. *La salud de la mujer: una alternativa natural para su propio cuidado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1993) Bradley, Marion Zimmer. *Darkover. El sol sangriento*. Madrid: Ediciones B.
- (1994) Madachy, Joseph. *Las esferas doradas*. Madrid: Zugarto Ediciones.
- (1994) Rubin, Nancy. *Isabel de Castilla, la primera reina del Renacimiento*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- (1994) Sargent, Pamela. *Gengis Kan, el soberano del cielo*. Madrid: Edhasa.
- (1995) Good, Nancy. *Autocensura y autodestrucción en la mujer: cómo superan las mujeres su autosabotaje en el amor y el éxito profesional*. Madrid: Ediciones Apóstrofe.
- (1995) Sloane, Paul y Des MacHale. *Súper ejercicios de pensamiento lateral*. Madrid: Zugarto Ediciones.
- (1995) Szulc, Tad. *El Papa Juan Pablo II: La biografía definitiva*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1996) Gardner, Martin. *Nuevos acertijos de Sam Lloyd*. Barcelona: RBA.
- (1996) Pappas, Theoni. *El encanto de la matemática*. Madrid: Zugarto Ediciones.
- (1996) AA. VV. *Confesiones de escritores: los reportajes de The Paris Review. Narradores 2*. Buenos Aires: El Ateneo.
- (1996) AA. VV. *Confesiones de escritores: los reportajes de The Paris Review. Escritoras*. Buenos Aires: El Ateneo.

Música de traducción

(1996) AA. VV. *Confesiones de escritores: los reportajes de The Paris Review. Poetas*. Buenos Aires: El Ateneo. Traducción de Mirta Rosenberg, Edgardo Russo y Pedro Sandler.

(1996) AA. VV. *Confesiones de escritores: los reportajes de The Paris Review. Escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: El Ateneo.

(1997) Brecher, Erwin. *Física divertida*. Traducido por M. R. y Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Juegos.

(1997) Byrne, Robert. *Las 505 mejores cosas jamás dichas*. Buenos Aires: Ediciones Demente.

(1997) King, Lloyd. *Ejercicios de inteligencia asociativa*. Madrid: Zugarto Ediciones.

(1997) Mansfield, Katherine. *Poemas*. Selección, traducción y prólogo de M. R. y Daniel Samoilovich. Rosario: Bajo la Luna Nueva.

(1997) Wylie, C. R., *101 acertijos*. Madrid: Zugarto Ediciones.

(1998) AA. VV. *Confesiones de escritores: los reportajes de The Paris Review: críticos, guionistas*. Buenos Aires: El Ateneo.

(1998) Giroux, Henry A. y Peter McLaren. *La formación de los maestros en una esfera contra-pública: notas hacia una redefinición*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

(1998) Giroux, Henry A. y Peter McLaren. *Desde los márgenes: geografías de la identidad, la pedagogía y el poder*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

(1998) McLaren, Peter. *Pánico moral, escolaridad e identidades sexuales: la pedagogía crítica y la política de resistencia*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

(1998) McLaren, Peter y Zeus Leonardo. *La sociedad de los poetas muertos: deconstrucción de la pedagogía de la vigilancia*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

(1998) Sloane, Paul y Des MacHale. *Pensamiento lateral en acción*. Madrid: Zugarto Ediciones.

(1999) Auden, W. H. *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

(2000) Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Música de traducción

- (2000) Shakespeare, William. *Enrique IV*. Traducción de M. R. y Daniel Samoilovich. Barcelona: Norma.
- (2001) Bauman, Zygmunt. *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2002) Sasson, Siegfried. *Memorias de un oficial de infantería*. Madrid: Turner Publicaciones.
- (2003) Auden, W. H. y Ch. Kallman. *La carrera del libertino: Libreto de la ópera en tres actos de Igor Stravinsky*. Traducción de M. R. y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- (2003) Pleshakov, Konstantin. *La última armada del zar: el épico viaje a la batalla de Tsushima*. Barcelona: RBA.
- (2004) Bauman, Zygmunt. *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2004) Fraser, Antonia. *La conspiración de la pólvora: en la Europa del siglo XVII*. Madrid: Turner Libros.
- (2005) AA. VV. *El fin de la inocencia: antología de cuentos norteamericanos del siglo XIX* / James Fenimore Cooper [et al.]; introducción y selección de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Biblos.
- (2005) Bauman, Zygmunt. *Amor líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2005) Goody, Jack. *El Islam en Europa*. Barcelona: Gedisa.
- (2005) Harris, Paul. *El funcionamiento de la imaginación*. Traducción de M. R. y Miguel Balaguer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2006) Dupré, John. *El legado de Darwin: qué significa hoy la evolución*. Buenos Aires: Katz Editores.
- (2007) Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*. Traducción de M. R. y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2007) Gardner, Martin. *Los acertijos de Sam Lloyd*. Barcelona: RBA.

Música de traducción

(2008) Kawabata, Yasunari. *Kioto* (traducida de la versión en inglés, *The Old Capital*. Título original en japonés: *Koto*). Buenos Aires: Emecé.

(2008) Lucas, Edoouard. *El laberinto: juegos matemáticos 1*. Traducción de M. R., Lele Santilli y Cristina Siscar. Barcelona: RBA.

(2008) Talvaz, Anne. *Confesiones de una Gioconda: y otros poemas*. Buenos Aires: Bajo la Luna. Selección, traducción y prólogo de M. R. y Jaime Arrambide.

(2009) Fainlight, Ruth. *La nueva ciencia de los materiales fuertes = The new science of strong materials*. Traducción de M. R. y Daniel Samoilovich.

(2009) Figes, Orlando. *Los que susurran*. Buenos Aires: Edhasa.

(2011) Glück, Louise. *Las siete edades*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

(2011) Richardson, Robert. *Primero leemos, después escribimos: el proceso creativo según Emerson*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

(2012) Figes, Orlando. *Crimea: la primera gran guerra*. Barcelona: Edhasa.

(2012) Mansfield, Katherine. *Té de manzanilla y otros poemas*. Buenos Aires: Bajo la Luna. Selección, traducción y prólogo de MR y Daniel Samoilovich.

(2015) Carson, Anne. *Eros el dulce-amargo*. Traducción de M. R. y Silvina López Medin. Buenos Aires: Fiordo.

(2015) Gombrich, Ernst. *Variaciones sobre la historia del arte: ensayos y conversaciones*. Selección y prólogo de Matías Serra Bradford. Buenos Aires: Edhasa.

(2017) Kessler, Liz. *Read me like a book (Léeme)*. Traducción de M. R. y Gastón Navarro. Buenos Aires: Edhasa.

(2017) Price, Eyre. *Francisco de Asís: santo y pecador*. Traducción de M. R. y Gastón Navarro. Buenos Aires: Emecé.

(2018) Alcoba, Laura. *La danza de la araña*. Traducción del francés de M. R. y Gastón Navarro. Buenos Aires: Edhasa.

(2018) Maas, Sarah. *Un corte de hielo y estrellas*. Buenos Aires: Planeta.

(2018) McLemore, Anna-Marie. *Belleza salvaje*. Traducción de M. R. y Gastón Navarro. Buenos Aires: Edhasa.

Música de traducción

(2019) Chen, Katherine. *Mary B.: La historia jamás contada de Orgullo y prejuicio*. Traducción del francés de de M. R. y Gastón Navarro. Buenos Aires: Edhasa.

(2019) Nathan, Tobie. *Los secretos de los sueños*. Traducción de M. R. y Gastón Navarro. Buenos Aires: Edhasa.

(2019) Yalom, Irvin. *Memorias de un psiquiatra*. Traducción de M. R. y Gastón Eduardo Navarro. Ediciones Destino.

(2020) Bowles, Paul. *Cuentos selectos*. Traducción de M. R., Rodrigo Rey Rosa y Gastón Navarro. Buenos Aires: Edhasa.

7. Bibliografía¹

6.1. Corpus principal

BELLESSI, Diana (2009). *Tributo del Mudo* [1982], *Eroica* [1988], en *Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

MORENO, María (1992). *El affair Skeffington*, Buenos Aires, Bajo la Luna Nueva.

--- (2013a). *El affair Skeffington*. Buenos Aires, Mansalva.

--- (2022). *El affair Skeffington*. Buenos Aires, Penguin Random House.

ROSENBERG, Mirta (2018). *Pasajes* [1984], *Madam* [1988] y *Teoría sentimental* [1994] en *Árbol de palabras*, Buenos Aires, Bajo la Luna.

6.2. Corpus de traducciones

AA. VV. (1984). *Contéstame, baila mi danza*. Buenos Aires, Último Reino. Selección y traducción de Diana Bellessi.

BASAVANA, Devora Dasimayya, Mahadeviyakka y Allama Prabhu (1981). *Cantos a Siva*. Barcelona, Adiax. Traducción de Mirta Rosenberg.

BELLESSI, Diana y Ursula K. Le Guin (1998). *Gemelas del sueño: dos voces*. Buenos Aires, Norma. Traducciones de Diana Bellessi y Ursula K. LeGuin.

DICKINSON, Emily (1988). *Poemas (selección)*. Buenos Aires, CEAL. Selección y traducción de Mirta Rosenberg.

LE GUIN, Ursula K. (1991). *Días de seda*. Buenos Aires, Nusud. Selección y traducción de Diana Bellessi.

MOORE, Marianne (1988). *El reparador de agujas de campanario y otros poemas*. Buenos Aires, CEAL. Selección y traducción Mirta Rosenberg y Hugo Peddeletti.

6.2.1 Corpus de *Diario de Poesía* (1986-1994)

BELLESSI, Diana (1986). “Escrituras eróticas”, *Diario de poesía* n.º 2, págs. 26-27.

--- (1988a) “Rexroth: poeta, traductor, falsificador”, *Diario de poesía* n.º 6, págs. 28-29.

--- (1988b) “La diferencia viva”, *Diario de Poesía*, n.º 9, julio de 1988. pág. 9.

--- y Mirta Rosenberg (1988c). “Susana Thénon: Maquillando el caos”, n.º 11, diciembre págs. 3-4.

DOOLITTLE, Hilda (1988). “El maestro”, traducción y nota biográfica de Mirta Rosenberg y Diana Bellessi. *Diario de Poesía* n.º 11, diciembre de 1988, págs. 29-30.

LIZHI, Fang (1993). “La forma y la física”, traducción de Mirta Rosenberg, dibujos de Leonardo Da Vinci, *Diario de Poesía*, n.º 28, septiembre, págs. 25-27.

HOLUB, Miroslav (1994). “Ciencia de la poesía / poesía de la ciencia”, traducción de Mirta Rosenberg, foto y rayogramas de Man Ray, *Diario de Poesía* n.º 31, págs. 5-8.

¹ Todos los enlaces consignados se consultaron por última vez el 30 de agosto de 2024. Las citas de obras en inglés que aparecen en castellano son traducciones mías.

- LE GUIN, Ursula K (1991). “Días de seda”, traducción y presentación de Diana Bellessi, *Diario de Poesía*, n.º 19, agosto, p. 9.
- MOORE, Marianne (1988). “Correspondencia Ford Motor Company – Marianne Moore”, traducción de Mirta Rosenberg, *Diario de Poesía*, n.º 10 (septiembre), págs. 5-6.
- ROSENBERG, Mirta (1987a). “Cancelación de una costumbre”, *Diario de Poesía*, n.º 5, junio pág. 32.
- (1987b). “Antecámara lúcida”, *Diario de Poesía*, n.º 7, diciembre, pág. 26.
- (1988a). “El que cruza y atraviesa”, *Diario de Poesía*, n.º 9, julio, págs. 31-32.
- (1988b). “Epopéya de ella”, *Diario de poesía* n.º 10, septiembre de 1988, pág. 37.
- (1988c). “Reynaldo furioso”, *Diario de poesía* n.º 10, septiembre de 1988, págs. 35-37.
- y Daniel Samoilovich (1993). “Dossier Marianne Moore”, *Diario de Poesía* n.º 27, julio, págs. 11-24.

6.3. Corpus secundario

- BELLESSI, Diana (1975). “Las mujeres de Stan Metal Corporation”. *Crisis*, N° 75.
- (1983). “¡Basta de máscaras! Poetas lesbianas norteamericanas”. *La Danza del Ratón*, año III, n.º 5, octubre.
- (1981). “Entrevista. Ursula K. Le Guin”, *El Péndulo*, 2ª época, n.º 3, septiembre.
- (1996). *Lo propio y lo ajeno*, Feminaria, Buenos Aires.
- (2010). Club de Traductores Literarios de Buenos Aires, “Una encuesta para escritores VIII Bellessi/Serrano”, entrada de blog, martes 30 de marzo de 2010. Disponible en <https://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2010/03/una-encuesta-para-escriitores-viii.html>
- (2011). *La pequeña voz del mundo*. Buenos Aires, Taurus.
- (2017). *La piedra es el poema*. Rada Tilly, Espacio Hudson.
- y Ursula K. Le Guin (1998) [1996]. *Gemelas del sueño. The twins the dream*. Buenos Aires, Norma.
- BARNES, Djuna (1969). *El bosque de la noche*. Caracas, Monte Ávila. Traducción de Enrique Pezzoni.
- BROUMAS, Olga (1999). *Rave. Poems 1975-1999*. Copper Canyon Press, Washington.
- CARSON, Anne (2015). *Eros el dulce-amargo*. Buenos Aires, Fiordo. Traducción de Mirta Rosenberg y Silvina López Medin.
- CHUNG, Ling y Kenneth Rexroth (1972). *The Orchid Boat. Women poets of China*. Washington, New Directions.
- CASTELLANOS, Rosario (2017). *Poesía no eres tú*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- DICKINSON, Emily (1960) [1955]. *The complete poems of Emily Dickinson* (ed. Thomas H. Johnson). Boston, Little, Brown and Company.
- (2004). “Haz amplia esta cama” traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich, fotograma de *La decisión de Sofía* (1982) de Alan J. Pakula, *Diario de Poesía*, n.º 67 pág. 22.
- (2016). *Emily Dickinson’s poems as she preserved them*. (ed. Cristianne Miller). Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.

- DINESEN, Isak (1982). *Carnaval*. Barcelona, Bruguera. Traducción de Jaime Silva.
- LE GUIN, Ursula K (1982). “Sur”, en *The Compass Rose*. Nueva York, Pendragon Press.
--- (1998). “The twins, the dream / Gemelas del sueño”, traducción de Diana Bellessi, *Diario de poesía* n.º45, abril, pág. 24.
- MCCULLERS, Carson. *Reflections in a Golden Eye* (2000). New York, First Mariner Books.
- MOORE, Marianne (1994). *Complete Poems*. Nueva York, Macmillan/Penguin.
- MORENO, María (1984). “La periodista robada” y “Revistas ‘femeninas’. El enemigo de las mujeres”, en *alfonsina. Primer periódico para mujeres*, n.º 3, 12 de enero de 1984.
--- (1997). Prólogo a *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review. Escritoras*. Buenos Aires, El Ateneo.
--- (1999). “El discurso de doble voz como discurso de mujer...”, *Feminaria*, n.º 15, julio, págs. 93-94.
--- (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana.
--- (2005). *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Buenos Aires, Sudamericana.
--- (2017). *A tontas y a locas*, Buenos Aires, 12 grises.
--- (2013b). *Subrayados*. Buenos Aires, Mardulce.
--- (2015). “Raab, el caníbal cultural”, *Revista Anfibia*, disponible en <http://revistaanfibia.com/ensayo/raab-el-canibal-cultural/>
--- (2018a). “La menesunda del feminismo”, *Revista anfibia*, disponible en <http://revistaanfibia.com/ensayo/la-menesunda-del-feminismo/>
--- (2018b). *Panfleto. Erótica y feminismo*. Buenos Aires, Random House.
--- (2024). *Pero aun así*. Buenos Aires: Random House.
- OCAMPO, Victoria (1983). *Autobiografía V. Figuras simbólicas - Medida de Francia*. Buenos Aires, Sur.
--- (1984). *Virginia Woolf en su diario*. Buenos Aires, Sur.
--- y Virginia Woolf (2020). Edición y prólogo de Manuela Barral. *Correspondencia*. Traducción de Virginia Higa y Juan Javier Negri. Buenos Aires, Rara Avis.
- OZIEL, Ferdinand (Mercedes Roffé) (1983). *El tapiz*. Buenos Aires, Tierra Baldía.
- PADELETTI, Hugo (1948). “Experiencia poética y experiencia mística”, *Confluencia*, n.º 1, verano.
--- (2018). *Poemas completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- RAMANUJAN, A. K (1985). *Speaking of Shiva*. Londres, Penguin.
- REXROTH, Kennet (2004). *The complete poems of Kenneth Rexroth*. Washington, Copper Canyon Press.
- ROSENBERG, Mirta (1995). “Diadema”, sobre el recital de Marosa di Giorgio que lleva ese título, *Diario de Poesía*, n.º 34, julio, pág. 22.
----- (2010). “Plantas de otra maceta” en el blog del Club de Traductores Literarios, entrada del 28 de enero, disponible en <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2010/01/quien-no-traiciona-no-traduce.html>
- SACKVILLE-WEST, Victoria (1963). *Toda pasión concluida*. Buenos Aires, Sur. Traducción de Alicia Jurado.
- WOOLF, Virginia (1996). *Mrs. Dalloway*. Londres, Penguin.

6. 4. Bibliografía crítica

- ACOSTA, Fermín (2016). “El libro de las chicas que aman a las chicas: El Affair Skeffington (1992) de María Moreno y la fundación de una heterotopía lesbiana”. Disponible en [https://www.academia.edu/31931013/El libro de las chicas que aman a las chicas El Affair Skeffington 1992 de Mar%C3%ADa Moreno y la fundaci%C3%B3n de una heterotop%C3%ADa lesbiana](https://www.academia.edu/31931013/El_libro_de_las_chicas_que_aman_a_las_chicas_El_Affair_Skeffington_1992_de_Mar%C3%ADa_Moreno_y_la_fundaci%C3%B3n_de_una_heterotop%C3%ADa_lesbiana)
- AMARO, Lorena (2020). “‘Un libro muy argentino’: autoría femenina y fábula biográfica en *El affair Skeffington*”. Buenos Aires, Mansalva.
- ARIJÓN, Teresa (2021). *La mujer pintada*. Buenos Aires, Lumen.
- ARNÉS, Laura (2016). “Ser o no ser. Cartografías afectivas en *El affair Skeffington* de María Moreno” en *Hologramática*, Facultad de Ciencias Sociales— UNLZ—, Año XII, Número 24, V1, págs .21- 38. Disponible en <http://www.cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=3&articulo=1981&tipo=A&eid=24&sid=136&NombreSeccion=Articulos&Accion=Ver>
- BALDERSTON, Daniel (2011) "*Never Say I'*: *Inscriptions and Erasures of the Self in Queer Poetry in Spanish and Portuguese. A Contracorriente*, 9 (1). Disponible en <http://d-scholarship.pitt.edu/10468/>.
- BARRAL, Manuela (2020). “Las damas del unicornio” en Victoria Ocampo y Virginia Woolf, *Correspondencia*. Buenos Aires, Rara Avis.
- BATTILANA, Carlos (2008). “Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)”. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2008. Disponible en <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/08/Battilana-Cr%C3%ADtica-y-po%C3%A9tica-en-las-revistas-de-poes%C3%ADa-argentinas.pdf>.
- BENGOACHEA, Mercedes (2014). “Emily Dickinson, leída y traducida desde la diferencia sexual”. *DUODA: estudios de la diferencia sexual*, n.º 46, p. 78-96, Disponible en <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/279713>.
- BOLAND, Eavan y Mark Strand (2000). *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*. Nueva York/Londres, W. W. Norton & Company.
- BOSOER, Sara (2017). “Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, nº 4, primer semestre. Disponible en https://www.academia.edu/36470403/El_jard%C3%ADn_de_los_poetas_Revista_de_teor%C3%ADa_y_cr%C3%ADtica_de_poes%C3%ADa_latinoamericana_A%C3%B1o_III_n_4_primer_semestre_de_2017_ISSN_2469-2131
- BRADBURY, Steve (2003). “Reading Rexroth Rewriting Tu Fu in the ‘Permanent War’”. *Jacket* n.º 23, agosto. Disponible en <http://jacketmagazine.com/23/rex-brad.html>
- COHEN, Marcelo (2014). *Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción)*. Buenos Aires, Entropía.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (2006). *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- DANIÉLOU, Alain (2006). *El shivaísmo y la tradición primordial*. Barcelona, Kairós. Traducción de Vicente Merlo.

- DIZ, Tania (2007). “Tensiones, genealogías y feminismos en los 80. Un acercamiento a *alfonsina*, primer periódico para mujeres”, *III Encuentro Internacional de Publicaciones Feministas. Entre medios: autoras, editoras, públicos*. IIEGE UBA, Buenos Aires. Disponible en <https://www.academica.org/tania.diz/22>
- (2020). “Reseña de Méndez, M. (2017). *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*”, en *Descentrada*, 4(2), septiembre, ISSN: 2545-7284.
- FALCÓN, Alejandrina (2018). *Traductores en el exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*. Madrid, Iberoamericana – Vervuert.
- FARETTO, Ángel (1994). “La madurez es todo”. *Diario de Poesía*, n.º 31, primavera, pág. 36.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (2001). *Aproximación a la poesía de Emily Dickinson: Aplicaciones didácticas. Traducción y musicalización de una selección de poemas mínimos de 1862*. Granada: Universidad de Granada.
- FRANCESE, Francisco Álvez (2017). “Lo pequeño y lo infinito”, *La diaria*, 5 de octubre. Disponible en <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/10/lo-pequeno-y-lo-infinito/>
- GARRIDO, Germán (2020). “Cosmopolíticas feministas: de *alfonsina* a *El affair Skeffington*” en *El affair Moreno*. Buenos Aires, Mansalva.
- GILLESPIE, Patrick (2009). “Emily Dickinson: Iambic Meter & Rhyme”. *Poemshape*. 18 de enero. Disponible en <https://poemshape.wordpress.com/2009/01/18/emily-dickinson-iambic-meter-and-rhyme/>
- GONZÁLEZ MATEOS, Adriana (2022). “Olvidate del cuarto propio: Jorge Luis Borges y Gloria Anzaldúa leen a Virginia Woolf”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre, vol. 11, noº 26, pp. 62-73
- GUZMÁN, María Constanza (2013). “Translation North and South: Composing the Translator’s Archive”. *TTR: traduction, terminologie, redaction* 26 (2), 171-191.
- GRENBLATT, Stephen (2006). *The Norton Anthology of English Literature*. Nueva York, W. W. Norton & Company.
- HOLLEY, Margaret (1984). “The Model Stanza: The Organic Origin of Moore's Syllabic Verse”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 30, n.º 2/3, Marianne Moore Issue (verano-otoño), págs. 181-191
- HOPKINS, Gerard Manley (1959). *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. Humphrey House and Graham Storey. Londres, Oxford University Press, 1959.
- JIMÉNEZ ESPAÑA, Paula (2019). “Sin repetir y sin soplar”. *Página/12*, 5 de julio. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/204142-sin-repetir-y-sin-soplar>
- . *Con esta boca en este mundo* (2020). El devenir de los ciclos de poesía desde los años setenta hasta la actualidad”. Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (dirs.), Laura Arnés, Lucía de Leone y María José Punte (coords.) *Historia feminista de la literatura argentina. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María, Eduvim.
- JONES, Irene (2018). “Poesía y poeisis en la obra de Mirta Rosenberg”. Mar del Plata, Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura.
- JOULI, Ana Rocío (2020). *Autofiguración y genealogía en la crítica de poesía escrita por poetas (Argentina 2000- 2017)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La

Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2104/te.2104.pdf>

LEONE, Leah (2009). "A Translation of His Own: Borges and 'A Room of One's Own'" *Woolf Studies Annual*, vol. 15, pp. 47-66.

LIPARA, Daniel (2022). *Como la noche adentro de los ojos*. Buenos Aires, Bajo la Luna. --- (2023). "La ecología del poema" (texto inédito utilizado para el taller La ecología del poema, dictado en CABA entre septiembre y octubre).

MALLOL, Anahí (2000). "Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores. (Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)", *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 52, otoño-primavera.

Disponible en <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/4>

--- (2002). "El affair de la escritura poética. Poesía, delito y ficción en dos textos de María Moreno" en *Letras Femeninas*, vol. 28, No. 1, verano, págs. 118-130.

--- (2013). "Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: Poetas y traductoras" [en línea]. *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*, 25, 26 y 27 de septiembre de 2013, La Plata, Argentina. Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3444/ev.3444.pdf

MASIELLO, Francine (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires, Norma.

MÉNDEZ, Mariela (2017). *Crónicas travestis*. Rosario: Beatriz Viterbo.

MELCHIORRE, Valeria (2020). "Diana Bellessi: la voz de lo amado" *Cahiers de LI.RI.CO*, N° 3. Disponible en <http://journals.openedition.org/lirico/790>

MONTELEONE, Jorge (2009). "La poesía como tierra sin mal: habla, mirada, gracia y DONACIÓN" en Diana Bellessi, *Tener lo que se tiene*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, págs. 5-45.

MOLINA, Daniel (2014). "Sobre *El Affair Skeffington*, de María Moreno". En *La República Posible. 30 lecturas en 30 años de democracia*. Buenos Aires, Cabiria.

Disponible en <https://medium.com/@rayovirtual/sobre-el-affair-skeffington-de-mar%C3%ADa-moreno-e64221a3e250>

MOLLOY, Sylvia (1996). "El lector con el libro en la mano" en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México DF, FCE.

NÉSPOLO, Jimena (2023). "Lecturas del archivo: la inflexión crítica (no) feminista en la constelación Sur", en *Historia feminista de la literatura argentina*. Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (dirs.), Andrea Ostrov y Silvia Jurovitzky (coords.) Villa María, Eduvim.

PAGNI, Andrea (2014). "Estrategias de importación cultural en revistas del modernismo rioplatense: *La Revista de América* (Buenos Aires, 1894) y la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Montevideo, 1895- 1897)", en Hanno Ehrlicher & Nanette Reißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen, Shaker.

PAMPÍN GARCÍA, Ayelén (2022). "Las migas de Mirta Rosenberg. Rastros lesbianos en su poética de los ochenta". *Anclajes*, vol. 26, n.º 1, enero-abril, págs. 141-154.

Disponible en <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-26110>

POLLACK, Vivian (2017). *Our Emily Dickinsons. American Women Poets and the Intimacies of Difference*. Pensilvania, University of Pennsylvania Press.

PRIETO, Martín (2023). “Mirta Rosenberg: autobiografía futura, tiempo condicional”, en *Un enorme parasol de tela verde*. Paraná, Eduner.

--- (2024). “Estoy soñando que te amo” en *Un poema pegado en la heladera*. Buenos Aires, Blatt & Ríos.

ROCCO, Federica (2023). “Queer Bathory o de la disidencia sexual en *La condesa sangrienta* de Pizarnik” en *Cuadernos LIRICO*. Hors-série, 26 de julio. Disponible en <http://journals.openedition.org/lirico/14264>.

SARLO, Beatriz (1998). “Victoria Ocampo o el amor de la cita” en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel.

STEEDMAN, Carolyn (2018). “W.H. Auden and Me”. *Poetry for Historians*. Manchester, Manchester University Press.

VIGNOLI, Beatriz (2019). “Arte de la rima fiel y precisa”. *Rosario/12*. 29 de junio. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/203235-arte-de-la-rima-fiel-y-precisa>.

YBAÑEZ, Roxana. “Paisaje, poesía y voz en *Tributo del mudo* de Diana Bellessi”, en *Recial* Vol. X, Nº 15, junio de 2019. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/24848>

6.5. Bibliografía teórica y metodológica

ANTELO, Raúl (1998). “Para una archifilología latinoamericana”, en *Cuadernos de literatura*. Vol. XVII n.º 33, enero-junio, págs. 253-281. Disponible en https://www.academia.edu/28366577/Para_una_archifilologia_latinoamericana

BAER, Brian James y Klaus Kaindl (eds.) (2018). *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*. Londres, Routledge.

BARTHES, Roland (1986). “El cuerpo de la música” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós. Traducción de C. Fernando Medrano.

BERMAN, Antoine (2014). *La traducción o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires, Dedalus. Traducción de Ignacio Rodríguez

---- (2015). *La era de la traducción*. Buenos Aires, Dedalus. Traducción de Eugenio López Arriazu.

CARESANI, Rodrigo (2015). “Viaje y traducción en el fin de siglo latinoamericano”. *Revista Letral*, n.º 14.

CARRERA, Arturo (2013). “Misterio ritmo”, en *Misterio ritmo*. Rada Tilly, Espacio Hudson.

CASTRO, Olga (2008). “Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista”, *Lectora*, 14: 285-301.

--- y Emek Ergun (2018). “Translation and feminism” en *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Londres/Nueva York, Routledge.

--- y María Laura Spoturno (2020). “Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional”. *Mutatis Mutandis*, 13 (1), 11-44. En Memoria Académica. Disponible en https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13897/pr.13897.pdf

CHAMBERLAIN, Lori (2002). “Gender and the Metaphorics of Translation”. *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (ed.). Nueva York/Londres, Routledge.

- FREUD, Sigmund (1992). *El malestar en la cultura en Obras completas vol. 21*. Buenos Aires, Amorrortu. Traducción de José L. Etcheverry.
- GENOVESE, Alicia (2015). *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Villa María, Eduvim.
- DOLAR, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de archivo*. Madrid, Trotta.
- ELIOT, T. S. (2010). "Introduction: 1928" en Pound, Ezra, *New Selected Poems and Translations*, Nueva York, New Directions.
- FLOTOW, Luise von (1991). "Feminist translation: Contexts, practices and theories", *TTR*, 4(2), 69-84. <https://doi.org/10.7202/037094ar>
- (1997). *Translation and gender. Translation in the era of feminism*. Manchester: St. Jerome.
- (2011). "Preface", en *Translating Women*. Ottawa, University of Ottawa Press.
- (2019). "Translation", en *The Bloomsbury Handbook of 21st-century Feminist Theory*. Londres, Bloomsbury.
- DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne (1991). *Re-belle et infidèle/ The body bilingual*. Toronto, Women's Press.
- DIDI HUBERMAN, Georges (2007). "El archivo arde". Traducción de Juan Ennis de "Das Archiv brennt", Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds). *Das Archiv brennt*. Berlin, Kadmos.
- GASPAR, Martín (2020). *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- GODARD, Barbara (1991). "Performance/Transformance", *Tessera* n.º 11 (diciembre): 11-18. ISSN 1923-9408, <http://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/24929>.
- (1990). "Theorizing feminist discourse/translation". En S. Bassnett y A. Lefevere (eds.), *Translation, history and culture* (pp. 87-96). Londres, Pinter.
- (2022). *Translation, Semiotics and Feminism. Selected Writings of Barbara Godard* (ed. Eva C. Karpinski y Elena Basile). Nueva York, Routledge.
- HARAWAY, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires, Consonni. Traducción de Helen Torres.
- LEFEVERE, André (1992). *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Modern Language Association of America.
- MESCHONNIC, Henri (2009). *Ética y política del traducir*. Buenos Aires, Leviatán. Traducción de Hugo Savino.
- MONTELEONE, Jorge (1997). "Voz en sombras: poesía y oralidad", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, n.º 7: 232-236.
- NANCY, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu. Traducción de Horacio Pons.
- POLLOCK, Griselda. (2002) "Disparar sobre el canon. Acerca de cánones y guerras culturales", en *Mora*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n.º 8. Traducción de Laura Malosetti Costa.

--- (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo. Traducción de Azucena Galetini.

PORRÚA, Ana. “La imaginación poética: entre el archivo y la colección”. *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. La Plata, UNLP, 2013 En línea: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vijornadas-1/actas-2013/Porraa.pdf/view?searchterm=None>

QUIGNARD, Pascal (1998). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

SANTIAGO, Silviano (2012). “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, en *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Santiago de Chile, Escaparate. Traducción de Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire.

ST. ANDRÉ, James (2012). “Exploring the Role of Pseudo-Translation in the History of Translation: Marryat’s *Pacha of Many Tales*.” En *China and Its Others: Transforming Knowledge Through Translation: 1829–2010*, eds. James St. Andre y Peng Hsiao-yen, 29-50. Amsterdam, Rodopi.

--- (2018). “In All His Finery. Frederick Marryat’s *The Pacha of Many Tales* as Drag” en *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*, Brian James Baer y Klaus Kaindl, eds. Londres/Nueva York, Routledge.

SZENDY, Peter (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona, Paidós, 2003. Traducción de José María Pinto.

SIMON, Sherry (1996). *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London/New York, Routledge.

TOURY, Gideon (2005). “Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations”. *Translation and Cultural Change: Studies in History, Norms, and Image Projection*, ed. Eva Hung, John Benjamins Pub. Co, págs. 3-17.

VENUTI, Lawrence (2004). *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Londres/Nueva York, Routledge.

WARREN, Elizabeth “Ar-ar-archive” (mimeo, 2012), adaptado de una presentación oral para el Coloquio “Surface, Symptom an the State of Critique” en homenaje al 25° aniversario de la revista Exemplaria, Austin, Texas, 9-12 de febrero de 2012. Disponible en <https://www.academia.edu/5139333/Ar-ar-archive>.

WILLSON, Patricia (2004). *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI.

--- (2005). “Élite, traducción y público masivo”, en *Estudios*, n.º 25, 235-251, 2005.

--- (2008). “El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX en la Argentina”, en *Trans. Revista de Traductología*, n.º 12, 29-42.

--- (2019). “La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo” y “Traducción entre siglos: un proyecto nacional”, en *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historias, figuras*. Buenos Aires, EThos Traductora.

6.6. Entrevistas

AGUIRRE, Osvaldo (2015). “Padeletti: ‘Escribir poesía es la alegría’”, *Perfil*, 26 de diciembre, disponible en <https://www.perfil.com/noticias/cultura/padeletti-escribir->

[poesia-es-la-alegria-20151225-0044.phtml](#)

--- (2018). “Mirta Rosenberg: la poesía como pura experiencia”, *Clarín*, 11 de noviembre, disponible en https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/mirta-rosenberg-poesia-pura-experiencia_0_x4mtq3cU4.html.

--- (2020). “Entrevista en torno a la publicación de *El paisaje interior* (2012)”, en “La vida en el lenguaje. Dossier dedicado a Mirta Rosenberg” en *op. cit. Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida*. 5 de junio. Disponible en <https://www.opcitpoesia.com/la-vida-en-el-lenguaje-dossier-dedicado-a-mirta-rosenberg/?fbclid=IwAR3nzRq6CMLlzjQdbX-q7UaDH1xTTXZM8Jki0q5t-IEip3vuLdN2BGj-0>

ALEMIÁN, Ezequiel (2013). “Mirta Rosenberg: ‘Lo autobiográfico ha sido mi apuesta para conciliar la poesía con mi vida’”. *Clarín*, 21 de enero. Disponible en https://www.clarin.com/sociedad/autobiografico-apuesta-conciliar-poesia-vida_0_Bkj2ssivQe.html.

ARTAL, Roxana (2017). “También hay belleza. Entrevista a Mirta Rosenberg”, *Evaristo Cultural*, 2 de junio, disponible en <http://evaristocultural.com.ar/2017/06/02/tambien-hay-belleza-entrevista-a-mirta-rosenberg/>.

CEREZO, Matías (2018). “Células madre”, *Revista Haroldo*, 28 de junio, disponible en <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=310>.

GIGENA, Daniel (2015). “Mirta Rosenberg: ‘Creo en la voz propia; nunca adherí a ninguna escuela’”, *La Nación*, 28 de diciembre.

Friera, Silvina (2012). “Ese difícil arte de la traducción”. *Página/12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-11394-2008-09-23.html>

IBARLUCÍA, Ricardo (1993). “Diana Bellessi: Retrato de una dama”, *Diario de Poesía*, n.º 26, págs. 3-4

JIMÉNEZ ESPAÑA, Paula (2018). “Diana Bellessi. Enlazadora de mundos” entrevista de Paula Jiménez España en *Página 12*, 16 de noviembre, disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/155675-enlazadora-de-mundos>

--- (2021). “Diana Bellessi habla de la reedición de *El jardín*”, *Suplemento Soy, Página/12*, 10 de septiembre. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/366690-diana-bellessi-habla-de-la-reedicion-de-el-jardin>

LIBERTELLA, Mauro (2016). “Mirta Rosenberg, la poesía como última reserva de los sentimientos”, *Clarín*, 11 de junio, disponible en https://www.clarin.com/cultura/mirta-rosenberg-poesia-reserva-sentimientos_0_VkXmGBH4W.html

POMERANIEC, Hinde (2022). “María Moreno: ‘Si no hubiera bebido me habría suicidado’”, *Infobae*, 9 de diciembre. Disponible en <https://www.infobae.com/leamos/2022/12/09/maria-moreno-si-no-hubiera-bebido-me-habria-suicidado/>.

PALMEIRO, Cecilia (2013). “Veo escenas ya escritas y las edito”. *Revista Ñ*, 29 de octubre. Disponible en https://www.clarin.com/ideas/mariamoreno_0_BkbSHhGsPml.html

P.Z. (2011). Entrevista pública a Mirta Rosenberg, Miguel Balaguer y Pablo Katchdajian. Entrevista en *Eterna Cadencia*, 15 de abril. Disponible en

<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna-cadencia/item/bajo-la-luna-2.html>

ROMERO, Ivana (2023). “María Moreno” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1 de febrero. Disponible en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/maria-moreno/>.

WROBLEWSKI, Karina (2006). Entrevista a María Moreno para la Audiovideoteca de Escritores, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YHEPsHYWEg4>.