

La traducción como tránsito en la obra de Margara Russotto ¹

Eliana Díaz Muñoz

ediazmunoz@mail.unitlantico.edu.co

Universidad del Atlántico – Fundación GCaribe

Resumen:

La obra de Margara Russotto está impregnada de la experiencia del viaje. Como poeta, crítica y traductora que migró al Caribe venezolano cuando apenas tenía doce años, luego salió hasta Brasil para cursar un doctorado en Literatura comparada y finalmente, ha permanecido largo tiempo en Estados Unidos como profesora universitaria, se ha preocupado por el modo en que el sujeto traslada sus recorridos vitales e intelectuales al texto literario. Tanto en una primera fase de su obra poética, caso *Restos del viaje a épica mínima*, hasta sus traducciones de Cecilia Meireles, Oswald de Andrade, Antonio Cándido, Claudio Magris, Giuseppe Ungaretti, Alfonso Gatto y Alberto Caramella revelan las tensiones del paso de una lengua a otra, de un código cultural a otro y cómo se evidencia una transformación en el texto y en quien traduce. Al ser muy amplio el espectro de análisis, solo se expondr en el artículo las distintas concepciones de traducción que se expresan en la poesía russotiana en diálogo con las propuestas de Benjamin (1971) y Glissant (2006), principalmente la que percibe este acto como tránsito, como aproximación a y desde realidades desconocidas.

Palabras claves: Margara Russotto, traducción de poesía, la traducción como tránsito.

Translation as a travel in the work of Margara Russotto

Abstract:

Margara Russotto's work is permeated by the experience of travel. Being a poetess, critic, and translator, she migrated to the Venezuelan Caribbean when she was twelve years old; then she travelled to Brazil to pursue a doctorate in Comparative Literature, and, finally, she has remained in the United States for a long time as a university professor. She has been concerned about how the individual transfers his vital and intellectual paths into the literary text. Both in the first phase of her poetic work, for instance from *Restos del viaje* to *pica mínima*, to her translations of Cecilia Meireles, Oswald de Andrade, Antonio Candido, Claudio Magris, Giuseppe Ungaretti, Alberto Caramella and Alfonso Gatto, she reveals the tensions of transition from one language into another, from a cultural code to another, and how a change in the text and in who translates becomes evident. In sum, the paper will focus on presenting the different conceptions of Translation that exist in Russotto's work in a dialogue with what Benjamin (1971) and Glissant (2006) propose, mainly with the one that perceives Translation as a journey, and as an approximation to and from unknown realities.

¹ Este trabajo constituye parte de la investigación "Sujetos, disporas y lenguajes: la potica en dispora de Margara Russotto" para obtener el título de Maestra en Literatura Hispanoamericana y del Caribe, Universidad del Atlntico.

Keywords: Margara Russotto, poetry translation, translation as travel.

La traduction comme voyage dans l'oeuvre de Margara Russotto

Résumé :

Le travail de Margara Russotto est marque par l'expérience du voyage. Elle est une poete, critique et traductrice qui a emigre aux Caraïbes venezueliens quand elle avait douze ans, puis, elle est allée au Brésil pour poursuivre un doctorat en littérature comparée et finalement, elle est longtemps restée aux Etats-Unis en tant que professeure d'université. Russotto s'est intéressée par la façon dans laquelle le sujet transpose son parcours de vie et intellectuel au texte littéraire. Que ce soit dans la première phase de son oeuvre poétique, *Restos del viaje a Épica mínima*, comme dans ses traductions de Cecilia Meireles, Oswald de Andrade, Antonio Candido, Claudio Magris, Giuseppe Ungaretti, Alfonso Gatto et Alberto Caramella, le travail de Russotto révèle les tensions du passage d'une langue à une autre, d'un code culturel à un autre et comment la transformation du texte et du traducteur est évident. En tentant compte de l'ampleur de cette analyse, on illustrera les différentes conceptions de traduction issues de la poésie de Margara Russotto, toujours en dialogue avec les principes de Benjamin (1971) et de Glissant (2006), en particulier, on aborde l'idée perçue de la traduction comme voyage, comme une approche vers et dès les réalités inconnues.

Mots-clés : Margara Russotto, traduction de poésie, traduction comme voyage.

1. Introducción

Podríamos jugar con uno de los versos de Margara Russotto que reza: "ninguna tierra basta" para decir que ninguna lengua basta y que toda lengua es vasta. Una sola lengua no podra abarcar la infinitud de realidades a las que nos vemos expuestos, aunque una misma lengua es, en sí misma, superposición de experiencias múltiples y un instrumento para contarlas. A esta paradoja se acude para asegurar que no es la insuficiencia, sino la vastedad lo que caracteriza la materia verbal. Si bien en toda tierra y lengua se despliegan limitaciones, se abren caminos como hendiduras que acaban, a veces, en un cruce o en un muro, no son precisamente espacios de incompletud. De ellas se desprenden variadas sonoridades, vínculos, significados para la existencia que nos dejan entrever que las intenciones tanto del creador como del traductor se emplazan en la línea del abarcamiento: tratar de colmar, desde todos los frentes posibles, la extensión de la lengua.

Pero si recordamos que en "El manual de los Inquisidores", Russotto anotaria: "Primeramente es la lengua/que debe ser domada/torcida/mutilada/extirpada" (2002, p. 254), a lo mejor cabra aceptar que todo abarcamiento podra derivar en dominación, cultivo, colonización, y, por ende, violencia, si la expansión se hace en el sentido de poseer aquello que se recorre mientras se evita, a toda costa, ser tomado. Los actos de abarcamiento y dominación están anteceditos por el viaje. La aproximación a una experiencia novedosa o desconocida toma rasgos de tránsito, de desplazamiento que bien puede buscar asentarse por cierto tiempo en esta o, por el contrario, tener matices de nomadismo. En este trabajo se planea defender que en la obra poética de la escritora, crítica y traductora italo-venezolana-caribeña Margara Russotto, se percibe i) el acto de

traducción en equivalencia con el acto poético, ii) ambos se piensan como abarcamiento y dominación de una lengua que se hace esquiva, que siempre está cargada de tensiones y iii) tal dominación solo es posible mediante el desplazamiento por diversos registros (técnico o vernáculo), modos (la poesía, la crítica, la traducción). En suma, aquí se propone que en Russotto traducir o crear son formas de viaje, tránsito, nomadismo a través de la lengua con fin incierto y desvariado, sin una ruta posible y donde se renuncia a la comprensión o fidelidad como valores últimos a alcanzar con esta práctica.

La consolidación de este motivo se liga, en parte, a los recorridos vitales de la autora. Migro al Caribe venezolano cuando apenas tenía doce años, luego salió hasta Brasil para cursar un doctorado en Literatura comparada y, finalmente, ha permanecido largo tiempo en Estados Unidos como profesora universitaria. Esta movilidad geográfica, por supuesto, ha sido acompañada de otra suerte de aproximaciones mediadas por idiomas: el italiano, sus dialectos, y el retorno sobre los paisajes de la infancia; la cercanía con la tradición literaria en español que ha sido, en sus palabras, “una riqueza definitiva, la primera que tantas riquezas culturales que vendran luego” (Entrevista con Canfield y Brandolini, 2008); el portugués y la exploración de nuevas opciones en la escritura: “fueron los poetas brasileños -Bandeira, Quintana, Carlos Drummond, Mario de Andrade, Adelia Prado- quienes me liberaron del protagonismo agónico a lo hispano, y me mostraron que la poesía puede ser un instrumento de felicidad y una fiesta polifónica colectiva” (Ortega, 2008). Más adelante, la autora también se permite asegurar:

Durante algún tiempo creí que el único territorio seguro era la lengua. Hoy un nuevo (des)orden mundial pone en entredicho esa última certeza, al evidenciar el surgimiento de nuevas babels con los masivos desplazamientos humanos. Es cierto que yo escribo, amo y sueño en el español de Venezuela, y que ese espacio imaginario es mi pertenencia más real. Pero como está construido ese espacio? Podrı considerarse homogéneo? (Ortega, 2008, p. 138).

Si confiamos en la heterogeneidad del espacio imaginario que es su lengua (la lengua de los afectos y de la creación, de la vida en general) y definimos heterogeneidad como esos elementos que se desbordan en el choque cultural, que sobreviven a la mezcla y el intercambio (Vich, 2001), se entiende que el lenguaje rusotiano encuentra su concreción a partir de los encuentros lingüísticos, los encuentros de las riquezas definitivas y transitorias que le va otorgando el paso por territorios de la incertidumbre. Aquello que Russotto rescata del viaje por las literaturas europeas, españolas, latinoamericanas, caribeñas y decanta, reconfigurandolo a manera de huella en el texto, termina por ser la lengua vasta a la que nos referimos en la paradoja mencionada al principio del artículo.

Vendría bien adentrarme en algunas consideraciones respecto a la relación entre la pertenencia y construcción de una lengua y la literatura. Duchesne Winter (1998), siguiendo una línea de lectura de Marx y Engels, recuerda que es posible pensar que antes de cualquier movimiento migratorio voluntario o violento que propiciara la expansión de culturas o civilizaciones, antes de que las formas de circulación global de los saberes y borraduras de las fronteras nacionales o locales del mismo fuese un hecho cotidiano, el acervo intelectual de una nación ya era parte de todas. En este sentido, la literatura desafía tales barreras, desestabilizada nociones consideradas tan homogéneas

como la idea de nación y, por esta misma causa, elude y supera la pertenencia a una única lengua, la posesión de una lengua propia. En un texto literario confluyen voces, registros, marcas originarias de espacialidades y tiempos diversos que tienden a ser diluidos en el mismo ejercicio de la escritura. Duchesne Winter señala que:

la literatura, aún aquella literatura oral que confiaba el habla a los protocolos precarios de la memoria, se aleja de toda lengua propia al eslabonar cadenas de letras, escrituras, en las cuales el habla es más verdadera en cuanto mejor *finge* ser verdadera. En dicho juego de artificios, de marcas y espacios, toda lengua propia, todo dialecto íntimo, todo idelecto secreto, incluida la lengua nacional que un escritor podra habitar como “suya”, se torna otra lengua. La invención literaria se realiza desde su primer acto como traducción y traición de una lengua materna (1998, pp.132-133).

Parece que no hemos salido de la paradoja, parece que en cada avance confirmemos un hecho: la lengua de la literatura, la de la creación no es una producción limitada y circunscrita a espacios culturales y epistemológicos determinados, surge de la impostación de una/la lengua asumida o impuesta como propia. Cuando nos referimos a la lengua propia pensamos en las nociones que nos permiten construir las realidades en las que estamos inmersos, el conjunto de signos con los que nombramos el mundo y que hemos aprendido con la pertenencia a una comunidad cultural. Esa “otra lengua” poblada de artificios y marcas, ese conglomerado de voces, procedimientos, prácticas en que la lengua, aquella cotidiana con que nombramos el mundo, “habla a los sentidos y al pensamiento y los multiplica en sus espacios infinitos” (Duchesne Winter, 1998, p. 136) es la lengua de la literatura a la que hemos aludido. Los signos con que construimos y nombramos la realidad se nos presentan siempre nuevos en la lengua de la literatura.

Situados en este punto surgen unas preguntas: de qué manera se construye lo literario en calidad de traducción? que procedimientos lleva a cabo el creador en ese juego de simulaciones de la lengua “propia” que lo llevan hasta otra más íntima, quizás, más verdadera? pueden estar insertos en el texto poético o eludir toda marca? Para intentar aproximarme a respuestas, entraré en diálogo con poemas de *Restos del Viaje* (1979a) y *Épica mínima* (1995) donde reflexiona sobre el acto poético como traducción. Sera un recorrido que eluda el seguimiento cronológico y apueste por nuevas formas de aproximarse a la obra de la escritora caribeña.

2. Desvaros para nombrar traductor y traducción

Traductor y traducción han venido a ser equivalentes de muchos otros términos: desde traidor y traición hasta reinventor y transcreacion y, quizás, todo se deba a que no hay un límite que marque el sentido y el rumbo del acto de traducir. Algunos, para construir una teoría al respecto, se han situado o bien en la naturaleza de la obra de arte o en las vías para acceder o aproximarse a esta. Benjamin (1971), por ejemplo, entiende que la obra de arte no tiene por razón de ser la comunicación o afirmación de una verdad, por tanto, la traducción no debera ser la transmisión exacta de un contenido no esencial, que podríamos asociar con el traslado literal o aproximado del mensaje, sino “reconstruir los detalles del pensamiento del texto en el idioma de destino” y “encontrar en cada lengua que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original” (p. 137). En la exposición de Benjamin se percibe la dependencia del

original y el deseo de alcanzar una fase superior del lenguaje; una aspiración a encontrar, con la traducción, lo más diáfano de la expresión. Esta idea puede resultar contradictoria con nuevas concepciones del ejercicio de traducir que expondremos más adelante. No obstante, en un punto coincide con la visión expuesta por Russotto en sus poemas: “la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua” (Benjamin, 1971, p. 135). Aún más, dira que para Russotto no es un solo un procedimiento, en el sentido técnico, es más. Se trata de un tránsito, y en específico, “de un tránsito entre tonos” en las que el traductor adecua, dispone y recrea el tono del otro (2002, p. 62).

En “Imagen secreta del traductor”, una charla escrita por Russotto e incluida en su libro de ensayos *Dispersión y permanencia: lecturas latinoamericanas* (2002), la poeta, crítica y traductora asume el mundo como una lengua y por tanto es, en sus palabras, discernible, a pesar de la diversidad que este convoca. El traductor puede reconocer los distintos registros, formas que lo habitan y la complejidad de los mismos, “a cada paso, a cada página” o mejor, con cada palabra. Este ir por cada vericuelo de la lengua para aprehender de ella su tono o, como señalan algunos teóricos de la poesía, la variada significación vital de un temple de ánimo y poder rehacerla, parece una tarea infinita, cargada de contingencias: “poder insinuarse en el interior de los demás, es el secreto deseo del traductor” (2002, p. 63). Ella misma cuenta que sus primeros atisbos de este oficio, que a juicio de mi lectura también seran los primeros de su escritura poética, le correspondió redactar una carta dictada por una mujer italiana analfabeta en un dialecto regional moldeado por el contacto con el español y que estaba dirigida al hijo de la señora que tampoco sabía leer y escribir y que, a lo mejor, sera leído por alguien más. En ese juego de ser y apropiarse de la lengua del otro e intentar simular sus más íntimas sensaciones se percibe una forma de aproximarse a la tarea de traducir. Este episodio se convertira, años más tarde, en el poema “Caracas 1958”. Allí se observa la identidad borrada de la transcriptora en función de ceder su lugar al Otro:

Caro figlio mio adorato.
Tutti bene. Questo país e una vaina.
Tuo padre se fue con una negra asquerosa.
Pero volvera.
Aquí no falta el dinero
Ma el agua sabe a petróleo. (...) (Caracas 1958, *Épica mínima*, 1995, 172)²

Más “Desvario de traductor”, uno de los textos del apartado “Poemas de humor y melancolía” en *Viola d’Amore* (1981-1984), tematiza sin ambages la visión con la que Russotto encara el ejercicio de traducción. En él se examina cómo, en la intimidad de los soliloquios del traductor, se busca la palabra adecuada para nombrar *cuore*. Sus frenéticos intentos lo llevan a desmembrar el lenguaje de término en término, de imagen en imagen sin poder hallar la adecuada, debatiéndose entre formas coloquiales y anacronismos, entre lenguas diversas. Parece que el traductor viviera en una babel

² Todos los poemas citados son tomados de *Obra poética* (2006).

interior: pasa del italiano, al español, del español al portugués y luego termina en la frase que los fusiona; al mismo tiempo, transita por registros cultos y coloquiales, de la ironía a la ternura.

Al pobre García Robles
 porque tiembla
 y no puede verter
cuore
 porque cae voz abajo
 en descenso
 en desuso
 el discurso
 de las ruedas de un tres que se aleja
 [en la niebla

cuore

cuore

cuore

y su final se apaga
 sin golpes
 sin soñar
 la alegría un poco sucia
 un poco animal
 de corazón
 y más bien se continua en
malore
 en una languidez de siesta
 que vela los ojos
 un destello de tiempo (...) (Desvarío de traductor, *Épica mínima* p. 115).

Apreciemos desde la introducción del poema que el hablante apoyado en la sonoridad que produce la aliteración de la /d/ y en la distribución de las palabras en la página, crea la sensación líquida de la lengua, lo que la hace susceptible de verterse, contenerse. Pero esta contención no se detiene. Ningún término o imagen colma las intenciones del hablante, por eso va de una palabra a otra y las va saboreando, midiendo, oyendo, tocando, clasificando. Hay algo llamativo en el primer verso. Lo que pareciera una narración de lo que a otro sucede y su conmiseración o, quizás, dedicatoria: “al pobre García Robles/porque tiembla y no puede verter...” se torna un ejercicio personal de combate con la materia verbal. Más que combate, de movilizarse por ella. Expresiones como “y más bien se continua en *malore*” lo confirman; o por ejemplo, la marcación de señalizaciones:

Nadie que atravesase la ciudad/ con un paquete/ buscando el nombre de una calle que ya se asemeja a otra/ puede sufrir un *malore*, / simplemente dícese que cae/sin recuperación jamás o fica encantado/ que no es un término medioeval/ ¡cuidado! /Como lo sería *ecoar* /o sea vibrar en resonancias /en fugas de agua /en pensamientos que se aman y dialogan /en el silencio de las tazas (p.116).

Sin embargo, creo que es en el final donde se observa a plenitud el sentido del texto. El monólogo alucinado del traductor acaba en un ruego porque acabe el castigo impuesto de negociar con las palabras, moldearlas, hallar en ellas la forma adecuada. Su máximo placer no será el de una vida disipada sino un instrumento que le permita eludir el vacío que supone la construcción de metáforas. Él quiere la precisión, la fijeza, la simplicidad de la enunciación: una lengua única que no permita ambigüedades, una especie de invocación a la lengua primitiva de los habitantes del Tlön borgiano pero a la inversa. No es la lengua de la fabulación y el canto, la lengua de la literatura, sino todo lo opuesto. Solo que tal evasión del vacío no se puede lograr. Estaremos condenados a los febriles intentos de contener por la palabra una supuesta realidad que también es maraña de discursos, de elucubraciones. Así pide:

¡Oh, señor, basta,
 te ruego
 dame más bien
 no una tiendita de tabacos
 como lo quería el viejo Pound
 con sus relucientes frascos
 de picadura de Virginia
 y la visita de alegres prostitutas
 que sí son
 puro corazón
 sino una lengua precisa
 muda de adjetivos
 vasallos del engañar
 y que no sirven al describir
 una gramática de predicación unívoca
 sin la traición de los sinónimos
 plácida y palpitante
 desnuda de analogías
 porque en el vacío resbala
 toda analogía
 ante la exacta superficie de un huevo
 capaz de traducir
 no ambicioso
 la misteriosa redondez del huevo
 sino apenas
 por ejemplo
 capaz de enunciar
 definitivamente
 ¡qué cansancio
 nel cuore! (Desvarío de traductor, 116).

Según Irlanda Villegas (2015), la traducción como práctica cultural y política se hace activa y estratégica en la medida en que desafía la transmisión de los valores de la cultura literaria. El traductor, siempre que relocaliza, reinterpreta, reescribe el texto, interviene ideológicamente las formas de expresión, los criterios del gusto, los modos de percibir ciertos hechos. De igual manera, no se preocupa tanto por fijar o por comunicar lo plasmado en el texto, como si por manifestar las dificultades y los caminos para hacer el

tránsito de una lengua a otra, de un registro a otro. Russotto consigna en este poema algunos de los presupuestos de la traducción cultural, en tanto el hablante va dando cuenta de la manera en que se aproxima a cada vocablo, a cada opción: sus gestos, sus intuiciones van desafiando la comprensión del lector. Cuando mencionamos traducción cultural nos referimos a la práctica de evidenciar

la relación entre las condiciones de la producción del conocimiento en una cultura dada y como el saber proveniente de un contexto cultural diferente que se reubica y se reinterpreta de acuerdo con las condiciones, en las cuales todo conocimiento tiene lugar (Carbonell i Cortes, 1997, p. 48).

Es decir, el hablante intenta reubicar, reinterpretar las formas en que ese saber expuesto en el texto tiene lugar y exponer la complejidad de revelarlo. Ese saber es ante todo una visión de mundo, y como tal, una construcción situada en un contexto temporal y espacial que no puede ser ignorado al momento de su comunicación. De allí la dificultad de esta voz hablante que, en su tarea, deambula por todas las palabras posibles, desajustes de la sintaxis, rodeos. El texto no está puesto allí para ser comprendido (aunque se logre entender) sino para producir la sensación de estar siempre a punto de suceder tal, de demostrar los desafíos del traductor.

Uno de los guiños más simpáticos del poema es su dedicatoria: a Antonio Cándido. Russotto tradujo de este *Crítica Radical*³ y es sabida la relevancia de esta obra para la crítica literaria en América Latina. Creo que, en el poema, Russotto alude a la necesidad de comprender la naturaleza equivalente de las labores del crítico, del poeta y del traductor. Tanto el uno como el otro vacían una materia en otra, pero conscientes que ese acto de verter no es más que un roce, una aproximación, una fuga: el mundo se torna poema y el poema se torna ensayo, tanteo, comentario, explicación infinita que nunca se haya como cierta, definitiva. El crítico descubre y trae hasta los lectores un texto ilegible u olvidado, participa de la celebración de una palabra novedosa y renueva la tradición tanto como el autor o el traductor “traiciona” la lengua que supone “suya”, para atender a la paradoja que comentábamos al principio. Se convierte en un buscador incesante, en un merodeador de los caminos de la literatura. Afincarse en una posición por siempre jamás, le significaría el desastre si entiende lo literario como efecto y no como esencia.

3. Cruce de caminos, cruce de lenguajes

Desde los primeros poemas reunidos en la colección *Restos del Viaje* (1979) se intuyen las preocupaciones propias de un ejercicio interpretativo que va cobrando vida en distintos lenguajes. El poema No 5 de “Hombres perros” resultó sugerente para la propuesta de este trabajo: un sujeto que, solo hasta el final del poema se identifica como un Yo, rememora, repite, recrea lo que un hombre le dice, un hombre que va a pasear a su perro y lo sorprende la muerte:

³ Russotto realizó la selección, traducción, cronología y bibliografía para la edición publicada en 1991 por Biblioteca Ayacucho. Antonio Cándido es uno de los críticos brasileros más importantes del siglo XX. Su obra revisa la literatura de Brasil en el sistema literario latinoamericano.

5

dijo que iba a sacar a su perro
 que le gusta verlo olfatear
 su riachuelo de pálido orine
 que en una casa de plumas iban a volar
 dijo que su perro
 que él y su perro
 que cuando su perro

dijo finalmente que prefería ser
 una de las ínfimas pulgas
 molestas e invisibles
 de su perro
 antes que hombre

lo dijo cuando el alba lo reinstalaba dolorosamente
 sobre los muebles
 proyectndole hasta la arteria endurecida
 una llamarada de su destino

cuando ya me iba
 cuando solo apenas yo empezaba a comprender (*Restos del viaje*, 1979, p. 21).

Se podran identificar cuatro momentos en la composición de la imagen poética que describía en el párrafo anterior. Para recordar, enunciar, recrear lo dicho por el hombre que muere y reflexionar sobre su propia situación ante el hecho, el hablante lírico va desde la enunciación literal de las acciones o deseos del referido hasta omisiones y metáforas para nombrar la catástrofe. En los dos primeros versos, la voz poética recurre a la captación de los eventos proyectados por el sujeto de su interés y los enuncia sin adornos: “dijo que iba a sacar al perro/que le gustaba verlo olfatear”. En la segunda estrofa, se toma licencias y omite una información que, a lo mejor, el lector o la misma voz poética podra juzgar como irrelevante: “dijo que su perro/que él y su perro/ que cuando su perro”. Este es punto tiene alcances importantes para nuestra interpretación: el hablante borra estas informaciones, las sustrae en su escritura, lo cual nos hace pensar en el poder del creador-traductor sobre el territorio de lo enunciado, en la capacidad de secuestrar (para usar una expresión de los apuntes técnicos) los apartes del texto que considera poco próximos al universo ideológico del lector u otras veces puede explicarlos y ampliarlos. El énfasis que pone en la adjetivación de las pulgas del perro sera el procedimiento inverso al de la estrofa anterior. Aquí el hablante va por los detalles que quiere rescatar de la escena, del lenguaje y pensamiento del hombre: hay algo de exaltación de la insignificancia, el deseo de modificar el destino del ser humano, a lo que irónicamente, el poema responde con una muerte temprana en la quietud de la casa y no en la vida placentera del afuera. Un tercer momento se percibe en la reconstrucción del contexto de lo enunciado: “lo dijo cuando el alba lo reinstalaba dolorosamente sobre los muebles/proyectndole hasta la arteria endurecida/una llamarada de su destino”

para que todo lo expresado se cargue del dramatismo necesario que otorga la muerte del hombre en el instante anterior a la consecuci3n de su deseo. En un último momento y como cierre del texto, la voz se entrega a la reflexi3n sobre su posici3n respecto a lo ocurrido y se sitúa dentro de la escena: “cuando ya me iba/cuando solo apenas yo comenzaba a comprender”.

El enunciante pasa de ser un intérprete para comportarse como un traductor en la medida en que se preocupa por recrear en la escritura (y no solo en el habla) una realidad huidiza que, en su caso particular, se encuentra incomprensible. Aunque pudiera verse en tanto máquina transmisora de lo dicho a raz3n de la anáfora utilizada: “dijo que iba a sacar al perro/ (...) / dijo que él y su perro”, el ocultamiento o exaltaci3n de detalles y la vinculaci3n de su yo en el cierre del poema resulta determinante para pensar que su funci3n rebasa la de un transcriptor. La voz sí se convierte en una especie de máquina, pero al mejor estilo de una traducci3n no mecánica: ya no expuesta para el simple paso de un c3digo a otro, como el envase de una materia en una nueva superficie contenedora, sino como la salvaguardia de una memoria del instante que se encuentra casi perdido a causa de la violencia y la represi3n, como la máquina enloquecida que introduce, mezcla, olvida los relatos para presentarlos como nuevos y brillantes.

“Cuando solo apenas yo empezaba a comprender”, como verso de cierre, guarda unos enigmas que podríamos formular así ıque hay en ese sujeto que se proclama como el único portador de la comprensi3n? ıque le ha adjudicado el poder de escoger y mediar la producci3n del nuevo texto? Una manera de resolverlo sería pensar que ese poder viene de la escritura y la escritura como suplemento del habla, y en simultánea, a ambas como suplemento de una realidad que es la construcci3n de múltiples voces: és acaso el poder de comprender las voces que se albergan en la voz del mismo sujeto que ha caído y traerlas hasta la página traicionando con sus recortes y subrayados la lengua propia de lo ocurrido? Esta voz también es un intérprete, aunque tardío, del evento que se permite esbozar en el poema.

La elecci3n del verbo comprender en lugar de entender u otro sin3nimo no es gratuita. La palabra, con origen latino, implica atrapar algo en su sentido global, total. Dira Édouard Glissant (2008) en un diálogo con el poeta barbadense Kamau Brathwaite que

el primer sentido de *comprendre* [comprender] ya es significativo. Porque *comprendre* significa *prendre* [tomar] e incluso tal vez estrangular. Esta es una típica actitud científica occidental, según la cual los países y las culturas como las de las Indias occidentales no podrían constituir ningún modelo para la humanidad (2008, 319).

en tanto no pueden ser comprendidas, atrapadas en su totalidad, resultan esquivas a la l3gica hegem3nica. De cierta manera en esa conversaci3n Glissant plantea que al acto de comprender lo desafía el derecho a la opacidad: a vivir sin ser entendido y ni condicionado a entender. Este derecho se puede percibir en términos de la renuncia al intento de sujetar la experiencia propia y del otro a moldes específicos, la renuncia a la reducci3n en identidades fijas, esenciales.

Es interesante que, en el poema, la acci3n de comprender est3 cargada con la imposibilidad y la falla (la muerte llega y trunca la comprensi3n del hablante). De igual modo, 3ste permanece condicionado al hecho de irse o fugarse: “cuando ya me iba”. Ser que la partida, el tránsito, asegura una comprensi3n fuera de las l3gicas habituales? una comprensi3n que no apunta hacia la totalidad si no que va a la fragmentaci3n y se traduce en escritura? én una escritura que oculta, juega, hiperboliza, recrea?

Si volvemos sobre el texto ya citado de Russotto, observamos que en la construcci3n del poema se entrecruzan varios lenguajes: el del sujeto que muere, el del hablante, el del perro, el de sus ínfimas pulgas a las que quiere emular el hombre, y aquel resultante de la intersecci3n de todos estos universos. En ellos no hay mundo preexistente a la propia palabra que nombra con todos sus equívocos lo sucedido. Ni lo dicho por uno y lo escrito por el otro tiene plena transparencia, es decir, accesibilidad, más bien, suponen un contacto que no sobrepasa el roce entre estas realidades. Todo queda a merced del tercer interpretante que es invitado a inmiscuirse: el lector. Vale decir que el hombre que desea sacar al perro ha leído algo en su experiencia y en la experiencia de los otros ínfimos seres que el ojo no alcanza a ver fácilmente que lo lleva a enunciar lo que, a su vez, será recreado por otro, que seguidamente lo escribe y se ofrece a alguien más. La escritura del hablante de Russotto, es decir, el acto mismo de la creaci3n po3tica en este trozo de *Restos del Viaje* expresa la renuncia a la lengua propia, única y verdadera para ceder ante una vasta que se forja en la ruptura, en el espacio fracturado del paso al c3digo del otro, en una cadena de complementos, sustituciones, intentos de interpretaci3n.

Decíamos en el párrafo anterior que el int3rprete-traductor se encuentra con y en medio del entrecruzamiento de lenguajes y all se precisa extender hacia una nueva arista de esta lectura. El hablante se aproxima a un hombre y escucha atentamente, aunque sin comprender, escucha sin prejuicios y con ello desplaza el dominio de la visi3n por el de otro sentido; por otra parte, el hombre escuchado ha ampliado su campo de visi3n e incluso se acerca a formas de vida que no estn al alcance del ojo, que pertenecen al reino de lo invisible: “dijo finalmente que preferí ser/ una de las ínfimas pulgas/ invisibles y molestas de/ su perro” (p. 21). Con esto quiero ejemplificar que el entrecruzamiento de lenguajes no está dado como una realidad puesta o anterior al texto, sino como aquello que emerge a partir de un dislocamiento, desplazamiento o anulaci3n de ciertos sentidos, de una intensificaci3n de las percepciones como bien lo hara un creador, un poeta. Pero estos sentidos elegidos e intervenidos por la voz po3tica tienen importancia en la medida en que han sido el foco de asociaciones tales como visi3n-racionalidad-escritura, en tanto lo que se ve se asume como lo pensable, lo existente y lo que puede ser escrito y legible, mientras que aquello que no se toca con la mirada permanece en la esfera de lo inconcebible. Asimismo, la escucha, proceso constitutivo de la oralidad, es puesta en primer plano y se nos entrega como configuradora de un conocimiento que en el poema no se encuentra ligado determinantemente a la raz3n: “cuando solo apenas yo empezaba a comprender”.

4. La traducción como roce

Yves Bonnefoy (2002) anticipaba la naturaleza incesante y personal del acto de comprensión del funcionamiento real del habla para el traductor de poesía y para el creador, por supuesto, porque no hay un mundo (exterior, real, verdadero) anterior a las palabras, todo intento de hacerlo permanecer trae consigo cierta imposibilidad. La palabra no es reflejo de un mundo, sino la materia misma que lo crea. Cada nuevo proyecto de traducción gesta la creación de un mundo en la que se interviene en tanto los medios de interpretarlo nos pertenecen y nos crean al mismo tiempo. Pero deseo ir más lejos con la ayuda de una perspectiva como la de Glissant (2006) para quien traducir es “como el arte de la fuga, es decir de forma tan hermosa, una renunciación que se consume” (p. 30). En lugar de fijeza, el pensador martiniqueño pide cierto desprendimiento, una valoración de lo que se nos escapa y entregamos al otro, al desconocido. Cito:

Hay una renunciación cuando el poema, transcrito en otra lengua, ha tenido la pérdida de tan grande parte de su ritmo, de sus estructuras secretas, de sus asonancias, de esos azares que son el accidente y la pérdida de la escritura.

Hay que aceptar que ese escape, y esa renunciación es la parte de uno mismo que, en cualquier poética, cedemos al otro. (...)

Traducir no equivale a reducir a una transparencia, ni por supuesto, a conjugar dos sistemas de transparencia (p. 31).

Cuando se piensa en renunciación, suponemos un acto de dimisión al derecho que se cree poseer. De alguna manera, significa deshacer, por voluntad y gusto, el control que se tiene sobre la forma y el sentido del texto y aceptar que la obra de arte no es siempre una amalgama de partes que deben permanecer atemporalmente conectadas. Por el contrario, la obra se constituye por su calidad de fragmento, de materia que se diluye y fuga. Aún con cierta ambigüedad, Glissant apunta que traducir es roce, aproximación. Roce puede ser tanto el contacto familiar y cercano, el toque ligero y breve sobre una superficie o tropiezo y herida con otro ser. En los tres casos, se observa que la naturaleza de la acción se define por la irrupción de una realidad en otra, por su violencia en tanto marca una transformación en los sujetos-realidades-materias implicados en el encuentro.

La poética del roce se hace viva imagen en algunos poemas de Russotto como en “Epifanía de la sardina”, del poemario *El Diario íntimo de Sor Juana-poemas apócrifos-* (2002, 2006 p. 290). La metáfora del encuentro entre las siervas que se bañan en las aguas del acantilado y la visita de un cardumen de sardinas que luego de sorprenderlas, se alejan, llama la atención sobre la fugacidad y simpleza del instante en que se descubren y se “miran con igual extrañeza”. Anulada la posibilidad de mirarse y comprenderse, ambas identidades no fijas, circunscritas apenas a un momento en que son bañistas y masa de peces que pasan, se entregan a una relación que no pueden eludir puesto que “Una sola red extendida nos enlaza. Nos sostiene la misma cápsula de luz, (...)” (p. 291). Vista la metáfora glissantiana de la fuga para explicar el acto de traducción, el poema de Russotto supone pensar que ambas subjetividades y lenguas participantes en el encuentro, para hallarse, no están obligadas a asumir identidades, es decir, a ser integradas a un modelo.

En ese momento solo conviven en el instante y se separan, se brindan asistencia, comparten el placer de rozarse y no están asegurando permanencia alguna:

De repente
 en las aguas del acantilado
 grandes ráfagas de hojillas perladas
 frisan la superficie.
 Un centelleo,
 una delicada vibración
 rodea a las pequeñas siervas
 descalzas,
 del otro lado de mí
 me llaman
 con gesto contenido.
 Silencio
 Cuidado
 Están aquí
 Llegaron de las profundidades frías
 Temprano
 Tempranısimo,
 Tanto que hay vestigio de hora
 Ni de costumbre
 Y nada ha comenzado todavía. (...) (Epifanía de la sardina, 2002, 2006 p. 290).

Pensemos en el encuentro de las sardinas y las siervas como en el encuentro de dos lenguas o de dos textos, o de dos realidades que no son dos sistemas de transparencias. Creo que allí abandonar el ciego objetivo de “Ser” para entregarse a un “siendo” y “recoger la parte imprevisible del mundo” como lo menciona Glissant (2006, p. 31), convierte al traductor-creador no en un imitador, un transcriptor, un historiador o un arqueólogo del sentido, del significado, sino en el ejecutante de una performance inacabable, supondría asumir que el poema o la traducción no es algo que no llegó a ser, sino una materia que no necesita ser porque se satisface al eludir lo que se da por hecho, lo que se tiene por establecido. El poema elude todas las formas de vigilancia posibles, entre ellas, la identidad raíz.

Considerar la poesía en cuanto traducción podría ser un contrasentido en la medida en que la principal diferencia entre el lenguaje poético y otros lenguajes sea su intraducibilidad. Pfeiffer (1951) nos recuerda que todo complejo verbal poético rehıye la fijación en un código lingüístico porque el ritmo y el temple de ánimo del sujeto no pueden ser reescritos. Pero, por otra parte, se entiende desde la perspectiva de Benjamin que la traducibilidad de una obra depende de cuánto esta pueda revelar su contenido esencial y, a su vez, se infiere que este pueda ser plástica, en otras palabras, que refleje una situación vital con plena densidad al punto de que cualquier ser humano pueda entrar en comunión con ella. Así las cosas, ıque sucede si renunciamos a tal esencia y percibimos la obra en calidad de “siendo”? ısi prescindimos de la presencia de un lenguaje puro y nos quedamos con lo que se ha fugado en el encuentro de dos materias efímeras?

El poema “Epifanía de las sardinas” está para mostrarnos que no hubo nada prefijado en el hallazgo de unas y otras; que no hay rastros de lo que llegó y se ha escapado, apenas el poema, apenas esa aproximación. El contenido esencial (llamemosplo vibración interna, situación vital, sonoridades) ha dejado de ser materia anterior a lo enunciado por el hablante, a lo interpretado por nosotros. Más bien, se va construyendo de manera infinita. Queremos reiterar que aquí traducción se percibe como lo que huye en el encuentro de dos realidades-lenguajes que se aproximan sin fundirse, sin ser canibalizada alguna. La traducción apunta hacia movilidad sin una ruta determinada y hacia una pérdida celebrada. No obstante, én qué términos se efectúa esa movilidad? de qué tipo de tensiones se carga ese roce, esa fuga que nos señalaba Glissant y el poema anterior de Russotto?

Viola de Amore (1981-1984), tercer libro de Margara Russotto, contiene sugerentes respuestas. El primer poema, del primer apartado titulado “La extranjera”, profundiza en las tensiones que se experimentan al deambular por el lenguaje en búsqueda de la definición, de la identidad.

Definición del urubú

Urubú se llama el negro signo
que nebuloso asfixia al día.

Urubú

Y no hablo de lingüística

Urubú es lo que circula el vuelo
y le abre un cordón de sombras
a la carroña del camino
cuando la sequía mueve su escalera
de huesos
y ojalá el viento quisiera.

Urubú se parece a Sur
pero nadie sabe de su procedencia:
geografía son sus plumas
que se descompone
al mismo tiempo que nuestras metáforas
y la medicina del siglo XIX.

Urubú no es cuervo, no.

Y esta ciudad
apoyada en sus balcones ciegos
sin mar
desfallece
indiferente como una mujer
que piensa en otro.
Cuervo es culto
simbólico
never more.

Urubú es siempre, siempre, siempre.

Curtido en el desprecio de las letras
es práctico
devora niños que no crecen
que no pueden escribir la historia.

Urubú.

Ininteligible.
Línea de la mano que tropieza
pasa
y habita el desierto común
que nos borra.

Urubú se le llama.

Y cuánta tristeza no habría
si pudiera ahora tocar
tu cuerpo firme
en el olvido
como la mirada toca sin fin
esta encallada incomprensión
del urubú (1981-1984 p.91-92).

Los poemas de *Viola de amore* no optan por la brevedad y el lenguaje austero. Son las primeras exploraciones del estilo barroco para la poeta y que tendría una de sus mejores muestras en los poemarios siguientes *Épica mínima* y *El Diario íntimo de Sor Juana- poemas apócrifos*- y que se expresa en el verso recargado y la constante del hipérbaton. Como vimos la definición de Urubú no es ni breve, ni concreta, más bien opaca. Estas expediciones por el lenguaje tienden más hacia la expansión, hacia la posibilidad de abarcar todas las esferas del territorio de la lengua. Hay tanto de canto como de explicación y de silencio, momentos en que la palabra sola basta y otros donde es necesario la mediación de las metáforas, las negaciones (Urubú se llama, Urubú se parece, Urubú no es, Urubú...).

Se torna seductor el movimiento de revelación y encriptamiento a través de imágenes cargadas de potencia a las que recurre el hablante: “Urubú se parece a Sur/ pero nadie sabe su procedencia”. Al igual que en textos anteriores, la voz poética performa en traductor cuando intenta aproximarnos a la naturaleza esquiva de una realidad. La materia descrita se torna rasgos del ambiente: “negro signo que nebuloso asfixia el día”; un estado de muerte, fragilidad e impotencia: “es lo que circula el vuelo y le abre un cordón de sombras/ a la carroña del camino (...)”, el pasado y la imposibilidad del origen, de vigilancia y desorden: “Urubú se parece a Sur pero nadie sabe su procedencia: geografía son sus plumas que se descomponen, al mismo tiempo que nuestras metáforas y la medicina del siglo XIX”, sin ser una de estas imágenes en específico. Todos los procedimientos que usa la voz para, en apariencia, fijar el ser que le convoca, surten el

efecto contrario: nos distancian de una definición. El poema de Russotto confirma cuán difciles son los intentos de integrar a un modelo, una sustancia. Se confirma, también, que las definiciones, las identidades se configuran como dispositivos de vigilancia. Urubú es opaco como el poema escrito, que va de salto en salto por diversas formas ininteligibles de expresarlo, cercanas al carácter mismo del Urubú. Dejan la sensación de lo difuso, incluso el ritmo del poema marcado por el soplo final de la vocal u, reitera en la sonoridad lo que se escapa.

Lo que sí se torna material y clara es la oposición entre los dos símbolos: cuervo y urubú. Uno volcado hacia la tradición letrada, norteamericana pero que se muestra, como el poema de Poe, accesible a todas las clases, y el otro “curtido en el desprecio por las letras”, parte de mitos cuya función, valorada por críticos ortodoxos, es más didáctica que artística. Urubú podría ser imagen de las vivas tensiones de la literatura latinoamericana (en los años en que Russotto escribió el texto) en cuanto se aspira a lo sublime, a la eternidad “es siempre, siempre, siempre”, aunque en su avance por construir una identidad homogénea se convierte en “el desierto común que nos borra”.

Hacia el final del poema vemos un paralelo interesante. El hablante lírico nos descubre el objetivo de este tránsito por definiciones de un ser que se le escapa. Más allá del urubú, existen otros seres, otros “cuerpos firmes en el olvido”, el cuerpo de un otro que del mismo modo intenta contener en la definición. De manera persistente, que ensaya tanteos, que va y vuelve, la mirada se convierte en el instrumento que “toca sin fin” la “encallada incomprensión del urubú”. Pienso en la potencia de ese verso de cierre en cuanto devela la percepción russotiana del acto de traducción: tiene más de una movilidad que se detiene a jugar con todas las formas y señales posibles de la realidad poetizada que a la reducción de esta a una imagen tangible, cuantificable, expresable. No se traduce para comprender, sino para ser conscientes de la imposibilidad de encerrar en modelos únicos la infinitud del verso, de la mirada.

5. Estaciones finales

“Imagen secreta del traductor” (Russotto, 2002) consigna una idea sugerente para la propuesta que se ha venido desarrollando en el artículo: el traductor tiene una “sensibilidad de hombre-puente” (p. 64) en un tránsito inacabado y repetitivo entre dos polos: las lenguas de origen y meta, la clarividencia, que entiendo en esta apuesta de Russotto, como comprensión de la situación vital que revela el texto y la invención de un modo y un registro para enunciarlo. Hallo interesante esta afirmación porque ser hombre y ser puente involucra un compromiso con la expansión, es decir, el sujeto no permanece inmóvil en su “Ser” y en su “humanidad” sino que se entrega a un “Siendo” como explicábamos en líneas anteriores, se nutre de otras experiencias, agudiza sus sentidos: comprende las dimensiones, el espesor, la contundencia o liviandad de las palabras, de los gestos, de los silencios y que al mismo tiempo interrogan nuestras formas de ser humano. En él se potencia un deseo de salir de los marcos de su propia comprensión para aproximarse al mundo que, como una lengua, “es una corriente viva, dinámica” (Russotto, 2002, p. 61). La idea de puente guarda un significado intenso en una relación indispensable con un Otro. El puente vincula y distancia, se levanta sobre

profundidades, un abismo, un riesgo que no queremos asumir porque el Otro siempre supone un estado desconocido; los materiales para su construcción han evolucionado con el tiempo, asimismo sucede con esta metáfora. La actividad del traductor se siembra sobre el deseo de poner el contacto dos realidades esquivas y, como hemos visto, tal contacto sucede mediante la necesidad de performar distintos registros, medios y voces.

En las notas a la traducción del poemario *El mar y sus enigmas* del poeta florentino Alberto Caramella⁴, Russotto se aproxima a esta actividad en calidad de “ejercicio pasional” que le permite ciertas arbitrariedades. Todo camino trazado para alcanzar la orilla del otro implica estar movilizado por una pasión. Es decir que, en cierto sentido, el traductor se debate entre el padecimiento de una lengua convulsa; de un mundo que, como corriente y paso, no se logra contener. Pero pasión también es goce, disfrute y juego. El curso de este trabajo da cuenta de una selección de libros y poemas de Caramella que revelan el panorama estético-ideológico del autor y un diálogo de las obsesiones e imágenes que nutren la poética traducida. En ello Russotto no abandona su actividad como crítica ni como poeta, mayor aún, parece reconocer cuánto convergen estas labores. Por un lado, organiza cronológicamente los materiales elegidos para aproximar a los lectores a la consistencia de la obra en conjunto, asegura respetar los rasgos de la poesía como repeticiones, ciertas adjetivaciones. Por otro lado, con su sensibilidad de poeta, reinventa un ritmo en español para la sensación expresada en italiano y se muestra consciente de cuántos enigmas quedan sin traducir por lo que no recurre a la nota explicativa, más si a la nota para trazar el recorrido del poema hasta esta nueva traducción donde señala si el texto fue publicado en otros libros y, al mismo tiempo, la versión que se traduce. Este gesto es denominado por la poeta-traductora como “un gesto de “autorregulación y compromiso identitario” (2005, p. 147).

Este ejemplo deja entrever que se asume la tarea del traductor como una actividad política, a razón de que se interviene la idea misma de esta función. Además del paso, la vinculación de dos mundos, de la recreación de una situación vital inscrita en la obra de arte, también se juega a ocultar y revelar las voces que construyen el texto: desde la voz del autor, sus hablantes, la forma en que el texto ha llegado al traductor, los rasgos y matices de las lenguas involucradas hasta los roles que ha asumido los papeles asumidos por el traductor para entregarnos tal trabajo: se hace crítico, revisor, escultor de un ritmo y una sintaxis.

En la entrevista ya citada con Alessio Brandolini y Martha Canfield (2008), Márgara Russotto se afirmaba como una poeta y un ser humano con vocación a la felicidad. Vimos cuánto de su poesía tiene ese tono agridulce que reclamaba Walcott (1999) para la poesía del Nuevo Mundo, del mundo que ha superado los embates del pensamiento colonial y ya no se ubica más del lado de los vencidos o de los vencedores, sin la culpa

⁴ Nace en 1928 y fallece en 2007. Junto a una intensa vida profesional como abogado, Caramella reunió una obra poética consistente de lúcida que se acerca a los once libros. Reconocido con premios importantes en Italia como el Eugenio Montale (2002), su poesía se hizo visible con la aparición de tres libros *Il soggetto è il mare* (Edizioni Stampa, 2000), *Interrogazione di poesia* (Crocetti Editore, 2000), y *Cartella di vacanza* (Edizioni Polistampa, 2000).

o la venganza que una de estas posiciones pueda generar. El tono de sus poemas, medio irónico, medio juguetón, sin caer en el chiste sin propósito, en la afectación o en la impostura, siempre lleva a la expansión de una risa que nos estremece en goce y reflexión. De modo que creo que sus creaciones se tornan lúcidas, demoledoras y simpáticas. Y en esa revelación amable, la poesía de Russotto entrega versiones del traductor y la traducción: la incertidumbre de movilizarse por el terreno pantanoso de las palabras se transforma en una práctica de “como si” fuese..., “como si” dijera. Los ordenamientos a los que recurre el hablante-traductor van desde la formulación de la plasticidad de una imagen hasta la borradura y la omisión, la evasión de los modelos únicos, definitivos del decir.

Referencias

- Benjamin, W. (1971). *La tarea del traductor. Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Bonnefoy, Y. (2002). *La traducci3n de la poesía*. Valencia: Pre-textos
- Brandolini, A. y Canfield, M. (2008). Cinque domande a Margara Russotto. *Fili D'Aquilone rivista d'immagini, idee e Poesia. Identità e Conflitto*. (10). Recuperado de: <http://www.filidaquilone.it/num010russotto.html>
- Brathwaite, K. y Glissant, E. (2008). El lenguaje-naci3n y la poética del acriollamiento. Una conversaci3n entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant. Ineke Phaf-Rheinberger (ed.) C. Benavente Morales, traducci3n y notas. *Literatura y Lingüística*, 19, pp. 311-329
- Caramella, A. (2005). *El mar y sus enigmas*. (M. Russotto, trad. M. Canfield, prólogo). Tarragona: Igitur.
- Carbonell i Cortés, O. (1997). *Traducir al otro: traducci3n, exotismo y poscolonialismo*. Cuenca: Escuela de traductores de Toledo-Universidad Castilla-La Mancha.
- Duchesne Winter, J. (1998). El mundo sera Tl3n. Ciudadanía literaria caribeña y globalizaci3n: Édouard Glissant y Luis Rafael Sánchez. *Cuadernos de Literatura* 7-8 (IV), pp. 131-145.
- Glissant, E. (2006). *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona: El cobre.
- Ortega, J., & Ramírez Ribes, M. (comp.). (2008) *El hacer poético*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 135-142.
- Pfeiffer, J. (1951). *La poesía*. México: Fondo de la Cultura Econ3mica
- Russotto, M. (2002). *Dispersi3n y permanencia. Lecturas latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Russotto, M. (2006). *Obra poética 1979-2006*. Mérida: El otro el mismo.
- Vich, V. (2001). Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia. *Estudios Culturales. Discursos, poderes y pulsiones*. Editores Santiago L3pez Maguiña, Gonzalo Portocarrero, Rocío Silva Santisteban y Víctor Vich. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, pp. 27-41.
- Villegas, I. (2015). Traducci3n cultural y poscolonialismo. Aportaciones de Gayatri Spivak. *Clivaje*, año II, 4, pp. 49-67.
- Walcott, D. (1999). La musa de la historia. *Fractal* no 14, julio-septiembre, 4 (IV), pp. 33-66.