

LA IDENTIDAD DE DELFINA MUSCHIETTI A TRAVÉS DE SUS TRADUCCIONES DE DOS POETISAS ITALIANAS

Rocío Luque*

Introducción

En la historia de la filosofía se han dado tres definiciones fundamentales del concepto de identidad, o sea, la que considera la identidad como unidad de sustancia, la que considera la identidad como sustituibilidad y la que considera la identidad como convención (Abbagnano 553-554). En el caso de la identidad femenina, podríamos decir que, a lo largo de la historia, se ha pasado del concepto convencional de la mujer, construido por la sociedad, al concepto de la sustancia de la mujer. Un factor que ha contribuido a impulsar, sin lugar a dudas, la escritura de la identidad femenina ha sido la migración de mujeres escritoras o mujeres a quienes el proceso migratorio llevó a la literatura.

Una de ellas es Delfina Muschietti, una poetisa argentina hija de la migración italiana¹, que ha plasmado esta experiencia en sus varias obras poéticas, contribuyendo así a la rescritura de la identidad femenina. Pero Muschietti es también traductora, y no una traductora cualquiera, sino una traductora de poetisas italianas que han vivido en su propia carne migraciones más o menos físicas y más o menos mentales: Amelia Rosselli y Alda Merini. Con estas traducciones, Delfina Muschietti no solo rescribe en español unos textos italianos,

* Università di Udine.

¹ Delfina Muschietti, poetisa, traductora y profesora de la Universidad de Buenos Aires, nació en 1953 en la provincia de Entre Ríos, en Argentina, de una familia que salió de Udine y emigró primero al Canton Ticino y luego a Argentina. La autora fue por primera vez a Italia, gracias a una beca de su padre, en 1960, y más concretamente a Santa Marinella, una localidad balnearia cerca de Roma donde vivió dos años y siguió sus primeros años escolares, aprendiendo así a escribir y a leer en italiano. Posteriormente, viajó a Italia en distintas ocasiones, pero el viaje más importante fue el que realizó en 2004, gracias a una beca para su proyecto de 'Poesía y traducción', en el que se dedicó a escribir un Diario y a recoger datos para redactar su último libro, *Amnesia*, y para reconstruir así su memoria familiar.

si consideramos la traducción como una rescritura², sino que retoma sus raíces y, a través del proceso de identidad como sustituibilidad que mencionamos anteriormente, podemos afirmar que tanto las obras poéticas en lengua original y en la lengua traducida como las identidades femeninas de las tres poetisas son sustituibles y equivalentes.

Nos proponemos, pues, con este artículo, analizar cómo el proceso traductivo, en general, y la traducción de *Impromptu* de Amelia Rosselli y de *Dopo tutto anche tu* de Alda Merini, en particular, han influido en la escritura y en la rescritura de Delfina Muschietti.

La relación escritor-traductor

Cuando se indaga la relación entre escritor y traductor, los estudiosos de la traducción se concentran, sobre todo, en dos aspectos: el de los escritores que son al mismo tiempo traductores de otros escritores y el de los escritores que traducen por sí solos sus obras a otras lenguas. Entre estos dos, es mucho más frecuente el primer caso (Ivančić 11). La historia de la literatura, de hecho, está llena de ejemplos de escritores que han sido también traductores: Dryden, Goethe, Baudelaire, Hölderlin, Calvino, Nabokov, etc.

Las razones de este connubio pueden justificarse, según Greiner (111-112), con la afinidad estética y artística que un escritor puede sentir hacia la obra de otro autor y que lo lleva a buscar a un acercamiento con éste a través de la vía de la traducción, o bien con la integración entre las dos actividades que hace que un escritor complete su creatividad con la traducción.

La historia de la traducción nos muestra cómo subsisten otros factores que inciden en la relación entre escritura y traducción. Pensemos, por ejemplo, en el hecho de que la traducción de obras literarias a otras lenguas se incentivó, ya desde los romanos, como instrumento para enriquecer la propia lengua, o entre los románticos alemanes, como medio para conocer las literaturas y las culturas extranjeras o como fuente de inspiración para las propias obras.

La relación escritor-traductor se enriquece luego cuando se da un diálogo entre ambas partes como es en el caso de Umberto Eco que, a partir de estos intercambios y de su experiencia como autor traducido a muchísimas lenguas, ha publicado su célebre *Dire quasi la stessa cosa* (2003), y Claudio Magris, para quien la evolución de sus textos en otras lenguas es tan importante que ha llegado a afirmar lo siguiente:

² Pensamos, en este sentido, en el concepto de *rewriting* de Lefevere (132), que hemos traducido aquí como 'rescritura'.

Il traduttore è veramente un coautore, un po' complice, un po' rivale, un po' innamorato... Non bisogna dimenticare che la traduzione, come ha scritto Schlegel in un suo bellissimo passo, è la prima forma di critica letteraria, tanto è vero che scopre subito i punti deboli di un testo, sia quando si traduce sia quando si viene tradotti e si discute con chi traduce (Carmignani, web).

Esta afirmación rescata a la figura del traductor, que a menudo pasa desapercibida cuando se piensa en una obra traducida como el fruto directo de su autor y no como una rescritura del traductor. Pero lo importante es matizar cómo esta percepción deriva de la completa identidad entre el autor de una obra y el autor de su traducción.

En este contexto se inserta la figura de la poetisa Delfina Muschiatti, que se ha dedicado a traducir al español a varios poetas como Pier Paolo Pasolini, Rimbaud, Amelia Rosselli, Attilio Bertolucci, Alda Merini, Sylvia Plath y Emily Dickinson. Pero de todos ellos, podemos afirmar plenamente que con quien siente mayor afinidad y de las cuales podría ser, como dice Claudio Magris, su 'co-autora', son Amelia Rosselli y Alda Merini.

Delfina Muschiatti, de hecho, estará unida a las dos poetisas italianas por ser su traductora, pero también por las vicisitudes biográficas y los temas y el estilo de la poesía que poseen en común; factores todos ellos que determinaron no solo su elección traductiva, sino, sobre todo, su identidad como escritora.

Delfina Muschiatti y Amelia Rosselli

Amelia Rosselli (1930-1996), al igual que Delfina Muschiatti, nació lejos de su patria de origen, pero no como hija de la emigración, sino como apátrida, pues nació en París de una familia italiana en el exilio por la resistencia antifascista y, cuando su padre murió asesinado por las milicias enemigas, tuvo que emigrar primero a Suiza y luego a Estados Unidos y a Inglaterra. Realizó estudios musicales, literarios y filosóficos y trabajó como traductora, al igual que nuestra poetisa argentina, para varias editoriales de Florencia y Roma, a donde regresó en 1948. Comenzó a publicar sus obras a partir de los años Sesenta, llamando la atención de escritores como Zanzotto y Pasolini, entre otros, y destacando en seguida por su particular uso del lenguaje.

Las siguientes palabras de la autora definen perfectamente su concepción de la lengua basada en el plurilingüismo y en el intento de fundir el lenguaje universal de la música compuesto por sonidos y ritmos con la aventura lingüística que la acompañó toda la vida:

Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) ed i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea nella mente. [...] La lingua in cui scrivo volta a volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica associativa è certamente quella di molti popoli e riflettibile in molte lingue (Manera 70).

Su lengua es, por consiguiente, única. Además, al estar libre de códigos y de reglas sintácticas y morfológicas, refleja su vida psíquica y su imaginario privado y oscuro, mezclados con algunas vicisitudes públicas político-sociales.

El libro que Muschietti decidió traducir es *Impromptu* (1981), una pequeña colección poética dividida en trece secciones muy significativas. Como bien señala el título, 'impromptu', es una composición musical que improvisa el ejecutante, o, en general, algo imprevisto y repentino, que bien representa la irrupción de este texto escrito tras siete años de silencio en el arco de su producción. La colección se presenta como un mosaico de lenguas y de notas donde el vacío entre una estrofa y la otra está sostenido por palabras-puente contiguas a las demás desde el punto de vista semántico, fónico o gráfico. El mundo privado aquí representado se puebla de sombras violentas, acusaciones guerreras, encuentros con enemigos reales e imaginarios, etc., factores que dan la idea de una celda de la que escapar con ímpetus de vuelos instantáneos. La poesía es la zona franca donde poder sentirse libre y salir del mundo subterráneo y prisionero para moverse hacia la luz.

Temas y elementos estilísticos similares los encontramos en dos colecciones de Delfina Muschietti: *El rojo Uccello* (1996), que compuso antes de la traducción al español de *Impromptu* en 2005, y *Amnesia* (2010). La primera colección de poemas es un conjunto de colores y sonidos, luces y sombras, voces y sueños, que nos van llevando constantemente de una costa a otra del italiano y del español y de las tierras de su infancia y de su madurez, hasta hacer aflorar de la amnesia infantil una serie de recuerdos con una voz quebrada y fragmentaria pero muy reveladora. La segunda colección de poemas en prosa, en cambio, es el intento de verter en memoria la amnesia de algunos hechos sustanciales removidos a través de un oscilar entre la tierra y todo lo que está encubierto, oscuro o secreto y el cielo, el sol y todo lo que resulta iluminante, entre la dificultad psicofísica de expresarse y la afirmación de un propio lenguaje, entre las casas de su infancia y las casas portátiles de sus lenguas³.

³ Para una mayor información acerca de estas dos obras, véanse los siguientes artículos: Luque, "El vuelo..." y "Una casa...".

En base a estas consideraciones podemos observar una serie de puntos en común como, ante todo, el carácter plurilingüista de ambas, reflejo de la vida errante de las dos autoras. En Rosselli hallamos palabras del francés como *lumière* (16), *par terre* (16), *Mistinguette* (18), *toilette* (19) o *blé* (21); del inglés: *clown* (16), *tank* (17), *sipping* (20), *drilling* (20), *grass* (21); y de dialectos italianos: *frassine* (17) y *estrela* (21, 24). Estos términos extranjeros que aparecen en el texto original de Rosselli, han sido mantenidos por Muschiatti en la traducción al español, no sólo como solución traductora, sino también por la autorreferencia a su propio estilo⁴ que abunda en palabras de otras lenguas. En *El rojo Uccello* de Muschiatti, por ejemplo, aparecen versos enteros en italiano y en *Amnesia* aparecen palabras y estructuras sintagmáticas del italiano como *lungomare* (86), *stabilimento marino* (87), *imbrunire* (106), *capuccino con cornetti* (138), *vicoli* (150), *entroterra* (113), *mare* (142); de regionalismos argentinos como *pantuflas* (38), *pollera* (53), *bombacha* (57), *restorán* (90); y también del inglés: *exciting* (25), *make-up* (69), *email* (89), *weekend* (124), *for free* (135).

Las dos autoras se insertan así en la línea de escritores bilingües o multilingües, en sentido moderno, que por hechos sociales e históricos han acabado siendo unos refugiados en las lenguas⁵ (Steiner. *Extraterritorial*: 17). Pero la atención por las lenguas no se limita solo a un uso plural de ellas, sino que ambas se adentran en reflexiones sobre el tema. Rosselli, por ejemplo, denota la búsqueda de un lenguaje atinado al afirmar «Tarde volvía a las palabras que/ se me escapaban; bloqueada la promesa/ de un lenguaje simple» (22); mientras que Muschiatti, en *Amnesia*, reflexiona sobre lo que significa para ella la lengua materna («la lengua en la que es posible acampar, en *holding*. Como el francés para Derrida y Kristeva, como el inglés para Melanie, como el italiano para Amelia Rosselli y su primera infancia francesa», 126)⁶, el italiano («un impulso en la mano», 126-127), el inglés («la otra lengua irrefrenable», 151) y hasta la traducción interlingüística («el esplendor en el ejercicio de pasar de una lengua a la otra, como viajar», 115).

Al igual que las palabras, adquieren una importancia muy relevante las imágenes simbólicas. En este caso, el acercamiento de Muschiatti a Rosselli a través de la traducción no ha generado problemas en cuanto a soluciones traductoras,

⁴ La autorreferencia de la traducción abre, de esta manera, una dimensión metatranslativa en la que la traducción habla sobre sí misma (Hermans 137).

⁵ Pensemos, por ejemplo, en Heine, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Ezra Pound o Nabokov.

⁶ Fundamental resulta ser la referencia a Jacques Derrida, para quien la lengua materna es como una casa portátil, concepto que bien puede aplicarse tanto a Muschiatti como a Rosselli. En *El monolingüismo del otro*, de hecho, podemos leer: «Qué hay con ese 'estar en casa' en la lengua, hacia el cual no dejaremos de volver?» (Derrida 20).

ya que se trata de símbolos universales de fácil trasposición entre las lenguas, pero, sobre todo, porque se ha dado lo que Nida considera el elemento indispensable para producir con un texto traducido un efectivo equivalente en otra cultura: la identificación entre la traductora y la autora, con sus ideas, sentimientos, visión estética del mundo, etc., para que la distancia entre sujeto y objeto sea mínima (Moya 62). En las dos poetisas, de hecho, aparecen imágenes simbólicas como la del sol, que representa una vía de salida o un faro de luz en la fase de recuperación de la memoria. Ambas parecen reflejar aquel sol platónico que conduce a la memoria poética (Russell 155). En Rosselli observamos los siguientes versos: «una vida mía aún tendida al/ sol» (18); «No cansarse, no untarse/ de aquel sol» (20); «yo me extasío al/ sol» (21); «de una solar necesidad de no importarme/ de tanto en tanto nada de todo lo/ que no es tierra y sol y grano» (25). En Muschietti el sol simbólico de *El rojo Uccello* («Mientras que el cuerpo se dispone al sol salpicado», 28) se transforma en un sol físico y, en especial, en el sol del Mediterráneo en *Amnesia* («Alimentarse del sol del Mediterráneo», 86), con aún mayor carga simbólica, pues es el sol de su infancia.

El lenguaje de los colores y de la pintura resulta ser asimismo fundacional. El amarillo es el color primario tanto en Rosselli, donde es evocado además por la constante presencia de la palabra ‘grano’ o ‘granoturco’, como en Muschietti, que en *El rojo Uccello* determina la estructura de la obra con dos tintes que matizan ese color y le dan el título a las dos secciones que lo componen: “Cadmio” y “Cromo”. Cuando el amarillo pierde su color se vuelve gris en Rosselli («el amarillo/ no era sino el gris-amarillo pintado/ como en la tierra e irreal color», 24; «gris que ahora está suspendido en el aire...», 13) o se complementa con el verde en Muschietti, el otro color del Mediterráneo («oro verde de las memorias italianas», 43). En Rosselli, luego, el lenguaje pictórico se fortalece con una serie de referencias a la transformación de la autora en pintora: «como si hubiera/ yo pintado aquel campo» (24); «en el vientre de aquel pictórico/ campo» (25); «pictórica imaginación» (27).

Ambas recurren también al lenguaje onírico para evocar imágenes y recuperar recuerdos, colocándose así en la misma línea que la de otra gran escritora, Sor Juana Inés de la Cruz, que con su obra *Primero sueño* no quiso escribir simplemente un poema del conocimiento sino un poema del acto de conocer (Paz 1152). El sueño no será en estas dos poetisas, pues, una revelación sino la vía que va llevando, a través de su lenguaje, a la revelación de lo recordado. Rosselli es tanto sujeto de los sueños («era en mi sueño una entera/ visión de vuestro cuadro// no de dificultad de rosa [...] soñando siempre/ a ojos abiertos aquel sueño», 21-22) como objeto (Por qué soñáis que desborda/ el río de esta nuestra/ (o es mía) vida que no tiene/ esos bordes gigantescos que/ soñabais antes de extinguir/ el arte pictórica de mi// juventud, 4; «vosotros me/ soña-

bais», 9). En Muschietti el sueño parece ser la condición *sine qua non* para la subsistencia de la memoria: «Allí disimulada despierto a un sueño absoluto: tu voz en el suspenso de las tardes, leyéndome» (39).

Pero lo más relevante es que todos estos lenguajes sirven para hablar de un tema central en las dos poetisas: la muerte violenta, ya sea padecida en Rosselli, o bien removida en Muschietti. En la autora italiana la muerte aludida es la propia, que ella va visionando a lo largo de toda la colección, como un lapsus: «vuestro olor de santidad política/ en el campo, donde reposo impuesta// por la masacre impuesta a masacrarme» (6); un reposo en pleno aire, fingiendo/ no ser masacrada por vosotros» (8). En la poetisa argentina, en cambio, la muerte es la del asesinato de un amigo al que llama 'RE' y que había sepultado bajo varias capas del olvido acarreado una serie de amnesias. Lo curioso es que Muschietti, al hablar del clima de violencia que pulula en su obra *Amnesia*, cita precisamente los versos de Rosselli que aparecen en la sección 8 de *Impromptu* y nos presenta su traducción. Una traducción en la que ese «en pleno aire», tanto en español como en el original («in piena aria»), parece ser un calco del francés *en plein air* (Fusco 124), sintagma que se utiliza en las Artes para expresar la pintura 'al aire libre', en castellano, o 'all'aria aperta', en italiano. Muschietti, pues, en pleno clima alófono, mantiene, como solución traductora y autorreferencial, el calco del francés. Con su traducción de Rosselli y su cita en *Amnesia*, nos presenta una correspondencia para nada neutra, sino impregnada desde un punto de vista interlingual e intertextual con su autora de referencia.

Delfina Muschietti y Alda Merini

Alda Merini (1931-2009) nació en Milán en 1931. No vivió nunca una emigración en el verdadero sentido de la palabra, pero tal vez, al haber estado internada gran parte de su vida en un hospital psiquiátrico y al haber percibido esa sensación de extrañamiento hacia la realidad presente que sienten las personas que dejan sus puntos de referencia (Fabiatti 53), vivió una emigración de la vida misma. Las primeras sombras de su mente empezaron a manifestarse desde muy temprana edad, en 1947, y a partir de ese momento comienzan las primeras sesiones de psicoanálisis y los primeros pasos por su prolífica obra poética. Su poesía, en apariencia simple, muestra un tono al límite del cotidiano. Sin embargo, revela grandes misterios con pocas palabras pero certeras y luminosas.

En el universo de Alda Merini existen algunas ciudades que, al igual que en Delfina Muschietti, son frecuentes en sus poemas, como si el haber perdido los

puntos de referencias fundacionales las impulsara a prestar atención por todos aquellos detalles geográficos que pudieran crear nuevos horizontes mentales (Fabietti 54). Para la poetisa italiana, desde las paredes de su internado, estos lugares aparecen tan lejanos como si los hubiese dejado tras emprender un viaje de emigración sin retorno. Así, en el poema “Génova”, declara: «Sepultada en tu grandeza/ e Italia muere» (15); «Oh, Génova sin rodillas/ [...] eres un faro de luz» (15); mientras que en el poema “Arenzano”, la localidad sobre la costa de Liguria en donde vive su amigo y psiquiatra Angelo Guarnieri y que funciona como un microcosmos en el que impera el deseado mundo familiar, afirma: «Y después nada más: el tiempo estaba tan lejos que me parecía absurdo» (19). De la misma manera, Muschiatti rememora lugares de su infancia en Italia desde la lejanía del continente americano, y así aparecen Roma y el Mediterráneo en *El rojo Uccello*, para pasar después en *Amnesia* al detalle de las calles romanas y de la localidad balnearia de Santa Marinella, y a varias ciudades como San Remo, Milán, Florencia y Venecia.

Las casas habitadas son igualmente un anhelo en ambas. Para Merini, desde su condición de enferma en una estructura de rehabilitación, su casa se transforma en el objeto deseado: «Quisiera escalar montañas enormes, besar los muros de mi casa» (40). Para Muschiatti, en cambio, estas casas, en *Amnesia*, se vuelven un anhelo en la medida en la que necesita recordarlas desde su clausura en la amnesia. Poco a poco, al ir recuperando la memoria, irá rememorando cada una de las casas de su infancia, y de éstas cada habitación, cada pared y cada puerta, y, sobre todo, lo que sucedió en su interior.

Ambas autoras vivieron en su propia carne el psicoanálisis, ya sea en el modo más extremo de Merini, para quien «el psiquiatra es aquel que hace a su paciente propuestas indecentes: la de curarse, por ejemplo» (42), ya sea en el modo más llevadero de Muschiatti. Aparecen, de esta manera, en *Amnesia*, referencias a las teorías psicoanalíticas («Dice Freud aún aquellas cosas que parecen completamente olvidadas subsisten en alguna parte hallándose sólo soterradas e inaccesibles al individuo: terrible destino de la memoria enmascarar al sí mismo», 66; «Investigar leer la teoría desanudar el sedimento la raíz enterrada», 95; «Con Lacan otro destello: la repetición revela y oculta a la vez», 133) y referencias a sus sesiones de psicoanálisis («El analista de hoy dice que el problema es el secreto, lo que no se puede decir y debe permanecer en tinieblas, la atmósfera en la que una niña ha crecido», 152; «el analista tiene a su favor algo que no el arqueólogo: un material vivo *memories in feelings* [...] la memoria en carne viva de la herida: sacarla del sótano de la capa profunda del pecho restaurarla sanarla ponerla al sol», 66). Para Muschiatti, el psicoanálisis no sólo es un mundo que posee en común con Merini, sino que es un factor que se mezcla doblemente con la traducción, ya que ambas ciencias se basan

en las palabras y en la interpretación (Arrojo 28). Y no es una casualidad que tras el acercamiento de la poetisa argentina a la italiana, su interés por este sistema analítico se haya incrementado.

Las palabras empleadas para la recuperación de la memoria son coadyuvadas, de todas formas, por el silencio, como si el hecho de que el lenguaje se detenga representara un ulterior modo de trascendencia en el que el poeta encuentra refugio en el mutismo y alcanzara de este modo la culminación del lenguaje universal (Steiner. *Lenguaje...*: 64). Para Merini, de hecho, es una fuga hacia la verdadera realidad: «Alguna vez me gustaría/ descarrilar e irme lejos/ para ver el cielo/ donde nunca fluye palabra alguna» (30); mientras que para Muschietti, en *El rojo Uccello*, es un instante necesario que precede la contemplación:

En un pliegue del aire el puro silencio. Permanecer despegada en este eco transparente: mi espalda atenta al murmullo invisible del agua y al movimiento de las motas en el polvo celeste. ¿Cómo es la cara del dolor cuando la tarde se decide, primaveral, sobre mi cuerpo apenas fugado? Mientras una se va tras las voces que migran en las alas desonorizadas de los pájaros (21).

Entre Merini y Muschietti se perfila una ‘conversación’ hermenéutica, en donde hasta el silencio se convierte en un signo escrito con un sentido compartido.

Conclusiones

Como hemos venido observando a lo largo de estas líneas, la traducción de Delfina Muschietti de *Impromptu* de Amelia Rosselli y de *Después de todo también tú* de Alda Merini son mucho más que la rescritura de dos obras en español. Muschietti no sólo ha rescrito unos textos sino que, al aproximarse a dos autoras que presentan vivencias comunes y lenguajes e imágenes que ya poseía anteriormente y que ahondó y desarrolló mayormente tras el encuentro con estas dos figuras, rescribe y fortalece su identidad como mujer escritora y como emigrante pero con raíces muy bien arraigadas.

La elección de traducir a Rosselli ha incrementado en Muschietti el uso de la lengua en un sentido plural y proteiforme y el uso de varios lenguajes como el simbólico, el pictórico y el onírico, para ir recuperando la memoria real y poética e ir construyendo no sólo hechos olvidados sino la propia ipseidad. Asimismo, la traducción de Merini ha fortalecido la búsqueda de puntos de referencia en la geografía espacial, temporal y mental, y ha estimulado su interés por el lenguaje y el análisis de la mente, un lenguaje que se da a través de un similar planteamiento lingüístico pero también a través de su disolución en el silencio.

Para Delfina Muschietti acercarse a estas autoras no ha implicado, por lo tanto, un problema desde el punto de vista de la traducción (labor a la que, entre otras cosas, no se había enfrentado nadie hasta la fecha y que la autora ha realizado magistralmente), sino más bien una asimilación y una incorporación de los lenguajes de los textos de partida a un lenguaje que ya había engendrado y empezado a desarrollar en sus primeras obras como escritora.

Entre estas dos autoras y su traductora no se pudo dar un diálogo abierto sobre estas cuestiones como ha sucedido entre Eco y Magris con sus respectivos traductores en lo referente a las estrategias de traducción, pero tampoco era necesario. No hacía falta recurrir a la ‘negociación’ de intenciones autoriales o traductivas (Eco 10), era suficiente con que intercambiaran sus visiones del mundo para ser más que nunca recíprocas co-autoras.

Bibliografía citada

- Abbagnano, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Torino: UTET. 2011.
- Arrojo, Rosemary. “La reevaluación del papel del traductor en el post-estructuralismo: Nietzsche, Borges y la compleja relación entre Origen y Reproducción”. Román Álvarez (ed.). *Cartografías de la traducción*. Salamanca: Almar. 2002: 27-41.
- Carmignani, Ilide. “Un po’ complice, un po’ rivale: il traduttore è un vero coautore. Incontro con Claudio Magris”. *Wuz* (29 maggio 2006): <<http://www.wuz.it/intervista-libro/97/intervista-magris-traduzione.html>>.
- Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial. 1997.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani. 2003.
- Fabietti, Ugo. “Il viaggio dell’antropologia: sapere e ideologia di una pratica fondatrice”. *Il viaggio*. Roma: Lavoro. 2000: 49-88.
- Fusco, Florinda. *Amelia Rosselli*. Palermo: Palumbo. 2007.
- Greiner, Norbert. *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr. 2004.
- Hermans, Theo. “La traducción y la importancia de la autorreferencia”. Román Álvarez (ed.). *Cartografías de la traducción*. Salamanca: Almar. 2002: 119-139.
- Ivančić, Barbara. “Il dialogo tra autori e traduttori. L’esempio di Claudio Magris”. *Quaderni del CeSLiC* (2010): 1-136.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*. London: Routledge. 1992.
- Luque, Rocío. “El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschietti”. *RiMe*, 6 (2011): 285-295.
- . “Una casa sin techo ni paredes lleva como maleta: *Amnesia* de Delfina Muschietti”. Silvana Serafin (ed.). *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l’Italia, la Spagna e le Americhe. Oltreoceano*, 6 (2012): 131-143.
- Manera, Manuela. “Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli”. *Trasparenze*, 17-19 (2003): 69-77.
- Merini, Alda. *Dopo tutto anche tu*. Genova: San Marco dei Giustiniani. 2003.
- Merini, Alda. *Después de todo también tú. Seguido de una entrevista a Alda Merini y Nuevos Poemas dictados por teléfono*. Argentina: Vox. 2007 [traducción de Delfina Muschietti].

- Moya, Virgilio. *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra. 2004.
- Muschiatti, Delfina. *El rojo Uccello*. Buenos Aires: Bajo la Luna. 1996.
- . *Amnesia*. Buenos Aires: Bajo la Luna. 2010.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 2001.
- Rosselli, Amelia. *Impromptu*. Genova: San Marco dei Giustiniani. 2003 e New York: Pen Press. 2005 [traducción de Delfina Muschiatti].
- Russell, Bertrand. *Storia della filosofia occidentale*. Milano: TEA. 2011.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa. 2003.
- . *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2009.