

"Llega desde el cielo envuelto en un manto púrpura"

Ensayo sobre la experiencia de traducción de los epigramas de Nosis¹

Por Mariana Gardella²

Resumen: Este ensayo explora algunos problemas vinculados con el fenómeno de la traducción y, en especial, la traducción de la poesía. A partir de la experiencia de trabajo con los epigramas de Nosis de Locri, una poeta de época helenística, se propone que la traducción es vehículo de un tránsito que combina sonidos y silencios. Para defender esta idea, se toman como punto de partida algunas observaciones de Anne Carson, Barbara Cassin y Nadav Lapid, director de la película *Haganenet*.

Palabras clave: Traducción, silencio, poesía

¹ Agradezco a Alejandra Hueso por haberme recomendado *Haganenet*, la película de Nadav Lapid, y a Emilia Martín, por haberme animado a escribir este ensayo, por haberme animado. Una primera versión de este ensayo fue publicada en Espacio Murena en febrero de 2019: <https://www.espaciomurena.com/>

² Doctora en Filosofía, Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

I.

Me encuentro trabajando en la traducción de los epigramas de Nosis, una poeta del siglo III a. C. oriunda de Locros Epicefirios, una colonia dórica fundada en el sur de Italia, en el sitio donde se encuentra la actual ciudad de Locri, en la región de Calabria. Nunca había escuchado hablar de Nosis hasta que comencé a rastrear algunas fuentes sobre lesbianismo en la Antigüedad.³ Los poemas de Nosis son considerados importantes fuentes para el estudio de este tema, ya que ella se refiere de forma expresa a la belleza de algunas mujeres a las que contempla y llama con nombre propio desde una cercanía atenta e íntima.⁴

De Nosis nos han llegado doce poemas que tienen la forma de epigramas.⁵ Un epigrama es una inscripción (*epí* “sobre”, *gráphein* “escribir”), es decir, un texto grabado sobre alguna superficie, por ejemplo, una pared, una lápida, un monumento o un objeto ofrendado a los dioses. Las inscripciones podían escribirse en prosa, como las leyes y los decretos, o en verso. En época helenística, los epigramas llegaron a convertirse en un género literario.⁶ Los compositores y las compositoras de epigramas más destacados fueron Ánite de Tegea, Asclepiades de Samos, Calímaco de Cirene, Leónidas de Tarento, Teócrito de Siracusa y Nosis.

Antípatro de Tesalónica, un compositor de epigramas que vivió en el siglo I a. C. durante el reinado del emperador Augusto, llama a Nosis *thélyglossos*, adjetivo compuesto por el sustantivo *glóssa* (“lengua”) y el adjetivo *thélys* (“femenino”).⁷ Nosis es considerada la poeta de la lengua femenina. ¿Qué podría querer decir esto? Que Nosis habla como mujer, es decir, que desarrolla una voz original a partir de la experiencia

3 En muchos estudios se prefiere hablar de “homoerotismo” en lugar de “homosexualidad” o “lesbianismo”, ya que se considera que estas últimas son nociones anacrónicas y estrechas, en tanto refieren únicamente a la orientación del deseo sexual. Al respecto se puede ver David M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990, pp. 15-53 y Bernadette J. Brooten, *Love Between Women. Early Christian Responses to Female Homoeroticism*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1996, p. 8. Personalmente, prefiero utilizar la categoría de “lesbianismo”, ya que me parece lo suficientemente amplia como para nombrar cualquier fenómeno que cuestione la presunta normalidad y obligatoriedad emotiva, erótica, estética, epistemológica, ética y política del hetero-cis-patriarcado. Al respecto, ver Adrienne Rich, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Signs*, vol. 5, 1980, pp. 631-660.

4 Sobre el valor de los poemas de Nosis para el estudio del lesbianismo en Grecia, ver Thomas K. Hubbard, *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2003, p. 270. No hay ninguna mención a Nosis en el clásico estudio de Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1989, en parte porque allí sólo se hace una ligera y general consideración sobre el lesbianismo. El tema es abordado por Nancy Sorkin Rabinowitz y Lisa Auanger (eds.), *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press, 2002.

5 La autoría del epigrama 12 se admite con ciertas reservas. Ver Marilyn B. Skinner, “Sapphic Nosis”, *Arethusa*, vol. 22, 1989, p. 5, n. 1.

6 Al respecto, ver Kathryn J. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1998, 47-53. El inicio del período helenístico coincide con la muerte de Alejandro Magno, ocurrida en 323 a. C.

7 *Antología griega* IX 26.

particular y situada de su femineidad; que como mujer habla sobre las mujeres, esto es, sobre sus cuerpos, sus afectos, los espacios que transitan, las actividades que realizan, los vínculos que mantienen entre ellas; y que como mujer habla a otras mujeres, ya que se cree que en principio habría compuesto sus epigramas para una comunidad de mujeres locrias y que luego los habría reunido y publicado en una obra que le habría permitido llegar a un público más amplio.⁸

El libro de poemas de Nosis comparte el destino trágico de la mayor parte de las obras escritas en la Antigüedad: se perdió. Podemos reconstruir su contenido de forma parcial a través de las citas transmitidas en *Antología griega*,⁹ una extensa obra que reproduce a su vez muchos de los epigramas reunidos en *Corona* (*Stéphanos*), una de las primeras y más importantes antologías de epigramas realizada por Meleagro de Gádara en el siglo I a. C.¹⁰ [Cadena de mediaciones: Meleagro cita a Nosis y los editores de *Antología griega* citan a Meleagro. Lo que conocemos no son los poemas de Nosis, sino las citas de las citas de esos poemas. Esa distancia es una oportunidad para la aventura].

La poesía de Nosis presenta una marcada influencia de Safo de Lesbos, incluso hay referencias explícitas e implícitas a Safo en los epigramas 1 y 11, que habrían sido respectivamente el prólogo y el epílogo del libro de Nosis:

Más dulce que el deseo, nada. Todas las otras alegrías quedan en segundo lugar.
De mi boca escupo la miel.
Esto dice Nosis: quien no fue besada por Cipris
no sabe qué flores son rosas.
(Nosis, epigrama 1 = *Antología griega* V 170)¹¹

Nosis se refiere a sí misma en tercera persona en los epigramas 1, 3 y 11, a través del conocido recurso de la *sphragís*.¹² Este recurso le permite formular un juicio sobre su poesía que pone en evidencia la conciencia de su propia labor como poeta. En el epigrama citado, presenta al deseo (*éros*) como el tema central de su obra y no duda en identificarlo con una dulzura que supera a la de la miel. Esta imagen expresa un doble movimiento. Por una parte, un distanciamiento de la tradición poética masculina y, en especial, de Hesíodo, quien identifica sus propios cantos con la miel.¹³ Este gesto es una señal de la existencia de una

8 Marilyn B. Skinner, "Nossis *Thelýglossos*: The Private Text and the Public Book", en E. Greene (ed.), *Women Poets in Ancient Greece and Rome*, Norman, University of Oklahoma Press, 2005, p. 113, n. 7. Ver también Flavia Licciardello, "Nossis' Auto-Epitaph: Analysing a Controversial Epigram", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 56, 2016, p. 435. Este punto de vista es discutido por Laurel Bowman, "The 'Women's Tradition' in Greek Poetry", *Phoenix*, vol. 58, 2004, pp. 10-17.

9 *Antología griega* es el resultado de la edición conjunta de dos antologías: *Antología palatina*, una obra en quince libros editada bajo la dirección de Constantino de Céfalas entre 930 y 980 d. C., y *Antología planudea*, obra dividida en siete libros y compuesta por Máximo Planudes cerca del 1301 d. C.

10 Andrew S. F. Gow y Denys L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. xvi. Por la misma época fue publicada la antología de Filipo de Tesalónica, una colección de epigramas más breve que la de Meleagro que se titula también *Corona*.

11 He realizado la traducción de los epigramas de Nosis a partir de la edición de Andrew S. F. Gow y Denys L. Page, *The Greek Anthology*, *op. cit.*, salvo en el caso del epigrama 11 para el que tomé como referencia el texto ofrecido por Flavia Licciardello, "Nossis' Auto-Epitaph: Analysing a Controversial Epigram", *op. cit.*

12 La *sphragís* consiste en la identificación expresa que un autor o autora hace de sí mismo en su propia obra.

13 Hesíodo, *Teogonía* 96-97. Ver también Píndaro, *Olímpicas* 10. 98-99 y 11. 4 y las observaciones de Marilyn B. Skinner, "Sapphic Nosis", *op. cit.*, p. 10.

vertiente poética alternativa en la que se desarrollaban nuevas voces para la expresión de temas ausentes de la poesía de autoría masculina, como se ve no sólo en el caso de Safo y Nosis, sino también de las poetas Praxila, Mero, Ánite, Erina, Telesila, Corina y Mirtis.¹⁴ Por otra parte, el epigrama 1 muestra un acercamiento a la figura de Safo. En efecto, esta utiliza la imagen de las rosas de Pieria en el fragmento 55, de manera que las rosas mencionadas por Nosis podrían constituir una referencia a sus poemas. Quien no fue besada por Cipris, es decir, por Afrodita, y no tuvo la experiencia del deseo no sólo no puede comprender los epigramas de Nosis, que precisamente hablan sobre esta experiencia, sino que tampoco puede reconocer esos epigramas como “rosas sáficas”, es decir, como poemas inspirados en los de la poeta de Lesbos.¹⁵



Lawrence Alma-Tadema - *Bajo el techo del clima azul jónico*

No obstante, Nosis discute algunas de las ideas de Safo sobre éros. Es cierto que en el fragmento 16 Safo presenta al deseo como lo máximamente bello:

Algunos dicen que es una tropa de caballos;
 otros, una tropa de soldados; otros, una tropa de barcos
 la cosa más bella que existe sobre esta tierra oscura.
 Yo, en cambio, digo que es aquello que alguien desea (*tis ératai*).
 (Safo, fragmento 16)¹⁶

Sin embargo, no debe perderse de vista el hecho de que la dulzura del deseo es la contracara de un amargor punzante. Por esa razón, Safo lo define como una “indomable bestia dulce-amarga” (*glykúpikron amákhanon órpeton*) (fragmento 130), es decir, un hambre infinita e insaciable que trae placer y al mismo

14 Sobre este tema, ver Marilyn B. Skinner, “Women and Language in Archaic Greece, or, Why Is Sappho a Woman?”, en N. S. Rabinowitz and A. Richlin (ed.), *Feminist Theory and the Classics*, New York-London, Routledge, 1993, pp. 125-144 y Laurel Bowman, “The 'Women's Tradition' in Greek Poetry”, *op. cit.*, pp. 1-27.

15 Marilyn B. Skinner, “Sapphic Nosis”, *op. cit.*, p. 9.

16 Para la traducción de Safo sigo la edición de Eva-Maria Voigt, *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*, Polak & van Gennepe, Amsterdam, 1971.

tiempo dolor. De cierto modo, Nosis desafía a Safo y sugiere la posibilidad de construir una mirada alternativa sobre la experiencia amorosa y sexual según la cual el deseo sólo reporta placer.¹⁷ En este punto, se ve de qué modo Nosis retoma las ideas de su predecesora y al mismo tiempo se distancia de ella, aspecto que revela la apropiación original que hace de su poesía.

Safo también es mencionada en el epigrama 11:

¡Oh, extranjero! Si navegas hacia Mitilene, la ciudad de los bellos coros,
para prenderte fuego con la flor de los placeres de Safo,
di que una mujer locria parió a otra, querida por las Musas y también por Safo,
y tras aprender que mi nombre es Nosis, márchate.
(Nosis, epigrama 11 = *Antología griega* VII 718)

El epigrama se dirige a un extranjero que está de paso por Locri y va rumbo a Mitilene. Aunque emula un epitafio, transmite información sobre una muerte y, al mismo tiempo, sobre un nacimiento que esa misma muerte prologa. Nosis ordena al extranjero que lleve a Mitilene la información sobre el nacimiento de una mujer locria, que es su propio nacimiento. Nosis celebra su muerte como mujer y anuncia su nacimiento (o renacimiento) como mujer poeta, amada por las Musas y por Safo. Nosis se presenta como hija y heredera de Safo, responsable de custodiar y extender su legado. La figura de la madre es relevante porque, como se ve en el epigrama 3, Nosis presenta a su madre y a su abuela como mujeres que, sin ser poetisas, inculcaron en ella la poesía:

Honrada Hera, que muchas veces descienes desde el cielo
para contemplar el templo de Lacinio que huele a incienso,
recibe el vestido de lino que junto con su noble hija Nosis
tejió Teufilis, hija de Cléoca.
(Nosis, epigrama 3 = *Antología palatina* VI 265)

Este poema tiene la forma de un epigrama votivo que acompaña la ofrenda de un vestido de lino por parte de las mujeres de la familia de Nosis a la diosa Hera en el templo que estaba en el promontorio de Licinia, cerca de Crotona.¹⁸ Aquí Nosis se refiere a sí misma en tercera persona y, al evocar los nombres de su madre y abuela, se presenta como hija y como nieta. Las tres son tejedoras. El tejido era una de las principales actividades que las mujeres del mundo antiguo realizaban en el *oikos*. Por esa razón, este epigrama se muestra como una ventana que nos permite asomarnos a la intimidad de una casa. El paradigma de la tejedora es Penélope. Mientras espera el regreso de Odiseo y para demorar la decisión de casarse con alguno de los pretendientes, teje durante el día una mortaja para Laertes que desteje durante la noche. Esta actividad es símbolo de su espera, su angustia, su amor y también su astucia. Por eso es posible pensar que el tejido no es sólo una tarea doméstica, sino una herramienta expresiva que sustituye al discurso verbal, tejido de palabras.¹⁹ Al presentarse como tejedora, Nosis se presenta también como poeta –teje hilos, teje

17 Marilyn B. Skinner, "Nossis *Thelýglossos*: The Private Text and the Public Book", *op. cit.*, p. 125.

18 Era usual el ofrecimiento a las diosas de prendas tejidas por parte de las mujeres, como ocurría de hecho en las fiestas Panateneas, donde las mujeres ofrendaban un peplo a Atenea. Ver también Homero, *Ilíada* VI 286-311, donde Hécuba ofrenda a la diosa un vestido.

19 Sigo la tesis de Ann L. T. Bergren, "Language and the Female in Early Greek Thought", *Arethusa*, vol. 16, 1983,

palabras— y reconoce la influencia que su madre y su abuela tuvieron sobre su labor.²⁰ Sus figuras ayudan a trazar un contorno que delimita un nuevo espacio para la poesía: el espacio de la casa, del cuidado de las hijas y de las actividades domésticas como el tejido.

Los recursos que emplea Nosis para presentarse como poeta y delimitar el terreno de su poesía persisten de cierta manera en la poesía femenina latinoamericana y, en especial, en la obra de la poeta uruguaya María Rosa di Giorgio. En “Árbol de magnolias”, Marosa también se menciona a sí misma en tercera persona y se refiere, aunque sin dar nombre propio, a su madre y a su abuela, como se puede ver en el siguiente extracto del poema:

Eres la abuela, eres mamá, eres Marosa, todo eres, con tu
eterna
juventud, tu vejez eterna,
niña de Comunión, niña de novia,
niña de muerte.²¹

Marosa, madre y abuela se identifican con el árbol de magnolias que es símbolo del tiempo y el lugar de la infancia de la poeta. De cierto modo, ese árbol también es símbolo de la infancia de la poesía que nace de la conexión con el origen, con el inicio, con lo primario, con la casa, con el patio de la casa que es una ventana a la naturaleza.

II.

Una de las dificultades que encuentro en la tarea de traducir los epigramas de Nosis es precisamente traducir los epigramas de Nosis. Hay algo en ellos que se resiste, hay algo de la trama que se cierra sobre sí misma, que se guarda, que se silencia. Anne Carson afirma que existen dos tipos de silencio que perturban a las traductoras: uno físico y otro metafísico.²² El silencio físico es el que se manifiesta en toda obra en estado fragmentario, como ocurre con los poemas de Safo. Muchos de ellos han llegado mutilados, islas de letras y palabras rodeadas de una ausencia que calla. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con el verso que da título a este ensayo: “Llega desde el cielo envuelto en un manto púrpura” (Safo, fragmento 54). ¿Quién llega? ¿Por qué desde el cielo? ¿Por qué envuelto? ¿Por qué púrpura? Perdimos el poema que cobijaba esta línea; sin embargo, esta línea se transforma en cobijo de un poema, un poema nuevo que nace de la desprotección, de la intemperie. En el caso de Nosis, si bien cada uno de los epigramas ha llegado completo, cada uno ha llegado también suelto, desparramado, exiliado del contexto más amplio que le daba contención y sentido.

El silencio metafísico, en cambio, es aquel que habita las palabras y se manifiesta en eso que no se

pp. 71-72.

20 Marilyn B. Skinner, “Nosis *Thelýglossos*: The Private Text and the Public Book”, *op. cit.*, pp. 115-116.

21 Marosa di Giorgio, “Árbol de magnolias”, *Los papeles salvajes*, edición a cargo de Daniel García Helder, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

22 Anne Carson, “Variations on the Right to Remain Silent”, *A Public Space*, vol. 7, 2008. Versión on-line consultada el 17 de marzo de 2019: http://poems.com/special_features/prose/essay_carson.php

puede traducir, en eso que parece perderse en el pasaje de una lengua a otra. Como uno de sus ejemplos, Carson refiere al caso de Juana de Arco y a la transcripción del juicio que terminó en su condena a muerte en la hoguera en 1431. Juana era analfabeta. En los numerosos interrogatorios a los que fue sometida, respondió siempre en francés, la lengua popular, pero su testimonio fue traducido al latín y deliberadamente falsificado, como se probó después, para justificar su condena.²³ Desde pequeña, Juana escuchaba voces que le decían qué hacer. Toda su destacada actividad militar como soldado del ejército francés en la Guerra de los cien años estuvo guiada por estas voces. Cuando los inquisidores le pidieron que aclarara si era una o eran muchas las voces que le hablaban, Juana respondió: “la luz llega en el nombre de la voz” [Cuádruple mediación: traduzco la versión inglesa de la sentencia citada por Carson que sería una traducción de la versión latina que sería la traducción de la versión francesa que habría pronunciado Juana. El sentido es una serpiente escurridiza]. Según Carson, la sentencia se detiene a sí misma. Sus componentes son simples y, sin embargo, nos resultan profundamente extraños, se nos escapan. Si esto es así, el silencio metafísico no sería sólo propio de la traducción, sino del decir originario y, especialmente, del decir poético que emerge a través de esa fuente sonora que es el silencio [Me pregunto cuánto silencio sostiene las palabras de Nosis, cuánto silencio sostiene mi traducción de sus epigramas y qué nuevos sonidos esa traducción conjura. Me pregunto cuánto se pierde, pero también cuánto hay de nuevo].

“el silencio metafísico no sería sólo propio de la traducción, sino del decir originario y, especialmente, del decir poético que emerge a través de esa fuente sonora que es el silencio.”

Ese resto silencioso no es simplemente aquello que no se puede traducir. Como explica Barbara Cassin, “el intraducible es más bien eso que no dejamos de (no) traducir”.²⁴ El carácter intraducible de cualquier término advierte que toda traducción será problemática, no imposible. Hecho curioso: “traducir” es también un intraducible. Esta palabra deriva del verbo latino *traducere* que significa literalmente “conducir de un lugar a otro”.²⁵ En griego antiguo, no existía un único verbo que tuviera el sentido de “traducir”, por eso toda traducción de esta noción, que sí existe en nuestra lengua, es problemática. Para expresar esta tarea, se utilizaban distintos verbos que también estaban asociados con el movimiento, el transporte y la transformación, por ejemplo, *metabállein* (“dar la vuelta, regresar, desplazarse, transformar”) y *metaphérein* (“transportar, llevar, traer, volver”).²⁶ Esto no es casual: la traducción es transporte y tránsito, tránsito transformador.

23 Ver Françoise Meltzer, *For Fear of the Fire. Joan of Arc and the Limits of Subjectivity*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2001, pp. 119-164.

24 Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, París, Le Seuil-Le Robert, 2004, p. 17.

25 Para hacer referencia a la tarea de traducir, también se utilizan en latín los verbos *vertere*, *convertere*, *exprimere*, *reddere*, *transferre* e *interpretari*.

26 También se emplean en griego antiguo *metaphrâzein*, *metagrâphein*, *metharmôzein* y *hermeneúein*, verbo que pone de manifiesto que la tarea de traducción es inseparable de la interpretación. Ver Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, op. cit., s.v. *traduire*.

III.

Para todo tránsito es necesario un vehículo. *Haganenet* (*La maestra de jardín*, 2014) es una película sobre la poesía y sobre el lugar que esta ocupa en un mundo donde parece no importarle a nadie. “Ser un poeta en nuestro mundo es ir contra la naturaleza del mundo”, afirma Nira (Sarit Larry), una maestra de jardín que descubre en Yoav (Avi Schnaidman), un niño de cinco años, a un poeta. Nira es una amante de la poesía y se dedica a escribir en su tiempo libre. La poesía es el refugio a donde escapa de su vida sin sobresaltos, de su matrimonio aburrido y de la ausencia de su hijo y de su hija, que ya han crecido y abandonado la casa familiar para hacer el servicio militar e ir a la universidad.

Nira no es una gran poeta, o al menos esto es lo que le hacen saber sus compañeros y compañeras del taller literario al que asiste. No obstante, su deseo de poesía es lo que le permite reconocer la genialidad de Yoav cuando por primera vez, en el patio de la escuela, lo escucha recitar este poema:

Hagar es bastante hermosa,
 bastante para mí,
 bastante para mí,
 una lluvia de oro cae sobre su casa,
 verdadero sol de Dios.

Los poemas dichos por Yoav son del director de la película, Nadav Lapid. Este cuenta que entre los cuatro y siete años recitó una centena de poemas a su niñera, quien los puso por escrito.²⁷ Luego, abandonó esta costumbre y, aunque retomó el ejercicio de escribir cuando terminó el servicio militar, nunca más volvió a escribir poesía. Sus poemas de la infancia fueron guardados por su madre y su padre hasta que decidió recuperarlos para incluirlos en su película.

Yoav improvisa de forma instantánea, caprichosa, misteriosa, indescifrable. De repente, porque sí, profiere un poema y llama a eso que enuncia mientras camina de un lado hacia otro “poema”. En la *remake* estadounidense de la película realizada por Sara Colangelo en 2018, la primera vez que Jimmy Roy (Parker Sevak) recita un poema, no dice que se trata de un poema. Es su maestra, Lisa Spinelli (Maggie Gyllenhaal), quien lo escucha y le dice que eso es un poema. En esta nueva versión de la película, los poemas escritos por Lisa y aquellos recitados por Jimmy no fueron compuestos por un niño, sino por poetas adultos: Dominique Townsend, Ocean Vuong y Kaveh Akbar. Esta decisión cinematográfica acompaña un gesto marcado en las dos películas: el intento de arrebatarse la poesía a la infancia. Lisa lee los poemas de Jimmy en el taller literario al que asiste como si fueran suyos. Hace esto no sólo para corroborar que son poemas maravillosos, sino también por el placer que le reporta ser considerada una buena poeta que, como le hace notar su profesor (Gael García Bernal), puede crear con pocos elementos una composición compleja. Lo mismo hace Nira en el film de Nadav Lapid con los poemas de Yoav. Y también Miri (Ester Rada), la niñera de Yoav, quien utiliza los poemas del niño para participar en un casting y transforma uno de ellos en una potente

27 Chloé Lorenzi y Audrey Grimaud, *L'institutrice. Dossier de presse et photos*, París, Makna Presse, 2014. Versión on-line consultada el 17 de marzo de 2019: http://www.makna-presse.com/IMG/pdf/dp_institutrice.pdf

canción que canta frente a cámara al salir del mar.

Nira reconce el valor de lo que hace Yoav y quiere estimularlo. Al hacerlo, intenta de algún modo controlar, sistematizar, predecir eso que Yoav hace, eso que simplemente pasa. Lo hace mirar al sol y le pregunta si siente algo; aplasta una hormiga delante de sus ojos para hablarle de la maldad, la violencia y el dolor; le hace preguntas sobre los personajes de sus poemas; lo despierta de su siesta para salir al patio y probar ver el mundo desde distintas perspectivas; le lee poesía y lo lleva a recitar sus poemas a un festival, a escondidas del padre del niño. Nira se obsesiona con la posibilidad de que Yoav se transforme en poeta, algo que ella no ha logrado ser. Por eso, cuando el padre del niño decide alejarlo de ella, Nira se desespera y termina por secuestrarlo.

Yoav encuentra la poesía en el tiempo de la infancia y en el espacio de su propia casa. O allí la poesía lo encuentra a él. Tras el abandono de su madre, su tío Aaron (Dan Toren), un poeta, comienza a leerle poemas a modo de consuelo. Se sugiere de cierto modo que el abandono de la madre es lo que despierta en Yoav la poesía (algo similar le sucede a Nira, quien comienza a escribir luego de la muerte de su propia mamá). Cuando compone poesía, Yoav nombra: nombra a Hagar, nombra el abandono de su madre como una muerte y nombra la acción de Nira como un secuestro. Nombrar le permite reconocer ese mundo doloroso y confuso que lo rodea. Nombrar es el gesto que le permite abrir un espacio en ese mundo. Nombrar es el gesto que le permite habitar.

Como Yoav no sabe escribir, recita. Lo que dice está siempre a punto de perderse. Esta posibilidad, la posibilidad de la pérdida de la poesía, angustia profundamente a Nira. Por eso ella está siempre atenta al niño y se ocupa de tomar nota de todos los poemas que recita. Guarda esos poemas escritos, los atesora, los retiene para sí. En una de las últimas escenas de la película, Nira y Yoav se encuentran en el mar. De repente, Yoav “tiene un poema”. Nira corre hacia la arena, toma un cuaderno, regresa al agua y allí, con medio cuerpo sumergido, pone por escrito lo que este recita. Las palabras de Yoav siempre están por perderse. El poema llega, baja y baja veloz. Él recita muy rápido, mucho más rápido de lo que ella escribe. Yoav termina y Nira llora. ¿Por qué llora Nira? Porque en esa tarea arde y se consume su deseo de poesía. Nira no es poeta, Nira se descubre como vehículo de la poesía. Se puede ser poeta y escribir poesía, se puede ser lectora y leer poesía o se puede ser vehículo de la poesía. Quien es vehículo de la poesía transcribe, traduce, asegura el tránsito de un código a otro, de una lengua a otra. De eso se ocupa Nira, de traducir a Yoav. Por eso, cuando logra hacerlo, se emociona. La traducción entonces no es un tránsito; antes bien, es el vehículo de un tránsito, un tránsito sonoro y zigzagueante en el que algunos sonidos se silencian, otros se imponen.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergren, Ann L. T., "Language and the Female in Early Greek Thought", *Arethusa*, vol. 16, 1983, pp. 69-95.
- Bowman, Laurel, "The 'Women's Tradition' in Greek Poetry", *Phoenix*, vol. 58, 2004, pp. 1-27.
- Brooten, Bernadette, J., *Love Between Women. Early Christian Responses to Female Homoeroticism*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1996.
- Carson, Anne, "Variations on the Right to Remain Silent", *A Public Space*, vol. 7, 2008. Versión on-line consultada el 17 de marzo de 2019:
http://poems.com/special_features/prose/essay_carson.php
- Cassin, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, París, Le Seuil-Le Robert, 2004.
- Di Giorgio, Marosa, "Árbol de magnolias", *Los papeles salvajes*, edición a cargo de Daniel García Helder, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Dover, Kenneth J., *Greek Homosexuality*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- Gow, Andrew S. F. y Page, Denys L., *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.
- Gutzwiller, Kathryn J., *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1998.
- Halperin, David M., *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990.
- Hubbard, Thomas K., *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2003.
- Licciardello, Flavia, "Nossis' Auto-Epithaph: Analysing a Controversial Epigram", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 56, 2016, pp. 435-448.
- Lorenzi, Chloé y Grimaud, Audrey, *L'institutrice. Dossier de presse et photos*, París, Makna Presse, 2014. Versión on-line consultada el 17 de marzo de 2019:
http://www.makna-presse.com/IMG/pdf/dp_institutrice.pdf
- Meltzer, Françoise, *For Fear of the Fire. Joan of Arc and the Limits of Subjectivity*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2001.
- Rich, Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs*, vol. 5, 1980, pp. 631-660
- Skinner, Marilyn B., "Sapphic Nosis", *Arethusa*, vol. 22, 1989, pp. 5-18.
- Skinner, Marilyn B., "Women and Language in Archaic Greece, or, Why Is Sappho a Woman?", en N. S. Rabinowitz and A. Richlin (ed.), *Feminist Theory and the Classics*, New York-London, Routledge, 1993, pp. 125-144.
- Skinner, Marilyn B., "Nossis *Thelýglossos*: the Private Text and the Public Book", en E. Greene (ed.), *Women Poets in Ancient Greece and Rome*, Norman, University of Oklahoma Press, 2005, pp. 112-138.
- Sorkin Rabinowitz, Nancy y Auanger, Lisa (eds.), *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press, 2002.
- Voigt, Eva-Maria, *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*, Polak & van Gennepe, Amsterdam, 1971.
- Wittig, Monique, "La pensée straight", *Questions Féministes*, vol. 7, 1980, pp. 45-53.