

10



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EMILY DICKINSON: IDENTIFYING THE LOADED GUN.
COMENTARIO DE DOS TRADUCCIONES.

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

P R E S E N T A :
ROXANA HERNANDEZ NARVAEZ

2965815



MEXICO D. F.



SEPTIEMBRE DEL 2001



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



Con cariño, para “La Quecho”

Agradezco

a Dios esta oportunidad
a mis padres su amor, apoyo y confianza, siempre incondicionales
a mis hermanos su cariño
a mis sobrinos su juventud
a mis amigos su capacidad de compartir
a mi esposo su amor y compañía

Quiero también agradecer a mis maestros, especialmente a la Lic. Eva Cruz
Yañez, su *eterna* paciencia durante estos largos ocho años; sus
comentarios, sugerencias y consejos.

Gracias a la Dra. Nair Anaya y al Mtro. Guillermo Quintero por sus
enseñanzas durante la carrera y por ahora permitirme compartir esto con
ellos.

Gracias también a la Mtra. Marina Fe y a la Lic. Irene Artigas por sus
atinadas correcciones y revisión de este trabajo.

Finalmente, quiero expresar mi gratitud y cariño a Esperanza, quien me
enseñó que el mejor camino a seguir es el que uno mismo elige.

ÍNDICE

1.- Introducción	p. 6
2.- CAPÍTULO UNO: Emily Dickinson: una figura poco identificada	p. 8
3.- CAPÍTULO DOS: La imperfección de la traducción	p. 16
4.- CAPÍTULO TRES: El enemigo mortal	p. 25
5.- CAPÍTULO CUATRO: La almohada compartida: un comentario	p. 39
6.- CAPÍTULO CINCO: El rostro vesubiano: una propuesta	p. 53
7.- Conclusión	p. 63
8.- Bibliografía	p. 69

INTRODUCCIÓN

La poesía de Emily Dickinson envuelve al lector, haciéndole creer que se encuentra frente a una poesía sencilla, simple y sentimental. Conforme avanza y profundiza su lectura, se sorprende al ver que la sencillez de su vocabulario no se debe a mera simplicidad, sino a una postura firme de llamar las cosas por su nombre, y que aquel sentimentalismo no es más que una laberíntica exploración y misteriosa manifestación de las emociones.

Este trabajo nació de mi atracción por esta engañosa poesía. Las opiniones de críticos como Adrienne Rich, quien considera el poema "My Life had stood - a Loaded Gun" indispensable para conocer la poesía de Emily Dickinson, determinaron mi decisión de buscar una traducción de dicho poema y hacer un análisis de un texto que considero presenta dificultades importantes. Tal análisis y mi gusto por el poema me llevaron a proponer mi propia versión.

Cinco capítulos conforman el presente trabajo. El primero muestra el contexto en el que Emily Dickinson se desarrolló, qué lugar ocupaba dentro de la literatura de aquel entonces, así como el lugar que ella misma escogió para ver el mundo. El segundo expone mi concepto de traducción. El tercer capítulo se enfoca al análisis del poema 754, el cual creo pertinente presentar antes de las dos traducciones. En el cuarto se presenta y comenta la versión de Silvina Ocampo. Por último, en el quinto muestro mi propuesta.

Mi intención con este trabajo no es explorar la figura de Emily Dickinson, ni el misterio que la envolvía. Tampoco pretendo asociar su vida personal con su poesía. Por el contrario, intento acercarme a ella y a su misterio para palparlos y experimentarlos a través de la rigurosa lectura e interpretación que una traducción implica.

EMILY DICKINSON: UNA FIGURA POCO IDENTIFICADA

Emily Dickinson (1830-1886), una de las mayores exponentes de la poesía norteamericana, desde pequeña mostró una gran firmeza por ser lo que ella realmente deseaba: mujer y artista. Nueva Inglaterra, lugar donde nació, fue su único hogar en realidad. Dickinson vivió siempre en su casa de Amherst, Massachussetts, de la que salió en contadas ocasiones. Parecía como si nunca hubiese tenido necesidad del mundo exterior. Su único mundo parecía ser el de su habitación, cuyas paredes se impregnaban cada vez más de su poesía. Así es como lo percibió Adrienne Rich al entrar a aquel lugar por primera vez:

Here, at a small table with one drawer, she wrote most of her poems. The scent here is very powerful.[...]Here, in this white-curtained, high ceilinged room, a red haired woman with hazel eyes and a contralto voice wrote poems about volcanoes, deserts, eternity, suicide, physical passion, wild beasts, rape, power, madness, separation, the daemon, the grave.¹

La soledad fue la verdadera compañera de Emily Dickinson; sin por esto ser una mujer triste e incapaz de percibir lo que pasaba a su alrededor. La buena educación que recibió y la importante posición que su padre tenía como abogado dentro de su comunidad la llevaron, de alguna manera, a alejarse de los grandes grupos, aunque siempre estuvo rodeada de algunos amigos, particularmente, del sexo opuesto. El primero fue Benjamin

¹ Adrienne Rich, "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson" en *Shakespeare's Sisters*, pp. 101-102.

F. Newton, un estudiante de leyes que tomaba clases con su padre. Según Emily, fue él quien le enseñó a descubrir y admirar la grandeza de la naturaleza.² El segundo fue el Reverendo Charles Wadsworth, con quien sostuvo una estrecha amistad, aunque su comunicación se alimentaba por correspondencia, más que por visitas personales. Es clara la influencia de estos personajes en la vida de la poeta. Parecía como si el enfrentarse con el sexo opuesto fortaleciera su propia naturaleza de mujer. Emily sabía de su "diferencia" no sólo con respecto al sexo opuesto, sino también con su propio sexo. A diferencia de muchas mujeres de la época, siempre luchó por defender y afirmar su condición de mujer. Su visión del mundo estaba muy lejos de coincidir con la impuesta por la sociedad o la esperada por la mayoría de las mujeres, y, desde luego, de los hombres. En realidad, Emily Dickinson ha sido definida en términos de lo que *no* era o deseaba hacer: no era hombre, no se casó ni formó una familia, no era una "profesional", no es Walt Whitman.³

Alguien descrito a partir de sus diferencias o "excentricidades" -- una persona muy individualista, por ejemplo -- probablemente tendrá que enfrentar prejuicios o críticas. Su diferencia radicaba no sólo en que no era una figura masculina como Ralph Waldo Emerson o Walt Whitman, sino también en que no seguía los lineamientos tradicionales para hacer poesía: "In Dickinson's day, 'poet' was an ambiguous term. poets were those who wrote in verse, using regular metre and rhyme".⁴ La poesía de

² *Emily Dickinson: An Inland Soul*, p. 2.

³ Helen Mc Neil, "Introduction" en *Emily Dickinson*, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

Dickinson no entraba en los cánones establecidos. Se consideraba que las grandes obras poéticas eran por lo general poemas épicos de gran extensión: "The 'great poem' is usually an epic, a long poem or, failing that, a linked sequence of poems: writers of short poems like Dickinson are more readily considered minor".⁵ El "sentimentalismo" y la brevedad de sus poemas hicieron que en aquel entonces la poeta fuera descartada definitivamente del grupo de los "grandes" de la literatura norteamericana.

Al lado de dos figuras tan importantes como lo eran Emerson y Whitman, la de Emily Dickinson aparecía insignificante, poco digna de tomarse en serio. Su poesía, al igual que su persona, no merecía mayor atención: si la poeta era una persona "poco común", su poesía era "poco formal"; y si, por añadidura, era mujer, no debía esperar ser reconocida por las "autoridades" literarias de la época.

Durante algún tiempo hubo la tendencia a establecer relaciones entre su poesía y su vida privada. Se hacían intentos de identificar las figuras que aparecían en los poemas con figuras masculinas que rodeaban a la poeta en la realidad. Se especulaba si su obra poética era en realidad fruto del talento o simplemente el resultado de una decepción o un fracaso amoroso:

But she did not speak the language of the world outside her.
She had been a recluse since the early sixties, and her family
surmised the reason. She had fallen in love with a married
man a Philadelphia clergyman, and had buried herself at
home by way of refuge.⁶

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ Van Wyck y Otto Bettman, *Our Literary Heritage*, p. 172.

Su poesía, como la mayor parte de la poesía femenina, era considerada, en suma, sentimentalista y superficial.

En realidad, no fue hasta mucho tiempo después de la muerte de la poeta cuando su obra comenzó a ser reconocida:

Her sister destroyed her papers; then, struck by the poems, she saved them in a fever of excitement. She turned them over to Higginson, and four years later they began to appear in the series of volumes that announced a unique and original American poet.⁷

Y no sinrazón: los poemas encontrados en su habitación muestran una clara intención de crear una representación fiel de la experiencia; son el producto de una mente inquisitiva, capaz de examinar a profundidad la experiencia evocada, trátase del amor, del tiempo, de la eternidad, la naturaleza o la ausencia. Es particularmente notable, además, la fuerza del deseo de conocer lo que es fundamental en la experiencia humana. Su creación poética no es un escape de ningún acontecimiento en su vida personal, ni el resultado de alguna decepción amorosa. Asimismo, su aislamiento no fue consecuencia de un fracaso en su vida privada, sino de un acto voluntario nacido de una necesidad propia. Coincido con Rich, quien, al respecto, dice:

I have myself a notion that genius knows itself; that Dickinson chose her seclusion, knowing she was exceptional and knowing what she needed.⁸

⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁸ Adrienne Rich, *op.cit.*, p. 100.

Es, por otra parte, interesante hacer notar que Emily Dickinson rompe con los conceptos tradicionales del género. Su poesía no es sólo expresión, sino también cuestionamiento de sentimientos, emociones o estados convencionalmente considerados; no propone soluciones, evoca experiencias.

Contrariamente a lo que se pensaba en su tiempo, Emily Dickinson era en cierto modo una poeta vanguardista. Si bien utilizó recursos que ya otros habían empleado - sintaxis sencilla, palabras breves, empleo inusual de la puntuación -- ciertamente los manejó de una manera muy particular, como si buscara en ellos un "potencial poético" no descubierto hasta entonces. El resultado es una poesía de engañosa simplicidad debido a su brevedad, sencillez de vocabulario y estructuras sintácticas. El lector, o lee con cuidado, o difícilmente descubrirá que es precisamente esta aparente sencillez el umbral que ha de cruzar para entrar a lo más profundo del poema.⁹

Por medio de palabras sencillas y en un contexto de situaciones generalmente consideradas "triviales" o cotidianas, Dickinson alcanza niveles de reflexión y cuestionamiento que incluso en nuestros días son poco comunes. Ello se debe en parte a que utilizó algunos recursos retóricos no fácilmente aprehensibles. Pero, en general, puesto que para ella las formas lingüísticas estaban íntimamente ligadas al conocimiento, estaba convencida de que mientras más directa y sencilla fuese la forma de llegar a él, mejor sería su aprendizaje. Una de las características de la "nueva poesía", según Pound, debía ser un tratamiento directo del tema. fuera éste objetivo o

⁹ Alberto Blanco, *Material de Lectura. Emily Dickinson*, p. 2.

subjetivo;¹⁰ y la poesía de Emily Dickinson se desarrolla bajo esta nueva perspectiva. La sencillez de su lenguaje, así como la transparencia en sus imágenes logran expresar el “tema” de manera concreta y discreta, sin por ello perder su profundidad y complejidad.

Muchos de sus poemas comienzan con una afirmación en el primer verso:

The Fact that Earth is Heaven

Otros, comienzan con una observación, la cual forma el cuerpo del argumento del poema:

How the old Mountains drip with Sunset

La mitad del poema se compone, por lo general, de una secuencia de metáforas; luego el poema da un giro, con frecuencia inesperado, hacia la suposición o conjetura; finalmente se reanuda una investigación retórica, la cual nos lleva a un final abierto. El guión que finaliza un gran número de los poemas de Dickinson es una indicación gráfica de que la cuestión tratada no termina con el poema. A pesar de la brevedad de la mayoría de estos poemas, el final siempre se proyecta con una gran fuerza, creando la sensación adicional de que no todo está dicho o resuelto.

Los guiones son un recurso determinante en la poesía de Emily Dickinson. Al igual que las mayúsculas, provocan un efecto visual; sin embargo, su repercusión es mayor en el nivel semántico. Los guiones fragmentan el significado, encierran

¹⁰ Ezra Pound, "Una recapitulación" en *El arte de la poesía*, p. 7.

conceptos, frases o imágenes que explican, complementan o contrastan con lo que les antecede o sucede.

En cuanto a la sintaxis, es frecuente observar alteraciones en las estructuras debido a la elipsis.

Otro de los recursos más usuales son las palabras que cambian su función gramatical constantemente, o que tienen una función gramatical ambigua debido, en algunas ocasiones, a la puntuación; y en otras, a la estructura del verso. Las palabras entre guiones generalmente no tienen una función gramatical única, debido a su aislamiento pueden ser asociadas con lo que les precede o sucede dentro del mismo verso.

Finalmente, el uso de mayúsculas produce efectos muy eficaces: por un lado, llama la atención del lector; por otro, otorga a la palabra un significado que va más allá del convencional y cotidiano. La palabra adquiere una vestidura distinta, desprendiéndose de su simple condición de sustantivo, adjetivo o pronombre. Encontrar mayúsculas en donde comúnmente no esperaríamos encontrar, nos lleva a una especie de conceptualización de la palabra, es decir, ésta adquiere un significado abstracto y absoluto. Como los nombres propios, adquiere la condición de exclusividad.

La poesía de Emily Dickinson es exigente con su lector. Demanda un directo enfrentamiento con la experiencia, con la vivencia de cada uno de sus poemas. Intentar “descubrir el significado” de las palabras resulta inútil. Leer a Dickinson significa asumir nuestra capacidad de experimentar, de sentir, la cual nos conduce al conocimiento de nuestro propio ser.

CAPÍTULO DOS

LA IMPERFECCIÓN DE LA TRADUCCIÓN

Todo acto de comunicación es un acto de traducción.¹ A cada nivel de comunicación le corresponde un tipo diferente de traducción. La comunicación puede darse entre individuos que pertenezcan al mismo código cultural, es decir, que hablen la misma lengua, o que sean originarios del mismo país. La expresión y comprensión del mensaje se dará a partir de una traducción dentro de un mismo idioma, ya que, a pesar de que el emisor y receptor sean hablantes de una misma lengua, cada uno posee su idiolecto, esto es, su propio lenguaje. A este tipo de traducción Roman Jakobson la llama traducción intralingüística o reformulación (*rewording*).²

El siguiente nivel de comunicación ocurre entre individuos que *no* comparten el mismo código cultural y, por lo tanto, no hablan el mismo idioma. El proceso es más complejo que el anterior: aquí están de por medio no sólo lenguas distintas, sino también diferentes visiones del mundo. La comprensión del mensaje se logra a partir de su comprensión *lingüística-cultural*. La operación que aquí se realiza es la que comúnmente se conoce como traducción: la que se hace de una lengua a otra, y que se

¹Octavio Paz, "Traducción, literatura y literalidad" en *Traducción, literatura y literalidad*, p.7.

² Roman Jakobson, "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción" en *Ensayos de lingüística*, p. 69.

llama — siguiendo la clasificación de Roman Jakobson — traducción interlingüística (*translation proper*).³

Finalmente, llegamos a la comunicación *no-lingüística*. Aquí también existe la relación emisor-receptor, sólo que tanto la expresión como recepción y re-emisión del mensaje serán a través de imágenes, movimientos, señales y otras formas en las que la palabra no tiene lugar. Este tercer tipo recibe el nombre de traducción intersemiótica (*transmutation*).⁴

La clasificación de Roman Jakobson nos demuestra que la comunicación y la traducción se mantienen sólidamente unidas: no se puede hablar de una sin hacer referencia a la otra. Por tal motivo, es oportuno iniciar un acercamiento más cuidadoso a este acto tan cotidiano pero tan trascendente: la traducción.

Podríamos empezar por definir lo que *no es* traducción: Primeramente, no es un acto mecánico, por consiguiente, tampoco es una sustitución de palabras. La traducción es un *proceso*, un acto de *creación* y *composición*: "Traducción y creación son operaciones gemelas".⁵ Como todo proceso, su realización comprende diversas etapas —por ejemplo la comprensión del mensaje y su (trans)formación en el otro lenguaje y la presencia de otros factores que, según ya hemos visto, no son necesariamente lingüísticos.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ Octavio Paz, *op cit.* p. 16

En la traducción interlingüística, la *armonía* que existe —o que idealmente debería existir— entre el mensaje en la lengua original y la lengua meta, no se logra por medio de arbitrariedades, por el contrario, nace de la invención. Invención, no como ficción, es libertad, creatividad e imaginación. La traducción se realiza a partir de lo que *ya* existe, es decir, del texto original. Éste a su vez, surge a partir de otra realidad: el lenguaje, el cual es la manera lingüística de expresar la realidad misma. La realidad está condicionada a la percepción del hablante, lo que nos indica que no será posible aprehenderla del todo. La traducción, por lo tanto, como medio de expresión de la realidad, no escapa de este carácter restrictivo.

El uso de premisas tal vez faciliten la comprensión de lo anterior:

La expresión y comprensión no son perfectas.⁶

Si partimos del concepto de lengua como visión del mundo,⁷ ésta sería entonces el “espejo” de una cultura determinada. No obstante, ya hemos visto que no todo puede comunicarse verbal o lingüísticamente, sino que en ocasiones es necesario el uso de otro(s) lenguaje (s).

Asimismo, la comprensión del mensaje no siempre es del todo verbal. Por muy específica que sea la “información” del mensaje, el receptor nunca podrá saber y entender *exactamente* lo que el emisor ha querido expresar. Para lograrlo, tendría que

⁶ George Steiner. *Después de Babel*, p 468.

⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 8.

haber estado prácticamente “en” su pensamiento para entonces poder conocerlo a la perfección.

El traductor vive una experiencia similar: para comprender *perfectamente* el texto original, tuvo que haber estado *en* y *con* el autor en el momento mismo de escribir el texto.⁸ Por lo tanto:

No existe perfección en la relación de una lengua con otra; por lo que tampoco se puede hablar de perfección en la sinonimia.⁹

A pesar de los conceptos, conocimientos o nociones que han llegado a ser universales, la realidad y el mundo no son vistos de la misma manera. Si fuera ése el caso, la traducción entre lenguas sería ideal.

La sinonimia perfecta no existe ni siquiera dentro de una misma lengua, siempre habrá diferencias de significado y sentido. La traducción, inter- o intralingüística, nunca será del todo fiel. Al igual que la expresión, comprensión o sinonimia, la traducción es imperfecta.

Sin embargo, es aquí donde su valor radica: ninguna traducción es definitiva, por lo que cada traducción se convierte en un intento por lograr la perfección deseada.

Por otro lado, los textos originales tampoco definitivos en su totalidad. Al respecto, Paz comenta:

⁸ Conferencia Magistral que García Yebra ofreció en el IV Encuentro de Traductores Literarios.

⁹ Roman Jakobson, *op.cit.*, p. 69.

Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: [...]. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.¹⁰

Si bien no existen dos copias de un mismo texto, cabe añadir que uno es el resultado de la lectura y asimilación de otros. Lo que se desarrolle en un determinado texto será el resultado del proceso de conocimiento y aprehensión de lecturas anteriores. Sin embargo, aunque el texto sea parte de una cadena, cada uno de ellos es diferente.

Los textos meta — aquellos que son traducciones de otros — también experimentan esta paradoja. A pesar de que este tipo de textos tiene como punto de partida el texto “original”, en la traducción existe también un grado de originalidad. El traductor comienza por ser un lector del texto original, para convertirse finalmente en autor de otro texto igualmente original.

La metáfora de Paz resulta oportuna para entender lo anterior: “El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo”.¹¹

Además, el papel del traductor no se reduce a una comprensión general del original, sino que exige un análisis y descubrimiento de toda una gama de aspectos importantes en el momento de su traducción, tales como la intención del autor, el ritmo o musicalidad del texto, recursos retóricos, manejo y tipo de lenguaje, entre otros.

¹⁰ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

Deberá entonces, leer *entre* líneas, más que las líneas mismas del texto. Su meta consiste en la transmisión de mensajes y no de palabras.

Debe recordar su posición entre dos mundos —el del texto original y el del texto meta— que seguramente tendrán su propia visión de la realidad. Es por esto que la traducción no puede limitarse al campo lingüístico, sino que debe concentrarse también en los aspectos culturales. Siempre habrá de cuestionarse los límites de la lengua original y la lengua meta; hasta dónde debe —o puede— rebasarlos, o en dónde termina la fidelidad y comienza la traición.

La búsqueda de la traducción ideal se dificulta si el traductor se mueve en el campo de la traducción literaria, ya que en ella existe un mayor grado de subjetividad y los aspectos culturales cobran mayor importancia en el texto.

La traducción literaria implica la traducción de un estilo, de una manera muy personal de expresión, de un uso particular del lenguaje, de una selección tanto del idioma mismo, como de los recursos para expresarlo. Si se trata de la traducción de un poema, tales aspectos se vuelven aún más complejos. En la poesía, el uso del lenguaje no tiene límites ni restricciones. Sobre esto, Octavio Paz comenta:

[...], apenas nos internamos en los dominios de la poesía, las palabras pierden su movilidad y su intercambiableidad. Los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles. Cambiarlas sería destruir el poema. La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje.¹²

¹² *Ibid.*, p. 15.

Este "más allá del lenguaje" hace de la poesía no sólo un medio de expresión "informativo", sino también "creativo": el contenido y la forma hacen de un poema una creación única.

Al respecto, el Dr. Alonso Andrade Franco explica:

[Como consecuencia de que el poema es una obra única] es sólo igual a si misma. Un poema no puede desligarse del idioma en que se escribió, porque el idioma mismo texturizado por la poesía se convierte en poema.¹³

Si el poema es parte del lenguaje y el lenguaje parte del poema, la reproducción fiel del texto en otro idioma resulta imposible: el contenido y la forma ya no corresponderían de igual manera en una lengua distinta a la original, así como tampoco su respectiva manera de nombrar la realidad. Esto no significa que el poema meta será un poema deficiente por el simple hecho de ser la traducción de otro texto en otra lengua. Pero lo que sí resultará evidente, será la pérdida del "espíritu del idioma" original. Es posible que puedan rescatarse algunos recursos del poema original, el cual incluso se beneficie con otros nuevos provenientes del idioma meta, pero el espíritu del idioma original tendrá que transformarse o adaptarse al espíritu del segundo idioma.

Debido a esto, la traducción de poesía debe ser esencialmente una traducción semántica. Resulta imposible mantener en el texto meta todos los recursos que contribuyen al espíritu de un idioma: ritmo, musicalidad, lenguaje, extensión de cada

¹³ "La traducción de poesía y de prosa poética: reflexiones", ponencia que el Dr. Alfonso Franco ofreció en el IV Encuentro de Traductores Literarios.

una de las palabras - la cual nos conduce a la métrica del poema-- , sonidos onomatopéyicos. entre otros.

Es cierto que en la poesía el significado de las palabras, así como la idea general del poema, se dan no sólo a partir del contenido, sino también de la forma –o de algunos otros aspectos no lingüísticos. Pero recordemos que en la traducción poética resulta más acertado mantener el contenido con un espíritu diferente al del idioma original, que perder ambos en el texto meta.

En la traducción literaria, los límites entre el idioma original y el meta se vuelven más confusos. El traductor es quien debe establecer los suyos.

CAPÍTULO TRES

EL ENEMIGO MORTAL

My Life had stood -- a Loaded Gun --
In Corners -- till a Day
The Owner passed -- identified --
And carried Me away --

And now We roam in Sovereign Woods-
And now We hunt the Doe -
And every time I speak for Him --
The Mountains straight reply --

And do I smile, such cordial light
Upon the Valley glow -
It is as a Vesuvian face
Had let its pleasure through --

And when at Night -- Our good Day done -
I guard My Master's Head -
'Tis better that the Eider-Duck's
Deep Pillow -- to have shared --

To foe of His -- I'm deadly foe --
None stir the second time --
On whom I lay a Yellow Eye --
Or an emphatic Thumb --

Though I than He – may longer live
He longer must – than I —
For I have but the power to kill,
Without — the power to die —

Albert Gelpi y Adrienne Rich¹ coinciden en que el poema "My Life had stood — a Loaded Gun —" destaca entre los casi dos mil poemas de Emily Dickinson por explorar el conflicto entre la mujer y la artista. Al respecto, Adrienne Rich comenta:

The poem is about possession by the daemon, about the dangers and risks of such possession if you are a woman, about the knowledge that power in a woman can seem destructive.

El "Daemon", el espíritu, se refiere al poder del artista que poco a poco va adueñándose del artista mismo.

Por su parte, Gelpi opina que:

The poem requires our close attention and, if possible, our unriddling because it is a powerful symbolic enactment of the psychological dilemma facing the intelligent and aware woman, and particularly the woman artist, in patriarchal America.²

¹ Adrienne Rich, *op cit.*, p. 111.

² Albert Gelpi, "Emily Dickinson and the Deerslayer: The Dilemma of the Woman Poet in America", *Shakespeare's Sisters*, p. 122.

Al respecto, Albert Gelpi argumenta que, al ser la víctima una mujer que en el poema se ve no sólo como tal, sino también como poseedora de un poder creador, el ejecutor de la posesión no puede ser otro más que el genio de la poesía.³

Es por esto que podemos inferir que la figura femenina corresponde a la voz de la poeta y la masculina a la del genio de la poesía (o el dueño); ambas figuras se encuentran en una constante lucha: al querer su condición de artista y, desde luego, de mujer, la poeta experimenta un conflicto en el que parece mostrarse renuente a ser poseída.

La manifestación de la voz femenina del poema a través de las figuras "My Life", "a Loaded Gun" y "Me" contribuyen al surgimiento de dicho conflicto y sentido de complejidad desde un principio. Sintácticamente, "My Life" es el sujeto del primer verso. Sin embargo, la particular posición de "a Loaded Gun" – entre guiones – la colocan en el mismo nivel sintáctico que el sujeto; es como si se convirtiera en una frase apositiva de "My Life".

La identificación de la voz poética con un arma cargada nos habla de su conciencia del potencial en su interior. Sin embargo, como es incapaz de manifestarlo, debe esperar a que "alguien" más lo haga por ella:

My Life had stood — a Loaded Gun --
In Corners — till a Day
The Owner passed — identified ·
And carried Me away - -

³ *Idem.*

La condición de objeto que ella experimenta —la de un arma cargada— se acentúa, por un lado, con los verbos transitivos "identified" y "carried", que evocan a un agente activo, y por el otro, con el pronombre "Me" que en su calidad de objeto directo evoca la pasividad propia de un ser inanimado.

Existen lazos tanto gramaticales como semánticos entre el dueño y el arma: "Me" se uniría a "The Owner" por medio de su función de objeto directo del verbo "identified":

The Owner identified Me

La oración, además, coloca a cada uno de los dos en sus respectivas condiciones: él como el ejecutor de la acción y ella como la que la recibe. Es ella quien espera ser descubierta para, por medio de "alguien" más, manifestar su potencial.

No obstante, "Me" refleja la vida de un ser animado que se sabe poseído. Esta condición dual —animación e inanimación— le permite relacionarse con "a Loaded Gun", que nos remite a un objeto (ente inanimado) y con "My Life", que evoca más bien a una conceptualización, es decir, "Life" con mayúsculas se refiere a la vida misma, no a la vida de algún ser en especial.

La posición de "identified", aislado del resto del verso por los guiones, permite considerar otras posibilidades de lectura o interpretación.

Por un lado, "identified" podría ser un verbo intransitivo, categoría que también tiene el verbo "passed". Al no tener objeto directo, ninguno de los dos verbos tampoco

tendrían algún lazo gramatical con “Me”. Otra posibilidad sería considerar “identified” como un verboide con función adjetiva, calificando a “The Owner”, aunque esto significaría un cambio drástico en el poema. Como adjetivo del dueño, “identified” se leería así:

The Owner identified

El Dueño identificado

Si éste es el caso, entonces es *ella*, la poeta, quien lo identifica, pero resulta poco convincente intercambiar las condiciones pasivo-activo desde el principio y de una manera tan explícita. Es más sugerente, y de hecho, más comprobable, ver cómo el arma adquiere animación gradualmente a lo largo del poema.

Según Gelpi,⁴ “The Owner” corresponde a la figura de “el genio de la poesía”. Gelpi afirma que “The Owner” no es más que la contraparte de la personalidad de ella, una imagen simbólica de ciertos aspectos de dicha personalidad. Corresponde a cualidades, necesidades, potenciales que, cultural y psicológicamente, han sido identificados como masculinos.

A pesar de que en inglés el sentido “the” no indica gramaticalmente el género, “the genius of poetry” sugiere una figura masculina. Gelpi se apoya en la explicación de Carl Jung sobre la llamada “contraparte”. Jung denomina “animus” a esta parte masculina en la psique de la mujer, en oposición a la postulación de un “anima”, parte

⁴ Adrienne Rich, *op.cit.*, p. 111.

femenina en la psique del hombre. Tanto el animus como el anima deben luchar por establecer una armonía con el “otro” en un mismo ser.

La primera estrofa del poema muestra entonces el encuentro entre las partes masculina y femenina que marca el inicio de una relación que para la figura femenina será trascendental. Para que cada uno pueda conocer su “contraparte”, será necesario una convivencia más estrecha:

And now We roam in Sovereign Woods —
And now We Hunt the Doe . . .
And every time I speak for Him — —
The Mountains straight reply — —

Pocas veces encontramos el pronombre “We” en los poemas de Emily Dickinson: sólo cuando en realidad se trata de una unión o casi fusión de elementos. A diferencia de la primera estrofa, esta segunda se compone de oraciones completas, es decir, cada una tiene sujeto, verbo y, en algunos casos, complemento. Los guiones casi no interfieren en los versos, incluso están colocados al final de cada uno de ellos.

Como ya se ha mencionado, el guión al final indica que la idea no termina con la oración. Además “And” al inicio de los tres primeros versos recrea la fluidez y continuidad con que se suceden las imágenes, así como la ansiedad —y el gozo— que la voz poética siente al relatar lo que sucede.

Después de integrarse en un “We”, la voz femenina recurre por vez primera al pronombre “I” para presentarse de manera más directa y concreta. Ahora se define

como una agente activa, por lo que es capaz de *realizar* actividades propias del ser humano, como por ejemplo, hablar. Sin embargo, no sólo ejecuta la acción, sino que también lo hace en lugar de “él”, es decir, actúa por los dos. Deja de ser un objeto para convertirse en portavoz de él. Ahora es ella quien, de alguna manera, ejerce el control.

En esta estrofa aparece un tercer elemento que a lo largo del poema será testigo de la relación entre el dueño y el arma: la naturaleza. El adjetivo “Sovereign” evoca libertad y poder, convierte al mundo en el que “él” y “ella” se desenvuelven en un imponente y majestuoso escenario, incluso en el último verso de esta estrofa vemos que la naturaleza, además de ser testigo, es partícipe de su relación y convivencia:

The Mountains straight reply

Al igual que el arma cargada, la naturaleza comienza un proceso de humanización al adjudicársele un verbo –reply- generalmente utilizado para referirse a seres animados. Con los verbos “speak” y “reply” los seres inanimados no sólo comienzan a cobrar vida, sino que también se establece una relación de reciprocidad entre ellos. No obstante, la vida que el paisaje no puede tener por cuenta propia se manifiesta en otros seres naturales que sí pueden tenerla. Me refiero a la gacela: el animal víctima de la cacería, cuyo sexo femenino resulta significativo. Para Gelpi, el énfasis en esta determinación del género se debe a que la autora –consciente de su condición de poeta— se ve a sí misma como la víctima de su propio dueño, es decir, del genio de la

poesía. Su unión con él la lleva, necesariamente, al sacrificio de una parte de su ser.⁵ Sabe que tiene un potencial, un poder creativo a la espera de ser explotado, pero ignora lo que su manifestación podría ocasionar o hasta dónde podría llegar; tan sólo permite ser poseída. Su sacrificio radica no sólo en su identificación con la gacela, sino en que, como el arma del dueño, participa en la cacería, tomando parte de su propio sacrificio. A pesar de todo, su unión con el dueño la llena de placer, lo cual se ve reflejado en la naturaleza:

And do I smile, such cordial light
Upon the Valley glow -
It is as a Vesuvian face
Had let its pleasure through —

Las imágenes de la sonrisa y el rostro nos mantienen en el gradual proceso de humanización. Son dos razones por las que se convierten en imágenes particularmente importantes: por un lado, al ser una sinédoque nos permite asociar el rostro con el resto del cuerpo; por otro lado, la alusión al volcán con el adjetivo "Vesuvian" nos recuerda que el arma posee un potencial en su interior listo para manifestarse.

Dicho "calor volcánico" se fortalece con el adjetivo "cordial". La luz cordial que ilumina el valle se refiere, más que a su luminosidad, al calor y armonía que provoca en el lugar. Recrea un ambiente de concordia en el que la voz del poema experimenta un gozo intenso. Para este punto vemos que la humanización se percibe no sólo a nivel

⁵ Albert Gelpi. *op.cit.*, p. 124.

físico, sino también a nivel emocional; el arma es capaz de *sentir*, a pesar de no haber dejado su condición de objeto.

En la tercera estrofa el poema da un giro:

And when at Night — Our good Day done
I guard My Master's Head —
'Tis better that the Eider-Duck's
Deep Pillow . . . to have shared . . .

A pesar de no encontrar un “We” como en la segunda estrofa, el pronombre posesivo “Our” alude nuevamente a una unión, sólo que ahora se da a partir de sus diferencias: ella bajo el pronombre “I” y él con el nombre “My Master”. La figura masculina reaparece con mayor fuerza, opacando de algún modo la acción de la figura femenina. Él adquiere un grado mayor de posesión con respecto a ella: ya no es sólo “el dueño”, sino “el amo”. Parece como si hubiese recobrado el control y ella aceptado su pérdida. El cambio del artículo definido “The” por el pronombre posesivo “My” nos confirma el cambio de jerarquías.

Nuevamente el uso de la sinécdoque en “My Master's Head” alude a que ella cuida no sólo de la cabeza de su amo, sino de toda su persona. Pero esto podría resultar ambiguo, si bien el cuidar y velar por parte del arma puede considerarse como la aceptación de su servidumbre, también puede tomarse como el control que ella ejerce sobre él, ya que de ella dependen su protección y bienestar.

De acuerdo con Gelpi, la figura del pato Eider —animal famoso por su flojel y por arrancarse las plumas del pecho alargando el cuello— esconde un rechazo a la subordinación, tanto social como sexual, que se esperaba de la mujer del siglo XIX.⁶ La subordinación que el arma rechaza sin titubear. Para ella, es mejor cuidar a su "Amo" que compartir la almohada con él, pues en ese caso, significaría aceptar una sumisión y subordinación impuesta a las mujeres. Su rechazo puede percibirse incluso en el nivel visual: la frase verbal "to have shared", que semánticamente conlleva unión, físicamente está aislada por guiones. Su renuencia y la ya mencionada protección a su dueño no son más que el triunfo que finalmente ha logrado, convirtiéndola en un peligroso enemigo: el arma adquiere el poder para en cualquier momento dar muerte al enemigo de su amo; así como la anterior imagen del volcán a punto de hacer erupción, ahora se muestra como un arma a punto de disparar. Cabe recordar que esto no puede realizarse sin la intervención del Dueño, ya que ella es, finalmente, un objeto. De nuevo él y ella se unen para atacar al enemigo.

En este sentido, su unión es aún más estrecha. Los pronombres "We" y "Our" de la segunda y cuarta estrofas respectivamente reflejan una unión más bien "física": ahora la unión se forma a partir de que cada uno —juntos— realiza sus funciones para un mismo fin: él como cazador y ella como arma cargada.

⁶ *Idem.*

To foe of His - - I'm deadly foe —
None stir the second time - -
On whom I lay a Yellow Eye - -
Or an emphatic Thumb - -

La particular distribución de los guiones nuevamente nos recrea lo que está sucediendo en el poema: el arma y el enemigo se encuentran en el mismo verso pero separados por un guión. Los contrincantes se encuentran en lados opuestos, su posición y el término "foe" para ambos aluden, de alguna manera, la condición de igualdad que existe entre ellos —el riesgo y peligro de su enfrentamiento, así como el coraje con el que están dispuestos a luchar.

A través de su proceso de humanización, la figura femenina gradualmente logra una relación de igualdad no sólo con el enemigo, sino también con el dueño. A partir de su convivencia nace una mayor unión e identificación entre ambos: las sinécdoques "Yellow Eye" y "emphatic Thumb" reúnen los rasgos humanos tanto del dueño como del arma. Ella es quien, como arma, apunta "a Yellow Eye" o "an emphatic Thumb", pero él, como ejecutor y elemento animado es quien *puede* llevar a cabo la acción.

Los momentos de fusión y participación mutua parecen desvanecerse en la siguiente estrofa:

Though I than He - - may longer live
He longer must — than I - -
For I have but the power to kill,
Without - - the power to die —

Su distanciamiento regresa con los pronombres "I" y "He", dejando atrás a los que expresaban unión: "We" y "Our", pero dando una igualdad en términos sintácticos: "I" y "He" son pronombres personales con verbo activo. Parece que ya no hay nada que compartir y lo único que sobresale son sus diferencias: como arma cargada, ella sabe que es mortal y que tiene un poder, aunque sabe también que su condición de objeto la hace inmortal: tiene el poder de matar pero no el de morir. Él, en cambio, como ser animado tiene necesariamente que morir y, sin su ayuda, carecería del poder de matar. Ella está consciente de que su amo *no debe* morir, pues significaría regresar a su condición de objeto inanimado.

El conflicto de poseer o ser poseído llega a un clímax que parece mantenerse como tal incluso hasta el final del poema. Los peligros de la paradójica relación entre el poseído y el poseedor implican sumisión, pero también control. El poder —como artista y mujer— que Emily Dickinson siente al entregarse a una relación así, en la que es poseída por un poder creador, resulta un riesgo para ella misma. Es tal la fuerza con la que su potencial se manifiesta en su interior, que podría convertirse en su propio enemigo. Como mujer y poeta, ignora dónde terminan los límites de su poder, de ser ella misma, y en dónde inicia su condición de víctima en el sacrificio que implica ser poseída por el instinto creador. En realidad, éste es el conflicto que se desarrolla a lo largo del poema y que, finalmente, queda sin resolverse.

La sintaxis se une a este conflicto. En las estrofas anteriores, las oraciones habían sido convencionales: se formaban de sujeto y predicado. Aquí en cambio, existen tanto elipsis verbales como un orden poco convencional en los elementos de

cada oración. Mientras que las demás oraciones eran en su mayoría principales y completas, en esta estrofa existen dos subordinadas y dos principales. A esto se suma el acentuado uso de guiones, lo que contribuye a la alteración del orden convencional.

El conflicto que ella siente en su condición de objeto, en realidad tiene una dimensión más personal e íntima. Emily Dickinson, la mujer, a través de la imagen del arma cargada se ve como Emily la artista. Sabe que el artista se vuelve inmortal al "matar" su experiencia y plasmarla en su obra. Por eso, el genio de la poesía, representado por un ente masculino, *debe* trascender, pues es la fuente de inspiración. Sin él, el artista *no puede* immortalizarse. Emily Dickinson vive una realidad muy paradójica: como artista debe sacrificar y subordinar una parte de sí misma, está consciente de que necesita el genio de poesía. Como mujer experimenta su renuencia a subordinarse a la figura masculina. A partir del conocimiento que tenía de su naturaleza de mujer, Dickinson desarrolla una seguridad y firmeza en mostrarse como lo que es: una mujer capaz de sentir como cualquier hombre.

CAPÍTULO CUATRO

LA ALMOHADA COMPARTIDA: UN COMENTARIO

Son escasas las traducciones de la obra de Emily Dickinson. Un reducido número de poemas se repite en las selecciones de los traductores.¹ La mayoría se ha inclinado por los poemas breves que, por mucho tiempo, fueron considerados representativos de la obra de Emily Dickinson.

Afortunadamente, su obra ha adquirido el lugar dentro de la literatura norteamericana que en su época se le negó. Hoy Emily Dickinson desfila dentro de los “grandes” de la literatura, no sólo estadounidense, sino también de la literatura universal.²

Dentro del limitado grupo de traductores de su poesía, Silvina Ocampo destaca por su dedicación a la traducción de los casi dos mil poemas de Dickinson. La vasta selección no parece estar limitada por algún criterio de extensión, forma o contenido, por lo que se incluyen traducciones difíciles —imposibles a veces— de encontrar en otras selecciones.

A continuación presento su versión del poema "My Life had stood — a Loaded Gun —":

¹ José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. *Antología de la poesía norteamericana* y Agustí Bartra, *Antología de la poesía norteamericana*.

² William Rose Benet y Norman Holmes Pearson, *The Oxford Anthology of American Literature*.

Mi vida fue siempre -- un arma cargada --
en rincones -- hasta que un día
el dueño pasó -- identificado --
me llevó --

y ahora vagamos por enormes bosques ---
y ahora -- cazamos la gacela ---
y cada vez que hablo en nombre de Él
las montañas en seguida contestan - .

y si yo sonrío, una luz cordial
sobre el valle relumbra --
como si una cara vesubiana
hubiera dejado todo su goce .

y cuando por la noche -- el día termina .
vigilo la cabeza de mi amo --
es mejor que la profunda almohada
compartida -- del pato Eider . .

del enemigo de Él -- soy mortal enemigo
nadie se atreve una segunda vez . -
cuando les clavo -- mi amarilla mirada --
o mi enfático pulgar --

aunque yo más que él -- podría vivir
él tiene que vivir -- más que yo
pues yo sólo tengo el poder de matar,
sin el poder de morir --

A pesar de que en el español el uso de mayúsculas no es tan común, en este poema sí lo creo necesario, ya que habría contribuido a recrear la "extrañeza" en el idioma. Por un lado, en la traducción la figura masculina es la única que aparece con mayúsculas, adquiriendo así la categoría de abstracción, es decir, de un "Ser" único y absoluto. Por el otro, de todas las palabras que aluden a dicha figura (dueño, amo, él), sólo el pronombre conserva las mayúsculas —y sólo en dos ocasiones. En ambos casos, se trata de la traducción de pronombres, con la diferencia de que el primero es un pronombre nominal y el segundo un posesivo:

Him . Él
His .. Él

En el original, las mayúsculas otorgan al dueño un lugar dentro del poema, lugar que en la traducción es inconstante, sobre todo al final, en donde la voz femenina del poema declara sus ventajas sobre él: la de matar y la de ser inmortal. En la traducción, el cambio de mayúsculas a minúsculas favorece el cambio de jerarquía.

Vale la pena mencionar el acierto de la selección de "amo" como traducción de "Master". "Amo" transmite su poderío: Él ya no solamente es el dueño —The Owner — sino que ha alcanzado una nueva condición de autoridad y posesión. La palabra "dueño" se refiere a alguien que posee, mientras que "amo" nos da la idea de poseer algo o *alguien*.³

³ Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, pp. 54 y 235.

Los seres inanimados también tienen una débil presencia en esta versión debido al uso de minúsculas, como podemos ver en los elementos de la naturaleza: "bosques", "montañas" y "valle". Las mayúsculas habrían contribuido a su personificación y, de alguna manera, éstos habrían cobrado vida. Por otro lado, el adjetivo "enormes", que también está en minúsculas, no expresa la majestuosidad de los bosques. reflejada en por "Sovereign", sino que se refiere sólo a su extensión, minimizando así la presencia de la naturaleza en el recorrido que hacen el arma y el dueño a partir de su encuentro.

En el proceso de humanización que experimenta la figura femenina, también habría sido pertinente conservar las mayúsculas. No obstante, la traductora logra un acierto al compensar la omisión de las mayúsculas con el verbo "clavo" —como traducción de "lay"—, ya que sugiere, de modo eficaz, la inmediatez y seguridad con que el arma personificada amenaza al enemigo. Gracias a la selección de la traductora, el verso en español conserva la movilidad y fuerza de la imagen original.

Otro acierto en la traducción es el pronombre posesivo "mi" como traducción de "an" en las frases "mi amarilla mirada" y "mi enfático pulgar". Por un lado, enfatiza la conciencia que "ella" tiene de su propio poder mortal. Por otro, el uso de un pronombre posesivo, refuerza el proceso de humanización del arma, que ahora tiene rasgos humanos: ojos y pulgar.

Con respecto a los seres animados que forman parte de la naturaleza, Silvina Ocampo traduce acertadamente el género femenino del animal víctima de la cacería. El vocablo en inglés comprende tres diferentes tipos de mamíferos: gacela, liebre y coneja. La preferencia de la traductora por la primera opción supera notablemente las otras dos.

Si bien "liebre" y "coneja" evocan animales veloces, "gacela" sugiere además delicadeza y fragilidad, características con las que la voz del poema puede identificarse, ya que al igual que la gacela, es víctima de la cacería: al asumir su condición de objeto, sacrifica una parte de su ser. La intención de Silvina Ocampo de mantener la identificación de la figura femenina con el animal no se limita al nivel semántico, también se manifiesta en la forma del verso:

y ahora cazamos la gacela -

La traducción reestructura el verso en inglés con un uso de guiones diferente al original, lo que provoca que la cacería de la gacela se convierta en un punto de atención.

No es éste el único momento en el que Silvina Ocampo modifica la posición original de los guiones. En el segundo verso de la quinta estrofa se observa un cambio de guiones muy similar al del caso anterior:

cuando les clavo -- mi amarilla mirada --

En ambos casos, la traductora añade un guión a la mitad del verso, mientras que en el original sólo hay uno al final. Como ya se ha mencionado, los guiones crean un efecto de aislamiento: obligan al lector a hacer una pausa y dirigir su atención a lo que éstos encierran. En el segundo ejemplo, la separación entre las palabras "clavo" y "mi" causada por el guión recrea la fuerza misma del verbo clavar, como si la acción se realizara semántica y visualmente.

Por último, encontramos un caso en el que los guiones no ocupan el lugar determinante que tienen en el poema en inglés. En la frase "to have shared" de nuevo encontramos el juego visual entre el contenido y la forma producido por los guiones: la unión que expresa es contrarrestada por su separación del resto del verso. El aislamiento causado por los guiones resulta un recurso apropiado para enmarcar, curiosamente, la imagen de compartir. En español los guiones encierran frases completamente diferentes con respecto al original. Más que fragmentación o unión de los versos, éstos cambian de lugar. En inglés, lo que se encuentra entre guiones es una frase verbal: "to have shared—". En español tenemos una frase adnominal con función adjetiva. Por otro lado, el uso del participio "compartida" sugiere que la acción *sí* se ha realizado e incluso concluido. En el original, su ejecución queda como una probabilidad:

es mejor que la profunda almohada
compartida · del pato Eider —

La nueva estructura del verso en español no contribuye a la rima y musicalidad originales. A pesar de que el poema original no presenta una rima regular, sí tiene un ritmo constante, el cual en ciertas partes es más notorio:

<i>And when at Night — Our good Day done</i>	a
<i>I guard My Master's Head —</i>	b
<i>'Tis better than the Eider Duck's</i>	a
<i>Deep Pillow to have shared -</i>	b

Los versos uno y tres no tienen precisamente una rima perfecta, pero finalizan con sonidos similares que contribuyen al ritmo y cadencia del poema. Los versos dos y cuatro, en cambio, riman más dócilmente. No creo necesario mantener la rima en la traducción, siempre y cuando se compense con otros recursos.

Un ejemplo de esto son los conectores "y" con que comienzan los tres primeros versos de la segunda estrofa. Al igual que en inglés, la repetición recrea no sólo la fluidez y secuencia entre una imagen y otra, sino también la insistencia con que la voz del poema relata lo que le ha sucedido desde su encuentro con el dueño.

Desgraciadamente, no es posible ver la misma fluidez en la primera estrofa. La ausencia del conector "y" en el español separa visual y semánticamente el tercer y cuarto versos, al igual que bloquea cualquier recreación de musicalidad entre ellos. El cuarto verso no tiene la misma extensión que los tres anteriores, por el contrario, resulta corto y lo es aún más, si consideramos que es el verso en que finaliza la estrofa. La acción de llevar resulta muy escueta y cortante, a pesar de haberse conservado el pronombre "me", que alude a la persona que recibe la acción.

Es pertinente mencionar otro elemento que, si bien no se encuentra presente a lo largo del poema, es importante en el encuentro y posterior unión de las voces femenina y masculina. Se trata de las diferentes formas del uso del plural.

El encuentro de la primera estrofa no muestra ninguna evolución en la segunda, como sucede en el original. Silvina Ocampo no incluye ningún equivalente de "We". Aunque un "nosotros" habría resultado inapropiado —por ser poco frecuente y demasiado largo—, sí habría sido oportuno conservar el énfasis en la unión del dueño y

El dueño, que en el primer y segundo casos es sujeto de la oración, en el tercero pierde su condición activa para adquirir una pasiva. Silvina Ocampo se inclinó por esta última.

A pesar de que la movilidad de funciones en “identified” justifica parcialmente la versión de Silvina Ocampo, recordemos que el resultado no es congruente con el sentido general del poema y que —reitero— aceptarla sería alterar la condición de actividad y pasividad que el dueño y el arma poseen respectivamente en esta estrofa. También significaría desentrañar el conflicto de su relación, que consiste precisamente en la continua confrontación de sus condiciones pasiva y activa. Si el encuentro resulta poco trascendente tanto para el dueño como para el arma, entonces todo lo que le sucede —como las emociones que provoca en ella— también deja de ser significativo.

El final de la traducción tampoco alcanza a expresar el punto climático de esta paradójica relación como sucede en el original, en donde en un principio el dueño *la toma*, pero después ella adquiere un nuevo poder a partir de su entrega y sumisión: el poder de matar. Las estructuras en inglés reflejan la complejidad de las imágenes. El uso de guiones se combina con una sintaxis notablemente inusual:

He longer must - than I -

El verso se compone de una elipsis verbal (*must live*) y de un orden sintáctico poco convencional. Reorganizada, la oración se leería así:

He must live longer than I

Y así es como Silvina Ocampo tradujo el verso:

él tiene que vivir — más que yo —

La traductora normaliza las estructuras de las oraciones, restándole fuerza a la contradictoria relación, pero preservando el ritmo acertadamente. A pesar de resultar más comprensible que el original, el verso en español carece de los recursos que en inglés deliberadamente dificultan su lectura y comprensión. Si bien la fragmentación de los versos es la misma, el español carece de "rareza" en su estructura. El último verso, por ejemplo, se convierte en una oración convencional, sin ninguna fragmentación:

Without – the power to die

Sin el poder de morir --

La omisión del primer guión altera el ritmo original, así como el énfasis en la frase encerrada entre guiones. El último verso de la traducción se convierte en un final débil si se considera la fuerza que tiene en inglés.

El protagonismo que la voz femenina tiene en la tercera estrofa se ve igualmente debilitado. En el poema original, esta estrofa es una de las más intensas: la voz del poema se muestra, más que como un arma cargada, como un ser capaz de sentir y experimentar un regocijo profundo con rasgos humanos:

And do I smile, such cordial light

La falta de conectores entre una oración y otra nos hace pensar que la sonrisa es la luz cordial. Sin embargo, la traductora ocupa estos huecos gramaticales, una relación condicional de causa y efecto:

Y si yo sonrío, una luz cordial

El condicional esclarece una situación que, si bien existe en el poema original, también permanece implícita y ambigua. Literalmente, el verso en español puede leerse así:

cada vez que sonrío, una luz cordial relumbra sobre el valle

Además de explicitar lo implícito, la oración no ofrece ninguna posibilidad de que su sonrisa *sea* la luz cordial, es decir, no sugiere una plena identificación con la naturaleza.

Por otro lado, la coma que existe entre “smile” y “such” en el poema original da pauta a un sentido diferente: ella *sonríe* al *ver* una luz cordial que relumbra sobre el valle. La naturaleza participa, de alguna manera, en el placer de ella; es como si el valle “sonriera”. Se establece, entonces, una reciprocidad en la manifestación de sentimientos.

A diferencia de la especificidad de los dos primeros versos, los dos últimos muestran una ambigüedad poco efectiva en la traducción. En el poema original, la sonrisa semeja un rostro vesubiano en donde se refleja su placer. Las palabras “let” y “through” sugieren que el sentimiento de gozo se manifiesta libremente y con cierta fluidez.

La traducción “hubiera dejado” no conserva la misma situación de movimiento y libertad. Por el contrario, “dejado” puede entenderse como “abandonado”, mientras que el adjetivo “todo” anula cualquier posibilidad de goce, negando tanto la capacidad de sentir de la voz del poema, como su identificación con el rostro vesubiano.

Ciertamente el contexto obliga a pensar que “dejado” significa “permitir” la manifestación del placer, por lo que la ambigüedad no resulta — en esta ocasión— apropiada.

A pesar de conservar algunos recursos utilizados por Emily Dickinson, la traducción en general empaña su estilo y en ocasiones lo oscurece completamente.

No cabe duda que la traducción resulta más “comprensible” que el original, “más fácil de leer”. Sin embargo, precisamente las estructuras poco comprensibles y convencionales son parte fundamental del estilo de Emily Dickinson. No se puede pensar en su poesía sin recordar el uso particular que la poeta hace del idioma, y los efectos que esto provoca. Al estandarizar los versos en español, se sacrifica el sentido de conflicto que vive el arma cargada — conflicto de saberse víctima y protectora del dueño— y que se ve reflejado exactamente en la estructura sintáctica.

De igual modo, el proceso de humanización que “ella” experimenta y el papel protagónico que tiene en ciertas partes del poema se ven debilitados en la traducción, ya sea por la ausencia de palabras importantes, por la selección de otras que resultan débiles, por la estandarización de las estructuras u oraciones, o por la ambigüedad que en ocasiones no existe en el original.

Además, la traducción muestra notables diferencias en la extensión de los versos, lo que afecta el ritmo y musicalidad del poema. Por naturaleza el idioma inglés se forma de palabras y estructuras más breves y económicas que el español que, en este caso, contrastan aún más con los versos cortos en español:

el dueño pasó -- identificado --
me llevó --

Con el uso de mayúsculas en "el dueño" y "me" el lector no sólo se habría enfrentado con su inesperado uso, sino que también habría experimentado la ya mencionada conceptualización, lo cual sí sucede con un angloparlante al leer el poema en inglés. Me refiero a la experiencia de leer un texto y *sentir* que no sigue ciertas convenciones ya conocidas --estilísticas o sintácticas, por ejemplo--, sino que, por el contrario, lleva al lector a otro espacio en donde lo que se dice y se escribe se expresa con peculiaridades tanto en el lenguaje como en la forma. Me refiero a ese encuentro con versos fragmentados por guiones, guiones que entrecortan ideas, ideas e imágenes expresadas con estructuras sintácticas poco convencionales, palabras que sobresalen por sus mayúsculas y que, por lo mismo, rebasan su categoría connotativa y alcanzan otra más abstracta. En fin, a esa experiencia de encontrar recursos que nos permitan palpar la "otredad" del texto, la cual, en momentos, me parece difícil de experimentar en esta traducción.

CAPÍTULO CINCO

EL ROSTRO VESUBIANO: UNA PROPUESTA

La movilidad en la lengua que ofrecen los poemas de Emily Dickinson en ocasiones puede resultar peligrosa, por lo que su traducción resulta un reto: significa violentar y jugar con la sintaxis y gramática de la lengua meta, entre otras cosas. El proceso para descubrir el punto central de cada poema es similar a aquél para salir de una habitación cuyas paredes están cubiertas por espejos: cada uno refleja un lugar diferente, el espacio y las imágenes parecen perder su dimensión real y terminan por ser parte del juego al querer encontrar la "realidad". Los poemas de Dickinson juegan con las imágenes, el tiempo, el espacio, y con todo lo que posea una apariencia "real". Cada uno se convierte en un espejo que refleja distintos significados, diversos caminos para llegar al entendimiento. Traducir un poema con estas características significa sumergirse en la ambigüedad y pluralidad de sentidos.

"My Life had stood - - a Loaded Gun - -" es un poema que no escapa a esta riqueza poética. Su lectura nos obliga a un acercamiento y una aprehensión del conflicto que vive la figura femenina, como arma cargada y ente animado.

Ésta es mi propuesta:

Mi Vida había sido — un Arma Cargada —
en Rincones — hasta que un Día
El Dueño pasó — Me identificó —
y llevó consigo —

y ahora Juntos vagamos por Bosques Soberanos --
y ahora Juntos cazamos la Gacela --
y cada vez que hablo en nombre de Él —
las Montañas responden de inmediato —

y vaya si sonrío, esa luz cordial
sobre el Valle brilla —
es como si un rostro Vesubiano
hubiera dejado advertir su placer —

y cuando en la Noche -- Nuestro Día termina -
vigilo la Cabeza de Mi Amo —
es mejor que la profunda Almohada
de plumas · haber compartido —

para Su enemigo — Soy mortal enemigo —
nadie se mueve por segunda vez —
cuando apunto un Ojo Amarillo —
o un enfático Pulgar --

aunque Yo más que Él pueda vivir
Él debe — más que Yo —
pues tengo sólo el poder de matar,
pero no — el poder de morir —

Desde el principio quise mantener el efecto producido por las mayúsculas, sobre todo en las diferentes etapas de la relación entre el dueño y el arma cargada: su encuentro (por ejemplo. Arma Cargada, Dueño, Me); su convivencia (Juntos, Nuestro); el

protagonismo que ella comienza a asumir y el proceso de humanización que experimenta (Soy mortal enemigo, Ojo Amarillo, Pulgar) y finalmente, el poder que adquiere en la última estrofa (la primera y única presencia de un "Yo"). Igualmente intenté conservarlas en los entes inanimados, debido a su importancia durante el proceso de humanización del arma (Bosques Soberanos, Valle, Gacela, Él, Montañas).

Por otro lado, la selección misma de las palabras también tiene un efecto. En mi versión, la repetición de "y ahora Juntos" es una reiteración de que ahora son los *dos* los que actúan, cada uno en su papel: ella como el arma cargada y él como el cazador. Si bien es cierto que "Juntos" alarga ambos versos, cabe recordar que es fundamental mantener la imagen de unión entre el arma y el dueño, pues esto será lo que finalmente dará origen a su paradójica relación. Por su parte, la naturaleza también muestra su importancia en el acercamiento entre él y ella: junto al adjetivo "Soberanos" el sustantivo "Bosques" adquiere una connotación de poderío y fuerza.

El sustantivo "Almohada" no resulta tan beneficiado:

The Eider-Duck's Deep Pillow
La profunda Almohada de plumas

A pesar de sus estructuras aparentemente distintas, ambos versos coinciden en su sintaxis. En inglés tenemos un posesivo: "The Eider-Duck's", mientras que en español encontramos una frase adnominal: "de plumas". En ambos casos se trata de adjetivos que califican al sustantivo "Pillow" —Almohada.

Sin embargo, los versos difieren semánticamente. La imagen en inglés nos remite directamente a la de un ave. La traducción, en cambio, ofrece una imagen que presenta al animal sólo de manera parcial: por medio de una sinécdoque, la figura del pato Eider queda reducida a la imagen de sus plumas. A pesar de la parcialidad de la traducción, creo que se conserva el sentido de la estrofa. La frase adjetiva "de plumas" hace de "Almohada" un objeto deseado, cuyo número indefinido de plumas nos hace pensar en un cojín blando y delicado. La renuencia del arma de compartir con su amo una almohada con tales características, nos recuerda el valor que para ella ha adquirido su relación con Él.

De hecho, desde la estrofa anterior ya es posible ver su placer: la palabra "vaya" —al igual que "do"— hace hincapié en la acción de sonreír, en la osadía y decisión con la que el arma expresa su alegría.

Éste podría originarse desde la segunda estrofa. A diferencia de Silvina Ocampo, decidí conservar la posición original de los guiones. Ya se ha mencionado el interés de la traductora por enmarcar la imagen de la cacería con guiones y así fragmentar el verso. Por mi parte, en mi versión muestro mi intención de conservar el ritmo y la fluidez, los cuales, a su vez, sugieren el entusiasmo y la urgencia con la que la voz del poema relata su encuentro con el dueño.

Sin embargo, ambas traducciones coinciden en dos momentos importantes dentro del poema: a) el punto climático en la manifestación del poder del arma cargada. En el primer verso de la quinta estrofa el guión al centro divide al verso en dos partes,

conservando así la fragmentación original y el juego visual entre el contenido y la forma:

To foe of His -- I'm deadly foe —
para Su enemigo — Soy mortal enemigo — (mi versión)
del enemigo de Él — soy mortal enemigo — (Silvina Ocampo)

b) en la acción de compartir la almohada del pato Eider. El segundo caso lo tenemos en el último verso de la cuarta estrofa, en donde también se intenta conservar la fragmentación original, aunque, como ya se ha explicado, las dos versiones encierran estructuras diferentes:

Deep Pillow · to have shared —
de plumas — haber compartido — (mi versión)
compartida del Pato Eider — (Silvina Ocampo)

Además de los guiones, decidí conservar también la posición original de las estructuras; no quise estandarizar el español y con esto ignorar el juego que Emily Dickinson hace con el contenido y la forma: la idea de unión en el contenido no corresponde a la unión física de las palabras. Creo que vale la pena respetar tal discrepancia entre uno y otro campo.

En cuanto a la sintaxis de los versos, observamos que en la sexta estrofa ambas traducciones difieren nuevamente:

(Silvina Ocampo)

aunque yo más que él — podría vivir
él tiene que vivir -- más que yo —
pues yo sólo tengo el poder de matar,
sin el poder de morir —

(Mi versión)

aunque Yo más que Él -- pueda vivir
Él debe -- más que Yo —
pues tengo sólo el poder de matar,
pero no -- el poder de morir —

La intención de Silvina Ocampo de establecer una fluidez --sobre todo en el segunda verso -- difiere de la mía de transmitir la peculiaridad de las estructuras sintácticas --sacrificando dicha fluidez. Vale la pena conservar el sentimiento de conflicto que el arma cargada experimenta en esta última estrofa. La estandarización del español no resulta conveniente pues se establecería una contradicción entre la sencillez de las estructuras y la complejidad de los pensamientos. Debido al peculiar uso del idioma --fragmentación de versos, presencia de elipsis, orden de elementos poco convencional -- es aquí donde creo que el estilo de Dickinson se manifiesta mejor. Por eso propongo conservar todas estas características, así como la armonía entre forma y contenido, lo más fielmente posible.

Queda por explicar un último aspecto en donde, a diferencia del caso anterior, el problema de traducción radica en el énfasis de las palabras. La posición de "but" la convierte en la palabra con el mayor énfasis a la mitad del verso, énfasis que repercute en el contenido mismo: el arma cargada parece estar realmente convencida de su poder mortal.

Traduzco "But" como "sólo" que, por un lado, difiere sintácticamente del original: éste es un adverbio, aquél una conjunción. Por otro lado, mientras que la

palabra en inglés es monosílaba, en español es bisílaba. Sin embargo, son éstas dos sílabas las que permiten que el énfasis apunte hacia la palabra "sólo" y, por lo tanto, hacia la mitad del verso.

En el cuarto verso de esta estrofa, el énfasis lo encontramos al inicio del verso:

WITHOUT . . . the power to die . .

Si en español hubiésemos escogido un término monosílaba, el efecto no habría sido el mismo:

SIN — el poder de morir —

Es necesario que la traducción de "Without" siga siendo bisílaba o, por lo menos, que se forme de dos palabras para semejar el ritmo original:

pero no el poder de morir —

Como último verso del poema, es indispensable que su traducción transmita la misma fuerza y determinación del poema original.

No quiero concluir este capítulo sin antes referirme a los tiempos verbales en mi versión, ya que revelan aspectos importantes en la relación entre el dueño y el arma:

Mi Vida había sido — un Arma Cargada . .

El poema comienza con una condición que "ella" había estado experimentando y que cambió con la llegada del dueño:

en Rincones -- hasta que un Día --
El Dueño pasó Me identificó --
y llevó consigo --

Creo acertado mantener la diferencia en los verbos "había sido" e "identificó", ya que aunque ambos expresan acciones realizadas en el pasado, no ocurrieron al mismo tiempo. El primer verbo corresponde a un pasado anterior al segundo. Esta diferencia marca la importancia que para el arma cargada tuvo su encuentro con el dueño.

Además, es necesario que la traducción también transmita la identificación del arma por parte del dueño y, sobre todo, la imagen del inmediato apoderamiento que hace de ella. Por esta razón, decidí incorporar "Me" al segundo verso y agregar "consigo" al tercero para no alterar notoriamente su extensión y al mismo tiempo, para reafirmar la condición pasiva del arma. El sentido de compañía de "consigo" expresa un mayor grado de cercanía entre quien realiza la acción y quien la recibe.

En la segunda estrofa, la voz del poema continúa manifestando su nueva condición:

y ahora Juntos vagamos por Bosques Soberanos —
y ahora Juntos cazamos la Gacela —

El inicio de "y ahora" en los primeros versos nos obliga a un cambio verbal: del pasado en la primera estrofa al presente en la segunda. A pesar de ser el único tiempo verbal —el cambio de pasado perfecto ("had stood") a un pasado simple ("passed", "identified" y "carried") no lo considero un cambio verbal radical pues ambos tiempos corresponden

al pasado— es significativo, ya que de alguna manera es la "recreación gramatical" del cambio que representa la llegada del dueño.

Mi intención por conservar éste y cualquier otro recurso representativo de la poesía de Emily Dickinson se basa en mi deseo de ofrecer algo justo al lector, a quien sería injusto negarle la experiencia del conflicto reflejado en el uso de guiones, en la no estandarización de la lengua, en las oraciones incompletas, en la sintaxis poco usual; es decir, negarle la extrañeza de su propio idioma y ponerlo en desventaja con respecto al lector angloparlante, quien sí podría palparla en inglés.

Creo que la poesía de Emily Dickinson no se *compone* de todos estos recursos. sino que *es* el uso de ellos. Si se hace un esfuerzo por arraigar la presencia de esta gran poeta en cada uno de los versos, de las imágenes, en el lenguaje mismo, la traducción, entonces, habrá cumplido su propósito.

CONCLUSIÓN

En algún momento de este trabajo señalé que la poesía de Emily Dickinson era exigente con el lector. Ahora agrego que lo es más con el traductor. El primero se enfrenta con su poesía, con el mundo del texto, el segundo rebasa ese encuentro y se interna en el mundo con la misión de regresar con algo más, regresar diferente.

El traductor comienza por ser un lector. En mi caso, mi experiencia como traductora significó reconocer la “diferencia” en su poesía y participar en el conflicto y la contradicción. “Diferencia” en el lenguaje (uso de guiones, mayúsculas, elipsis, sintaxis peculiar), que era eco de su rechazo a los estándares y convenciones, rechazo a la imposición, a lo esperado en su época. Creo que sus poemas a veces esconden una cierta ironía: nos muestran un vocabulario sencillo, poco extravagante, como cumpliendo con las expectativas de la poesía femenina de aquel entonces: superficial y sentimental, pero al mismo tiempo exponiéndonos a una poesía mucho más elaborada, con emociones intensas, descritas en un lenguaje cuya brevedad nos lleva de prisa a la experiencia y al conocimiento. Su poesía resulta engañosa no sólo para el lector, sino también para el traductor.

Reitero mi intención de conservar cualquier elemento que fortalezca el espíritu del idioma original, aunque esto nos lleve —inevitablemente— a alguna pérdida. Un ejemplo —que quise dejar para este momento— es el juego de sonidos que se extiende a lo largo del poema:

<i>estrofa 1</i>		<i>estrofa 2</i>		<i>estrofa 3</i>	
Gun	a	Woods	d	light	c
Day	b	Doe	e	glow	e
identified	c	Him	f	face	b
away	b	reply	c	through	g
<i>estrofa 4</i>		<i>estrofa 5</i>		<i>estrofa 6</i>	
done	a	foe	e	live	f
Head	h	time	c	I	c
Duck's	a	Eye	c	kill	f
shared	h	Thumb	a	die	c

Es curioso cómo algunas palabras importantes en el poema tienen sonidos similares:

Gun -- Duck's

Nuevamente la figura del pato Eider se ve involucrada en alguna especie de juego, sólo que ahora se trata de un juego fonético. Recordemos el juego visual en el último verso de la cuarta estrofa del poema original: Deep Pillow — to have shared . La idea de compartir se expresa precisamente con la división del verso por medio de los guiones. Parece como si ahora las figuras del arma y del pato tuvieran un segundo encuentro, esta vez por su sonido.

De hecho, el juego de sonidos continúa:

Head — shared

Ahora es el dueño quien se ve involucrado con la idea de compartir. En esta misma estrofa el arma afirma que es mejor cuidar de su amo que compartir la almohada. Sin

embargo, la similitud de los sonidos en las palabras “Head” y “shared” acerca a la figura del dueño con esta idea de compartir, minimizando lo que la figura femenina expresa.

Otro caso importante es el de la figura del enemigo:

Doe — foe

Es curioso encontrar una rima entre estas figuras debido a su importancia en el poema. En algún momento se comentó la similitud que comparten el arma y la gacela: ambas son identificadas y presas por el dueño aunque en el caso del animal, el arma también forma parte de la cacería. Ahora comparten también su sonido, cuya similitud es tal, que nos lleva a pensar que, en términos fonéticos, el arma y la gacela se encuentran en un mismo nivel, podría pensarse que se trata de la misma figura. Además, al ser el enemigo de su amo, también lo es de sí misma. Con el poder mortal que la figura femenina muestra al final del poema, “ella” también podría morir:

— reply

I - Eye

— die

Vemos que el juego de sonidos también contribuye al proceso de humanización del arma cargada. El juego de sonidos entre estas palabras permite relacionar a dos verbos y un sustantivo que sólo pueden adjudicarse a seres animados. Además, es éste el sonido que más se repite a lo largo del poema. sólo en la cuarta estrofa no lo encontramos. De ahí que la figura femenina se vea relacionada con palabras claves del poema:

“identified”, “time” y “light”. El primero nos recuerda su encuentro con el dueño; el segundo señala el tiempo que transcurre a partir de dicho encuentro, y el tercero alude nuevamente a la presencia de seres animados en el poema: la naturaleza, el rostro vesubiano y la propia figura femenina.

Por otro lado, gracias al juego de sonidos --al igual que a los guiones-- es posible asociar las palabras con cierta libertad y, en el caso del juego fonético, en ocasiones tener una interpretación totalmente opuesta a la marcada por el contenido mismo del poema. Por ejemplo, en la sexta estrofa las palabras que riman son “I” -- “die” y “live” -- “kill”. Recordemos que en este punto del poema el arma se declara poseedora del poder mortal, pero también incapaz de ejercerlo sobre ella misma. Sin embargo, por la similitud de sonidos en “I” -- “die”, la voz del poema parece adquirirlo. Asimismo, la similitud de sonidos en “live” -- “kill” se contrapone con su significado antónimo.

De igual manera, es posible ver que este ritmo en las palabras finales de los versos se estabiliza un poco más en la segunda mitad del poema, que es precisamente en donde los versos presentan una mayor peculiaridad en las estructuras sintácticas, reflejando así el sentido de conflicto y contradicción que vive el arma cargada. De hecho, esta segunda mitad comienza con una estrofa cuyos versos muestran una cierta aliteración: “**Day done**”, “**My Master's**”. “**than the**”, o sonidos repetidos: “at Night”, “Deep Pillow”.

A pesar de que ninguna de las dos versiones mantuvo este ritmo, creo que cada una sí logra uno muy particular, no basado en sílabas o acentos. Como ya se ha

mencionado, cada traducción muestra un interés por conservar recursos esenciales. Silvina Ocampo procura mantener la distribución de guiones del poema original, aunque en ocasiones la modifica enfatizando puntos importantes:

<i>And now We hunt the Doe</i>	SEGUNDA
y ahora — cazamos la gacela ·	ESTROFA
<i>On whom I lay a Yellow Eye —</i>	QUINTA
cuando les clavo — mi amarilla mirada —	ESTROFA

En otras, dicha alteración en los guiones se debe a su interés de estandarizar versos cuya sintaxis resulta peculiar, tanto en el español como en el inglés:

<i>He longer must than I</i>	SEXTA
él tiene que vivir --- más que yo --	ESTROFA

Estos cambios nos hablan de la decisión de Silvina Ocampo de establecer cierta fluidez al poema, de crear su propio ritmo. Por otro lado, mi versión intenta conservar ese ritmo entrecortado de las estructuras sintácticas que presenta el poema original:

<i>He longer must than I —</i>	SEXTA
Él debe — más que yo	ESTROFA

Sin embargo, en algún momento decido también estandarizar la estructura de los versos:

<i>The Owner passed — identified —</i>	
<i>And carried Me away ·</i>	TERCERA
El Dueño pasó · — Me identificó —	ESTROFA
Y llevó consigo · —	

Creo que el ritmo y la musicalidad que nos ofrecen las dos versiones se basan en la sintaxis de los versos, en la traducción acertada de algunas palabras: dueño por “Owner” y amo por “Master”; en la distribución de guiones, entre otros. Considero que la rima no es esencial para lograr una buena traducción. Existen otros muchos recursos que vale la pena rescatar del poema original. Como ya se ha mencionado, el traductor se sumerge en éste para regresar con algo más. Gracias a su creatividad y criterio, el traductor puede ofrecer un texto distinto y, por lo tanto, único. Por mi parte, a mi inicial atracción por leer la poesía de Emily Dickinson, se suma mi propuesta de una versión más del poema 754.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Andrade Franco, Alfonso. "La traducción de poesía y de prosa poética: reflexiones", ponencia durante el IV Encuentro de Traductores Literarios, México, 1993.
- 2.- Bartra, Agustí. *Antología de la poesía norteamericana*, Nuestros Clásicos, UNAM, México, 1972.
- 3.- Blanco, Alberto (introd., selec. y trad.). *Material de Lectura. Emily Dickinson*, Serie Poesía Moderna, núm. 98, Difusión Cultural, UNAM. 1982.
- 4.- Coronel Urtrecho, José y Ernesto Cardenal (trad.). *Antología de la poesía norteamericana*, Aguilar, Madrid, 1963.
- 5.- García Yebra. Conferencia Magistral durante el IV Encuentro de Traductores Literarios, México, 1993.
- 6.- Gilbert, Sandra M. y Susan Gabor (eds.). *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- 7.- Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE/El Colegio de México (coedición), México, 1996.
- 8.- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1975.
- 9.- Mc Neil, Helen. *Emily Dickinson*, Virago/Pantheon Pioneers, Nueva York, 1986.
- 10.- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971.

- 11.- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*, Serie Del Volador. Joaquín Mortiz, México. 1970.
- 12.- Rose Benet, William y Norman Holmes Pearson (eds.). *The Oxford Anthology of American Literature*, vol. II, Oxford University Press, 1954.
- 13.- Steiner, George. *Después de Babel*, Serie Lengua y Estudios Literarios, FCE, México, 1980.
- 14.- Wyck Van y Otto Bettman. *Our Literary Heritage*. Paddington Press LTD. England, 1977.
- 15.- *Emily Dickinson: An Inland Soul*, Distinguished American Series.