



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN LETRAS



**“Until it footing find”: la poesía de Emily Dickinson en el contexto
de los orígenes del verso libre**

Tesis que presenta
Rocío Saucedo Dimas

para obtener el grado de
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MODERNAS-INGLESAS)

Asesora:
Dra. Irene María Artigas Albarelli

México, D.F.

2011



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.

Agradecimientos

Agradezco, con mucho cariño y admiración, todo el apoyo, la orientación y la confianza que me brindó Irene Artigas durante los cuatro semestres de la maestría y el proceso de escritura de esta tesis. Agradezco igualmente a mis lectoras por su generosidad y rigor: Nair Anaya, Charlotte Broad, Julia Constantino y Claudia Lucotti.

También a Nair Anaya y al equipo de trabajo que colabora con ella en el Posgrado en Letras expreso mi agradecimiento por su amabilidad y paciencia.

Gracias a mi familia, padres y hermanos, por todas sus enseñanzas y motivación.

Este trabajo se lo dedico a Yasser.

Ciudad de México, septiembre de 2011

Índice

Introducción		1
Capítulo 1.	De “espasmódica” a “volcánica” a “pre-modernista”: Algunas lecturas y comentarios críticos en torno a la obra de Emily Dickinson en los últimos cien años	7
Capítulo 2.	La poesía de Emily Dickinson: búsquedas temáticas y formales	32
	“Faith – the Experiment of Our Lord”: el tema de la duda en la poesía de Emily Dickinson	40
	“Just a Drop – / Was God so economical?”: duda y métrica rota	55
Capítulo 3.	Las cartas de Emily Dickinson: entre la poesía y la vida	71
	Las cartas de Emily Dickinson como laboratorio de escritura	103
Conclusiones	Entre el romanticismo y el modernismo: la poesía de Emily Dickinson como antecedente del verso libre	110
Obras citadas		132

Introducción

Emily Dickinson (1830-1886) produjo su obra en un momento en el que el verso se encontraba en transición dentro del escenario de la literatura occidental. El verso libre que habría de dominar la poesía del siglo XX se abrió camino dentro de la escritura de distintos autores generando diversas manifestaciones. Victor Hugo le inyectó soltura al alejandrino y probó la inserción de elementos prosísticos dentro del verso; Walt Whitman adoptó una forma poética derivada del versículo bíblico que se ajustaba a la expresión exaltada de un yo aún romántico, pero plenamente urbano. Antes, incluso, que ellos, Novalis exploró las posibilidades de la prosa rítmica, en un antecedente de lo que después constituiría el género del poema en prosa y que se consolidaría a finales del siglo XIX con Mallarmé. Estrictamente hablando, Dickinson no empleó el verso libre. No obstante, la falta de regularidad métrica en su poesía puede verse como un síntoma ya de la transformación de las formas poéticas más claramente perceptible a finales del siglo XIX y comienzos del XX. El objetivo central del presente trabajo es examinar dicha irregularidad formal en la poesía de Dickinson en relación con uno de los temas que más preocuparon a la autora, el de la duda, particularmente en sentido espiritual, lo que constituye un cuestionamiento profundo de la experiencia humana tal como era concebida por la religión y, en términos más amplios, la cultura de su tiempo.

La poesía de Emily Dickinson podría ser considerada limítrofe en lo que respecta a sus hallazgos líricos y conceptuales, así como a sus claras inquietudes formales. En sus poemas se manifiesta aún una clara filiación romántica proveniente de comienzos del siglo XIX; sin embargo, también están presentes en su poesía un tono dubitativo e irónico y una vocación estética más acordes, quizás, a la sensibilidad finisecular o de comienzos del siglo XX. No es poco lo que Emily Dickinson puso en duda: la certidumbre que la religión depositaba en la inmortalidad del alma, la salvación por medio de la fe y, esencialmente, no la existencia de Dios,

sino la visión que de éste transmitía el puritanismo. Más aun, cada uno de sus poemas parece derivar de una indagación íntima y a la vez crítica de sus percepciones, creencias e intuiciones. Dice Harold Bloom que el rasgo más notorio y característico de esta poeta es su “originalidad cognitiva” (1994: 575). En efecto, la densidad, alcance y pulcritud de los descubrimientos contenidos en su poesía se presentan como el resultado de una duda inicial, de una postura interrogativa que se torna declarativa en sentido poético. Así, Dickinson va de la sutileza perceptiva del instante a la insinuación lírica de una verdad.

Si bien Dickinson no se planteó la escritura de un “verso libre” como lo entendemos ahora, la irregularidad métrica y rítmica de los versos, así como la inconsistencia de la rima, son frecuentes en su poesía. Sería un tanto ingenuo o superfluo suponer que esta escritora nunca alcanzó a dominar las formas tradicionales. En realidad, todo parece indicar que su expresión e imaginación poéticas no se ajustaban plenamente a lo que dichas formas ofrecían. La estrofa característica del himno religioso en lengua inglesa, en especial, le sirvió como base para articular un discurso poético que la mayoría de las veces terminaba por desbordar su propio esquema formal. La poesía de Emily Dickinson es particularmente limítrofe en este sentido. En el siglo XX, el verso libre se establecería como un formato dominante. A juzgar por los manuscritos dejados por la autora y los esfuerzos posteriores por asignarles una datación, el periodo creativamente más intenso de Emily Dickinson va de 1858 a 1865. ¿Podemos ver en la irregularidad métrica de su poesía un antecedente del verso libre en al menos alguna de sus variantes? De ser así, ¿puede esta poeta mostrarnos qué urgencias expresivas propiciaron la adopción, aunque incipiente, de una forma poética ya no estrictamente tradicional?

Varios aspectos de la vida de Emily Dickinson contribuyeron a hacer de ella un mito: es cierto que pasó largos periodos de su vida sin abandonar la casa familiar situada en Amherst, Massachusetts; es cierto que en la segunda mitad de su vida esta reclusión voluntaria se acentuó y

que la escritora sólo vestía ropa blanca; también es cierto que, pese a haberse enamorado profundamente en más de una ocasión, jamás se casó. Al igual que Virginia Woolf y Sylvia Plath, el personaje de Dickinson sufrió de una suerte de hipertrofia mítica que no sólo ha afectado la forma en que el público imagina la vida y personalidad de la autora, sino también la manera en que su poesía es, aún ahora, leída. En efecto, Dickinson era una persona peculiar, pero su peculiaridad nos sería indiferente si su misma obra no nos pareciera fascinante y misteriosa. Todavía, pese a que han pasado unos cuatrocientos años, nos sigue intrigando la vida y muerte de Christopher Marlowe, y pese a que, opuestamente, no ha pasado tanto tiempo ni el mundo ha cambiado tanto, nos sigue sorprendiendo un poco que Wallace Stevens trabajara por más de cuatro décadas en una compañía de seguros. Es comprensible; la literatura no surge de la nada, surge de otra literatura y de la experiencia vital de los autores. Y no es que una contribuya a desentrañar la complejidad de la otra o viceversa. Por el contrario, literatura y vida, ambas con sus verdades a medias, sus improbabilidades y sus contradicciones, establecen un diálogo a través del cual se enriquece nuestro universo de sentido o, como dice Judith Butler, se amplía el alcance de lo culturalmente inteligible.

Sin embargo, si bien se ha vuelto una especie de convención hablar primero de la vida de Emily Dickinson en un intento por que ésta explique su escritura, en este caso transitaremos una ruta distinta. Antes de comentar la biografía de la autora, haremos un recorrido por su obra poética, e incluso antes de ello, haremos una revisión —de ningún modo exhaustiva, dada la gran cantidad de análisis y apreciaciones, académicas y de otras índoles— de la crítica que dicha obra ha suscitado. Así pues, repasaremos ideas que han sido expresadas por los lectores (editores, críticos, académicos, otros literatos e incluso banqueros) de Dickinson en los últimos cien años o más. El propósito de lo anterior es establecer un precedente de cómo esta poesía ha sido leída en distintos momentos y, además, introducir una serie de pautas teóricas que retomaremos desde

distintas perspectivas a lo largo de nuestra discusión. Entre ellas, destacan dos: la primera tiene que ver con el concepto de voz poética y la segunda, igualmente importante, tiene que ver con una concepción de la lírica basada en planteamientos diversos, particularmente a partir del romanticismo.

Lo que Emily Dickinson escribió ha ido *cambiando* con el paso de las décadas, las convenciones y los paradigmas. De hecho, la idea de que la poesía de esta autora ha *cambiado* debe entenderse literalmente si nos remitimos a las primeras ediciones de sus poemas. El primer libro de Dickinson, titulado *The Poems of Emily Dickinson*, apareció en 1890, cuatro años después de la muerte de la poeta. La edición corrió a cargo de Mabel Loomis Todd y Thomas Wentworth Higginson, quienes modificaran drásticamente las versiones manuscritas originales encontradas en los así llamados “fascículos”, especie de librillos hechos a mano, y en diversas hojas sueltas. En 1891, apareció *Poems, Second Series*, y en 1896, *Poems, Third Series*. Respetando en mayor medida los manuscritos, la sobrina y heredera literaria de Emily Dickinson, Martha Dickinson Bianchi, publicó *The Single Hound* (1914), *Further Poems* (1929) y *Unpublished Poems* (1935). Más tarde, en 1945, Mabel Loomis Todd y su hija Millicent Todd Bingham editaron *Bolts of Melody* (Johnson ix-x). No fue sino hasta 1955 que Thomas H. Johnson editara para Harvard tres volúmenes (en modalidad *variorum*) que contenían 1,775 poemas de la autoría de Dickinson con el propósito explícito de recuperar todo el material respetando su originalidad. Por varios años, ésta fue la edición “definitiva” hasta que en 1998 R. W. Franklin editó, nuevamente para Harvard, *The Poems of Emily Dickinson*, tres volúmenes (también *variorum*) y que incluyen 1,789 poemas. Para ello, Franklin volvió a revisar los manuscritos y a establecer fechas. Con base en estas últimas dos ediciones, la de Johnson y la de Franklin, ofreceremos en el segundo capítulo de esta tesis una descripción general de los rasgos

que predominan en la escritura de Dickinson, centrándonos a continuación en el tema de la duda y en el tratamiento dado por la poeta a la estrofa del himno religioso tradicional y al verso.

Es un hecho que la escritura de Dickinson seguirá *cambiando*, como cambió una vez que se incorporó la correspondencia que la autora escribió a lo largo de su vida a lo que se considera actualmente su corpus textual. Y es que, en realidad, no había otra opción: una tercera parte de sus poemas los dio ella misma a conocer en su momento por vía epistolar y, por otro lado, las cartas en sí mismas constituyen un legado literario, además de poseer un indiscutible valor histórico y biográfico. La primera edición de las misivas escritas por la poeta, *Letters of Emily Dickinson*, apareció en 1894, tan sólo ocho años después de su muerte, y estuvo a cargo de, nuevamente, Mabel Loomis Todd. De ahí en adelante, las cartas han seguido siendo editadas y estudiadas con creciente interés.¹ Incluso, Wendy Martin, una de las principales estudiosas de Dickinson en la actualidad, dice: “An examination of the letters in which Dickinson included many of her poems even calls into question the boundaries that divide poetic and epistolary genres, leading readers to fascinating questions about the perimeters and possibilities of poetry” (2002: 2-3). De este modo, el tercer capítulo del presente trabajo consistirá en una lectura pormenorizada de la correspondencia escrita por la autora prestando particular atención a dos aspectos específicos: a) la manera en que Emily Dickinson se relacionó con ciertas figuras, ideas y prácticas culturales de su tiempo y que pueden contribuir a un entendimiento de su formación y propuesta poéticas, así como b) la escritura misma de las cartas como espacio de exploración de ideas y formas. Cabe destacar que, en este punto, plantaremos una decisiva interacción entre

¹ En este sentido, destaca la labor llevada a cabo recientemente por el equipo de trabajo a cargo de los *Dickinson Electronic Archives* (*Archivos Electrónicos Dickinson*), los cuales anuncian nuevas posibilidades de lectura y crítica. Bajo la dirección editorial y académica de Martha Nell Smith y Lara Vetter, este equipo pretende digitalizar, en una primera fase, toda la correspondencia original de la familia Dickinson que aún se conserva y, en el futuro, se propone incorporar también a este medio los manuscritos de los poemas dejados por la autora. La digitalización de estos documentos, además de permitirle al lector adentrarse en la inmediatez de las versiones manuscritas, viene acompañada de transcripciones, comentarios y herramientas críticas. Para revisar el avance de este proyecto véase: www.emilydickinson.org.

prosa y verso en la redacción de las cartas como precedente o reflejo de la experimentación llevada a cabo por la autora en lo que respecta a la métrica y los ritmos que apreciamos en su poesía.

Finalmente, en el apartado de conclusiones de esta tesis, me enfocaré a establecer conexiones significativas entre los principales aspectos desarrollados en cada capítulo. En este sentido, uno de mis propósitos centrales es profundizar en las implicaciones y alcances del tratamiento dado por Emily Dickinson a las formas poéticas tradicionales y plantear un posible contagio entre prosa y verso en su obra. Con base en algunas ideas presentadas por Georg Lukács en su libro *Teoría de la novela* (1920), pretendo especular acerca de la relación entre la prosa y lo que varios autores reconocen como una crisis cultural en el seno de la modernidad. Así pues, en lo que constituye un intento por responder a la pregunta de qué comunica el verso libre que formas poéticas anteriores no alcanzaban a comunicar, avanzaré algunas hipótesis en torno a cómo la poesía reaccionó ante dicha circunstancia histórica a través de la asimilación de formas prosísticas. Para concluir, plantearé cómo los rasgos métricos, estilísticos, expresivos y conceptuales de la poesía Dickinson la sitúan a ésta claramente en un punto intermedio entre romanticismo y modernismo.

Capítulo 1

De “espasmódica” a “volcánica” a “pre-modernista”: Algunas lecturas y comentarios críticos en torno a la obra de Emily Dickinson en los últimos cien años

El que muy probablemente fue el primer comentario crítico sobre la poesía de Dickinson se hizo por medio de una carta a la autora. Muy conocida es la anécdota de que, en 1862, la poeta envió una muestra de su trabajo a Thomas Wentworth Higginson: “thirty-eight, was a man of letters, a clergyman, a fitness enthusiast, a celebrated abolitionist, and a champion of women’s rights, whose essays on slavery and suffrage, but also on snow, flowers, and calisthenics, appeared in *The Atlantic Monthly*” (Thurman). Concretamente, la pregunta que le planteó Dickinson al editor fue si sus versos “respiraban”. No se conserva la respuesta enviada por Higginson, pero a juzgar por la siguiente carta enviada por ella, el crítico opinó que sonoramente la poesía de Dickinson era “espasmódica”, sin duda como resultado de la irregularidad de la sintaxis, el ritmo y la métrica. La carta dice: “You think my gait ‘spasmodic.’ I am in danger, Sir. You think me ‘uncontrolled.’ I have no tribunal [...]. The Sailor cannot see the North, but knows the Needle can” (L 265).² El comentario en parte desfavorable de Higginson refleja lo que habría sido la percepción generalizada entre los miembros del círculo literario de Nueva Inglaterra en aquel entonces. De hecho, un año después de la publicación póstuma de su primer libro y casi treinta años después de este primer intercambio epistolar, la percepción seguía siendo muy parecida. En 1891, “most of the reviews were critical of Dickinson’s ‘barbarisms’, her faulty rhymes, skewed syntax, and bumpy rhythms, that is, her *unconventionality*” (Sewall 5). No obstante, algo apreció Higginson en aquel acercamiento inicial con la autora, pues la correspondencia entre ambos se mantuvo por los siguientes veinticuatro años.

² De aquí en adelante y de acuerdo con la convención entre los críticos de Dickinson, cuando citemos una carta introduciremos entre paréntesis la letra L y el número asignado a cada una por Johnson en su edición de la correspondencia completa de la autora (1958).

Si bien desde un comienzo la crítica ha delineado a Emily Dickinson como una figura cargada de excepciones con respecto al panorama literario y social del siglo XIX estadounidense, también desde un comienzo se la ha relacionado con determinadas tendencias poéticas, de pensamiento y de conducta (algunas de ellas a veces opuestas) propias de dicho periodo. En una carta enviada, también en 1891, a Higginson —quien opinó que ésa era la crítica más notable realizada sobre la poesía de Dickinson hasta el momento—, su autor, el banquero Samuel G. Ward, destaca la forma en que la poeta concentra y expresa ciertos rasgos que caracterizan lo que él considera la cultura y el temperamento de los habitantes de Nueva Inglaterra:

She is the quintessence of that element we all have who are of Puritan descent *pur sang*. We came to this country to think our own thoughts with nobody to hinder. Ascetics, of course, & this our Thebaid. We conversed with our own souls till we lost the art of communicating with other people. The typical family grew up strangers to each other, as in this case. It was *awfully* high, but awfully lonesome. Such prodigies of shyness do not exist elsewhere. (*apud* Sewall 3)

Ward hace referencia a la identidad histórica de la comunidad que se asentó a comienzos de siglo XVII en el extremo noreste del actual territorio de los Estados Unidos y que desempeñó una función decisiva en la Guerra de Independencia contra la corona británica. Dicho asentamiento estaba conformado por practicantes de un puritanismo singular y extremo,³ quienes tuvieron que salir de Europa para poner fin al acoso y las limitaciones de las que eran objeto. Desde entonces, como señala Ward, queda manifiesta una cierta tendencia al “aislamiento” por parte de este grupo social, rasgo que el banquero relaciona directamente con la personalidad de Dickinson.

Ward también señala el ascetismo y la austeridad emocional de los habitantes de Nueva Inglaterra, incluso al interior del círculo familiar. En su biografía sobre Dickinson, Johnson

³ Hay que recordar el retrato que de esta sociedad hizo Nathaniel Hawthorne en su obra, subrayando y criticando frecuentemente la severidad y contención de sus miembros. En el texto que sirve de introducción a *The Scarlet Letter*, titulado “The Custom House”, por ejemplo, Hawthorne evoca el recuerdo sombrío de uno de sus propios ancestros: “this grave, bearded, sable-cloaked, and steeple-crowned progenitor, —who came so early, with his Bible and his sword, and trode the unworn street with such a stately port [...], he had all the Puritanic traits, both good and evil. He was likewise a bitter persecutor; as witness the Quakers” (40).

describe la relación de Emily con los demás integrantes de su familia como un tanto fría en la superficie, pese a que los vínculos en el fondo fueran estrechos y fuertes, y que explican, en parte, la determinación de la poeta por nunca abandonar el hogar. La relación con su padre, en particular, destaca por su importancia y peso en la vida de la autora. Dice Johnson: “From her earliest childhood Emily Dickinson felt a respect for her father akin to awe. [...] He was a man of rectitude whose reason governed his passions, and for whom moderation in all things was the rule of life” (1955: 24-25). A esta atmósfera dentro de la casa de los Dickinson parece aludir Ward con la palabra “soledad”. Por otra parte, el banquero también habla de una proclividad a la introspección que habría conducido a esta sociedad a olvidar “el arte de comunicarse con otras personas”, a lo cual se refiere más adelante como “falta de articulación”. Es con base en todo lo anterior que Ward valora a Dickinson y la llama “the articulate inarticulate” (*apud* Sewall 3). Es decir, para este primer comentarista, Dickinson representaría fielmente la falta de articulación y el ensimismamiento, la “timidez” del carácter puritano novoinglés; sin embargo, la autora les proporcionaría a dichos rasgos, simultáneamente, una expresión elocuente y reveladora.

Así pues, si a veces se ha visto a Dickinson como una figura aislada de su entorno social y cultural, quizá sea necesario matizar esa visión en al menos dos sentidos. El primero es que la reclusión voluntaria de la poeta podría estar relacionada con una tendencia al aislamiento más o menos generalizada entre los miembros de la sociedad de Nueva Inglaterra de su tiempo y que dicha tendencia fue reconocida por, incluso, sus contemporáneos (Ward y Higginson). El segundo matiz que es necesario introducir es que la amplia correspondencia que sostuvo Dickinson con destinatarios numerosos y diversos (familiares, amigos y figuras públicas como el propio Higginson, el periodista y editor Samuel Bowles y la escritora Helen Hunt Jackson, entre

otros),⁴ sugiere que el aislamiento de la autora era sólo aparente o, al menos, relativo y que, en todo caso, cierto recogimiento debía ser una costumbre no extraña entre las mujeres de la sociedad calvinista del norte de los Estados Unidos en el siglo XIX.

De acuerdo con Wendy Martin (2007) la recepción más temprana de la obra de Dickinson fue, precisamente, “a somewhat gendered reaction” (121), en el sentido de que aquellas mujeres que llegaron a hacer algún comentario sobre los versos de la autora tendían a opinar favorablemente e, incluso, de modo entusiasta, mientras que la mayoría de los hombres que expresaron públicamente su visión de la poeta eran propensos a descalificarla. Incluso después de la publicación póstuma de sus tres primeros volúmenes de poesía, entre 1890 y 1896, las reacciones seguían siendo contrastantes, independientemente del género del lector. Más adelante, *The Single Hound* (1914), editado por Martha Dickinson Bianchi,⁵ estimuló un interés académico en torno a la poeta que se incrementaría a lo largo del siglo XX junto con un interés popular que conduciría a su incuestionable canonización. Con respecto a Dickinson y su consumo como producto cultural nacional en los Estados Unidos, Wendy Martin señala:

Americans found great pride in Dickinson’s life and work, a fact that became important for securing her place in American literature when the release of the 1896 volume launched transatlantic debates over the value of her poetry. Attacking Dickinson’s work as “uncivilized” because of her poor grammar and non-conventional writing style, nineteenth-century British critics saw her as a rebel – a rebel who represented the unruly values of America. Ironically, American respondents used this criticism as a means of developing greater national pride. Instead of agreeing with the

⁴ Samuel Bowles (1826-1878), amigo entrañable de la autora, era originario de Massachusetts y se desempeñó como editor del diario abolicionista *The Republican (Springfield)* por cerca de treinta y cinco años; además de noticias de actualidad política y social, el diario publicaba regularmente piezas literarias. Helen Hunt Jackson (1830-1885), nacida en Amherst el mismo año que Emily Dickinson, fue una escritora y activista política. Jackson, además de escribir narrativa, redactaba documentos de índole política con el fin de denunciar las ineficacias del gobierno de los Estados Unidos. En particular, se interesó por la situación de las comunidades nativas de Norteamérica y en relación con dicho tema publicó, en 1881, un documento titulado *A Century of Dishonor*. La autora envió una copia de su escrito a cada uno de los miembros del Congreso. Sobre Bowles y Jackson comentaremos más ampliamente en el tercer capítulo de esta tesis.

⁵ Martha Dickinson (1866-1943) fue hija de Austin y Susan Dickinson. A esta familia perteneció la mitad de los manuscritos hallados tras la muerte de la poeta y que ahora son propiedad de la Houghton Library de Harvard. La otra mitad perteneció a la familia de Mabel Loomis Todd —amante de Austin y de quien hablaremos más adelante— y dichos documentos se encuentran ahora en la biblioteca del Amherst College.

Europeans that Dickinson's work represents incorrigibility and recklessness, they celebrated Dickinson as a symbol of the American ability to think alternatively and creatively. (2007: 122)

Así pues, Dickinson fue prontamente apropiada como una de las manifestaciones de la “genialidad” estadounidense, genialidad relacionada en el ámbito de lo popular con su extravagancia y rebeldía. Aunque resulte contradictorio que el nacionalismo, una de las nociones básicas sobre las que se fundan la hegemonía estadounidense y el autoritarismo al interior de su sociedad, considere en este caso dentro de sus valores constitutivos la diferencia y la rebelión, hay que recordar que esta forma de relación



De acuerdo con Louise B. Graves, ésta sería la “primera fase” en la transformación del único daguerrotipo existente de Dickinson. En él sólo vemos el rostro de la autora y el contorno del cabello que lo enmarca ha sido retocado.

entre el poder y el arte es la que parece estar vigente desde hace varias décadas no sólo en los Estados Unidos, sino en muchos otros países. No obstante, es un hecho que Emily Dickinson cuestionó las estructuras de poder inscritas dentro de las convenciones de escritura de su tiempo.

En las décadas de 1930 a 1950, los estudios sobre la obra de Dickinson se vieron fuertemente influidos, en parte, por la corriente denominada New Criticism y, gracias a la atención que dicha corriente prestaba a la obra en sí misma por encima de su contexto histórico o biográfico, fue que la necesidad de contar con una edición más apegada a los originales comenzó a plantearse seriamente (Martin 2007: 122-123). No obstante, los círculos académicos y críticos también se han enfocado desde el comienzo en la biografía de la autora y, como ya se sugirió, en su relación con el panorama cultural estadounidense del siglo XIX. En ese sentido, una contribución importante en fechas recientes ha sido, en mi opinión, la identificación —o

revaloración— de una cultura popular dentro de la cual otras mujeres escritoras tenían la oportunidad de publicar y de poner en movimiento estilos e ideas distintos a los de la así llamada “alta cultura”, esencialmente masculina. Gary Lee Stonum menciona la existencia de una literatura sentimental en la sociedad estadounidense con la cual es notorio que Dickinson estaba familiarizada. “Several aspects of this literature obviously resonate within a number of Dickinson’s poems. One key motif is that of the separated, banned, or otherwise star-crossed lovers [...]. Another is the centrality of deathbed scenes and of a sentimental rhetoric of consolation, which is especially important to the verse of the time” (Stonum 56-57). Asimismo, el autor indica que esta suerte de “religión del corazón” femenina se oponía a la severidad del puritanismo (57), lo cual debió haber sido apreciado por la poeta. Vale la pena, por otra parte, citar lo que se apunta en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* con respecto a esta otra tradición:

Dickinson’s poetry emerges from—and stands out from—the work of a number of female writers so commercially successful that Hawthorne complained enviously of the “scribbling women.” The best known was Lydia Sigourney (1791-1865), “The Sweet Singer of Hartford” [...]. Tear-jerking titles such as “Widow at Her Daughter’s Funeral,” “Death of an Infant in Its Mother’s Arms,” and “Wife of a Missionary at Her Husband’s Grave” evoke the morbidity that accounts for Mrs. Sigourney’s popularity and its decline. (Davidson 53-54)

Uno de los ensayos sobre Dickinson más influyentes en las últimas décadas es “Vesuvius at Home: the Power of Emily Dickinson”, escrito a mediados de la década de 1970 por la también poeta Adrienne Rich. En dicho ensayo, Rich examina la figura de la autora en relación, precisamente, con la situación generalizada en que vivían las mujeres estadounidenses del siglo XIX. Rich reinterpreta la leyenda de Dickinson de modo radical y propone ver en la reclusión voluntaria de ésta no una manifestación de su debilidad emocional o desequilibrio mental, pues en las primeras décadas del siglo XX se conjeturaba que algún romance fallido, algún compromiso matrimonial frustrado, habría sido motivación suficiente para que la poeta se aislara

socialmente. En contraste con esta visión, Rich propone que dentro de las cuatro paredes de su habitación —espacio destinado por la autora a la escritura— Dickinson contaba con una mayor libertad de la que pudo haber aspirado a encontrar en la esfera pública como mujer: “The terms she had been handed by society—Calvinist Protestantism, Romanticism, the nineteenth-century corseting of women bodies, choices and sexuality—could spell insanity to a woman genius. What this one had to do was retranslate her own unorthodox, subversive, sometimes volcanic propensities into a dialect called metaphor: her native language” (102). Siempre ha llamado la



“Segunda fase” en la transformación del daguerrotipo: además del cabello, se ha retocado el cuello del vestido de la poeta. De acuerdo con Graves, los retoques que sufrió el retrato fueron realizados por la pintora y miniaturista estadounidense Laura Coombs Hills (1859-1952) alrededor del año 1897.

atención de lectores y críticos la timidez aparente con la que Dickinson intentó publicar algunos de sus poemas. Lo que Rich sugiere es que, de haber publicado, la autora habría tenido que hacer sacrificios artísticos para complacer no sólo las expectativas literarias del público, sino para ajustarse también a una imagen de mujer escritora aceptable, como quizá lo hicieron las autoras de literatura sentimental.

No obstante, Rich expone la ironía de que la visión de la poeta que le fue transmitida en la escuela y la más conocida en el ámbito popular exaltaba, justamente, el sentimentalismo y la feminidad convencional enfatizados por los primeros editores en sus selecciones y alteraciones de los textos. Es muy conocido el único daguerrotipo existente de Dickinson, sin embargo,

there is [...] an engraving of the poet as popular fancy has preferred her, in a white lace ruff and with hair as bouffant as if she had just stepped from a Boston beauty parlor. The poem chosen to represent her work to the American public is engraved, alongside a dew-gemmed rose, below the portrait, [...] it is a verse which a hundred or more nineteenth century versifiers could have written. In its undistinguished language, as in its conventional

sentiment, it is remarkably untypical of the poet. Had she chosen to write many poems like this one we would have no “problem” of nonpublication, of editing... (104)⁶

Lo anterior quiere decir que incluso cien años después de su muerte, Dickinson habría probablemente gozado de más “libertad” dentro de su habitación que en el ámbito de lo público.

Así pues, Rich opta por ver en el estilo de vida de la poeta una decisión consciente a favor de su propia escritura. La creatividad e imaginación artística de Dickinson constituyen para Rich un “poder” extraordinario que, dadas las condiciones culturales de la Nueva Inglaterra decimonónica, sólo podía ser plenamente ejercido por una mujer en la soledad del hogar: “The woman who feels herself Vesuvius at home has need of a mask, at least, of innocuousness and of containment” (108). Y a continuación Rich cita de Dickinson “On my volcano grows the Grass”, entre otros poemas que dan cuenta de una fuerza expresiva desbordada y poderosa.



“Tercera fase”: “there is [...] an engraving of the poet as popular fancy has preferred her, in a white lace ruff and with hair as bouffant...” (Rich: 104)

Wendy Martin señala que, en parte como resultado de este innovador ensayo de Adrienne Rich, en la década de los ochenta y noventa proliferaron las biografías y estudios académicos sobre Dickinson con un enfoque abiertamente feminista y preocupados por problemáticas históricas específicas, como las relaciones entre género, clase y literatura (2007: 125-126). Asimismo, en las últimas décadas, la poesía de Dickinson también ha sido estudiada desde la

⁶ El poema al que se refiere y cita Rich, por si el lector siente curiosidad, es el siguiente (en su versión editada de 1890): “If I can stop one heart from breaking / I shall not live in vain / If I can ease one life the aching / Or cool one pain / Or help one fainting robin / Unto his nest again / I shall not live in vain”.

perspectiva de la retórica y con base en la teoría de la deconstrucción, cuyos seguidores, en este caso, han prestado particular atención al uso dado por la autora a la metonimia en oposición a la metáfora, la cual había sido privilegiada por críticos anteriores (128). Sin embargo, la variedad de abordajes críticos no se detiene ahí. Es tal la densidad, ambigüedad y riqueza expresiva de la escritura de Dickinson que cada año surgen nuevos planteamientos a partir de distintos puntos de vista y plataformas teóricas.⁷ La intensidad y cantidad con las que se manifiesta este interés se ve reflejado, por ejemplo, en la fundación, en 1992, del *Emily Dickinson Journal*, revista académica publicada semestralmente y patrocinada por la EDIS (Emily Dickinson International Society). “Although we can identify many cohesive trends and persistent topics in Dickinson studies, Dickinson scholarship can be characterized by [...] dialogue and movement”, dice Martin (2002: 3). Al respecto, quisiera enfocarme en dos ideas que, al parecer, han sido centrales en las aproximaciones críticas a Dickinson por varias décadas y que recientemente han empezado a ser cuestionadas. Me refiero a, primeramente, la convención de considerar la poesía de Dickinson como lírica y, en segundo lugar, a la convención, quizá igualmente extendida e íntimamente

⁷ Para dar una idea de la variedad de visiones que conforman la crítica alrededor de Dickinson, he aquí algunos títulos recientes. Sobre Emily Dickinson y otros autores: Wendy Martin, *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich* (U of North Carolina P, 1984); Sabine Sielke, *Fashioning the Female Subject: the Intertextual Networking of Dickinson, Moore and Rich* (Ann Arbor: U of Michigan P, 1997); Shawn Alfrey, *The Sublime of Intense Sociability: Emily Dickinson, H.D., and Gertrude Stein* (Lewisburg: Bucknell UP, 2000); Páraic Finnerty, *Emily Dickinson's Shakespeare* (Amherst: U of Massachusetts P, 2006). Sobre las cartas: Ellen Louise Hart y Martha Nell Smith, *Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson* (Ashfield: Paris Press, 1998); Carolyn L. Cooley, *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters: A Study of Imagery and Form* (Jefferson: McFarland, 2003). Sobre cuestiones históricas y de cultura popular: Martin Orzeck y Robert Weisbuch, eds., *Dickinson and Audience* (Ann Arbor: U of Michigan P, 1996); Leigh-Anne Urbanowicz Marcellin, “Emily Dickinson's Civil War Poetry,” *The Emily Dickinson Journal* 5.2 (1996). Sobre su poesía desde distintas perspectivas: Paul Crumbley, *Inflections of the Pen: Dash and Voice in Emily Dickinson* (Lexington: UP of Kentucky, 1997); James Guthrie, *Emily Dickinson's Vision: Illness and Identity in Her Poetry* (Gainesville: UP of Florida, 1998); Hiroko Uno, *Emily Dickinson's Marble Disc: A Poetics of Renunciation and Science* (Tokyo: Eihosha, 2002); Richard E. Brantly, *Experience and Faith: the Late Romantic Imagination of Emily Dickinson* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004); Rupert C. Allen, *Solitary Prowess: The Transcendental Poetry of Emily Dickinson* (San Francisco: Saru Press, 2005). Sobre la poesía de Dickinson y el arte contemporáneo: Susan Danly y Martha A. Sandweiss, eds., *Language as Object: Emily Dickinson and Contemporary Art* (Amherst: Mead Art Museum, Amherst College, U of Massachusetts P, 1997).

relacionada con la anterior, de pensarla en términos dramáticos, identificando a la voz poética con una suerte de personaje en sentido teatral.

Virginia Jackson, por ejemplo, en un texto titulado “Thinking Dickinson Thinking Poetry” (2008) aborda estos dos paradigmas críticos y los reevalúa tomando en cuenta otros aspectos de la obra de esta poeta. Jackson busca modificar lo que se ha convertido, desde su perspectiva, en una especie de lectura estandarizada de la poesía de Dickinson (o, más bien, de toda la poesía reciente) como completa y esencialmente lírica. En su opinión, “Dickinson wrote at a transitional moment in the process of the lyricization of poetry, a moment after traditional poetic genres (hymns, odes, elegies, epitaphs, ballads, epistles) had begun to collapse into the more general notion of the lyric, but before the abstraction of the lyric became synonymous with poetry itself” (206). Cada forma poética implica para el lector la posibilidad de una “experiencia vicaria”, de modo que al reducir el número de formas poéticas reconocibles, se pierden posibles experiencias y horizontes interpretativos (206). Así pues, para ejemplificar lo que supone leer diferentes formas poéticas en su diversidad, y más allá de las convenciones de la lírica, Jackson toma “‘Lethe’ in my flower”,⁸ un poema de Dickinson que, al parecer, se inspira en y se define en oposición a “Ode to a Nightingale” (1819) de John Keats, pero que formalmente está mucho más cercano a la estrofa del himno típicamente empleada por la poeta.⁹ Es decir, Jackson compara la expresión poética de Dickinson con una escritura que *sí* es, en su opinión, eminente y canónicamente lírica, la de Keats en las odas. Lo que la autora del ensayo busca revelar a través de dicha comparación es una actitud ironizante por parte de Dickinson, no sólo con respecto al poema de Keats, sino con respecto al Libro VI de la *Eneida*, intertextualmente presente en “Ode to a Nightingale”. “That truncated metrical effect parallels the truncated generic effect that the

⁸ “ ‘Lethe’ in my flower, / Of which they who drink / In the fadeless orchards / Hear the bobolink! // Merely flake or petal / As the Eye beholds / Jupiter! my father! / I perceive the rose!”

⁹ Más adelante comentaremos en detalle las características formales de dicha estrofa.

hymn works upon the ode”, dice Jackson y concluye su ensayo afirmando que, si además consideramos que “‘Lethe’ in my flower” se escribió muy probablemente como parte de una carta, también el género epistolar y sus implicaciones deben ser tomadas en cuenta. De modo que la carta (junto con el poema y la transacción íntima que ello supone) interpela de modo distinto a la mortalidad “that Virgil’s verse claimed to overcome and that Keats’s verse came to represent” (219).

Sin embargo, si Jackson percibe cierta ironía en el poema “‘Lethe’ in my flower”, dicha ironía no basta para clasificar el poema como no lírico. Recordemos que la poeta de Amherst se halla temporal y estéticamente a medio camino entre el romanticismo y la poesía modernista que comenzará a manifestarse de forma plena unas cuantas décadas más adelante en poetas como Thomas Hardy, y que la ironía es uno de los rasgos que *distinguirá* a la voz poética de la lírica modernista. Por otra parte, Jackson tiene razón al afirmar, como lo hacen otros críticos de Dickinson, que el empleo que la poeta da a sus textos poéticos dentro de su correspondencia nos conduce a cuestionar cómo se producen, practican y consumen los géneros literarios; no obstante, lo anterior no constituye motivo suficiente para suponer que la poesía de la autora no se ajusta a las convenciones de la lírica. En todo caso, lo que podríamos sostener es que lo lírico en su escritura interactúa de forma dinámica con otros géneros o modos discursivos, como la carta o el escrito autobiográfico.

El concepto de lírica en la crítica literaria anglosajona de la actualidad es un debate abierto. En su sentido clásico, el término “lírica” abarcaba aquellas composiciones que no se inscribían dentro de la épica ni dentro del género dramático, y en ella “the musical element is intrinsic [...] intellectually, as well as aesthetically” (Johnson, J.W. 713). Sin embargo, a partir del Renacimiento, es decir, a partir de que la poesía se volvió predominantemente un producto impreso y quedó atrás la era de los “trovadores”, el elemento musical fue menos evidente y, en

cambio, se multiplicaron y diversificaron los metros, los temas, los tonos, las imágenes y los horizontes míticos (714). Ello condujo a que la idea de lírica fuera adquiriendo connotaciones diferentes a la original, de modo que ciertas definiciones pueden variar notablemente:

Critical attempts to define [lyrical] poetry by reference to its secondary (i.e. nonmusical) qualities have suffered by being descriptive of various historical groupings of [lyrics] rather than definitive of the category as a whole. Among the best known and most often cited proscriptions regarding the [lyric] are that it must (1) be brief (Poe); (2) “be one, the parts of which mutually support and explain each other, all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influence of metrical arrangement” (Coleridge); (3) be “the spontaneous overflow of powerful feelings” (Wordsworth); (4) be an intensely subjective and personal expression (Hegel); (5) be an “inverted action of mind upon will” (Schopenhauer); or (6) be “the utterance that is overheard” (Mill). (714)

Para un lector contemporáneo es sin duda sorprendente descubrir que todo lo anterior *no* definía a la lírica originalmente.

Pocos años después de la edición “definitiva”, que incluía todos los poemas de Dickinson conocidos hasta ese momento y que fue realizada en 1955¹⁰ por Johnson, Richard Sewall — crítico y biógrafo de la poeta— publicó un interesante volumen titulado *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays* (1963). El libro contiene ensayos escritos por estudiosos y poetas, redactados en distintos momentos a partir de la publicación del primer libro de Dickinson en 1890. Entre los poetas incluidos están Conrad Aiken, Archibald MacLeish y Louise Bogan. Esta última dice, por ejemplo, que hay parecidos entre la poesía de Dickinson y la de Blake, siempre y cuando consideremos a Blake en su faceta de “poeta lírico” y no de “profeta”: “Both took over the simplest forms of the song and the hymn and turned this simplicity to their own uses. Both seem to work straight from almost dictated inspiration [...]. To both poets, limitation and boundary finally yielded originality and power” (140). Así pues, podemos decir que de las ideas que Bogan asociaba con lo lírico a mediados del siglo XX, la primera (que este tipo de poesía se

¹⁰ Cabe señalar que a este año corresponde la publicación de la versión académica (*variorum*); la no académica, a la cual se le denomina “de lectura” (*reading edition*), pero que también incluye 1,775 poemas, apareció por primera vez en 1960.

basa en la simpleza compositiva y se desarrolla a partir de una forma musical) coincide de cierta manera con la concepción clásica de dicha categoría; la segunda (inspiración y espontaneidad) y la tercera (originalidad y fuerza expresiva) coinciden con las definiciones posteriores elaboradas por Wordsworth y Hegel, relativamente mucho más recientes.

Pese a que, como se señala, cada una de las definiciones arriba citadas describe una manifestación histórica de la lírica y no formula una idea general, es válido suponer que lo que la lírica es actualmente es, en parte, producto de sus diferentes fases históricas.¹¹ Así, presentar estas distintas definiciones nos muestra algo que una sola definición general en este punto no nos mostraría: el carácter *poliédrico* de los procesos históricos y de la formación de ideas. Por otra parte, en estas definiciones (todas del siglo XIX) el sentido original de la lírica no está ausente, sino *transformado*. Si en la antigüedad lo lírico estaba emparentado con lo musical, entonces lo estaba también con el canto, el cual, por lo menos también a partir del Renacimiento, tiene su razón de ser en la individualidad, expresividad y variación de la voz, ideas que coinciden comparativamente con las citadas arriba en relación con la lírica. O bien, como señala James W. Johnson, en estas distintas definiciones de lírica es reconocible, a manera de antecedente, la idea del canto como “encarnación de la emoción” (726).

Como expresión post-romántica, la poesía moderna es, en efecto, vista por varios autores como esencialmente lírica. Así lo piensa, por ejemplo, Scott Brewster, quien reconoce una apoteosis del género lírico durante el romanticismo y una fuerte influencia de la estética

¹¹ Brewster (2009) ofrece la siguiente síntesis histórica del desarrollo de la lírica a través del tiempo: “it is possible to trace a basic timeline for lyric from classical antiquity to the present. The term ‘lyric’ emerges from Ancient Greek, where it was theorised in Aristotle’s *Poetics* [...], then translated to Rome, through the poetry of Horace and Catullus in particular. The subsequent development of lyric in Europe assumed both religious and secular forms, where ‘high’ or rarefied and popular or vernacular lyric forms often interacted. The ‘literary’ lyric emerges in the music and poetry of the troubadours, and in the conventions of *amour courtois* [...] that moved from Italy and France to England in the early sixteenth century [...]. The perceived decline of the lyric in the eighteenth century merely preceded its apotheosis in the Romantic period, which has shaped modern critical assumptions about the lyric mode” (15).

romántica en la conformación de la poética modernista (15), siendo la lírica “the dominant mode of modern poetry” (4). Adorno, por su parte, plantea algo similar cuando dice: “Los grandes poetas del pasado remoto que los conceptos histórico-literarios incluyen en la poesía lírica [...] están enormemente lejos de nuestra noción primaria de poesía lírica” (53), para luego hacer referencia a poetas como Goethe y Baudelaire. Más aun, Adorno propone que la lírica, como medio en el que el sujeto enfrenta su propia alienación y busca superarla, constituye una forma fundamentalmente moderna, pues justamente nace como respuesta a la modernidad: lo “antilírico por antonomasia” (61). Esta conexión entre romanticismo y modernismo (ambos fenómenos artísticos fundamentalmente modernos) por vía de la predominancia de lo lírico es de suma importancia aquí, pues parte del planteamiento del presente trabajo es que Emily Dickinson se sitúa en un momento de transición entre un movimiento poético y otro, y que durante dicho periodo el verso habría de sufrir una transformación, variada y gradual, que culminaría con la aparición de distintas manifestaciones de verso libre.

Ahora bien, en lo que respecta al paradigma crítico de pensar cada poema lírico, a partir del siglo XIX, como una “puesta en escena” en la que una *persona* dramática y ficticia se expresa, o bien, que cada poema es un “libreto” que el lector mismo puede interpretar dramáticamente,¹² concuerdo con Jackson y otros autores en la necesidad de cuestionar no sólo qué tan necesaria, sino también qué tan atinada resulta dicha práctica. En su momento, los contemporáneos de Dickinson identificaban la voz poética con el sujeto histórico que se presentaba como su autor, a diferencia de la convención de lectura más común en el siglo XX consistente en atribuir lo dicho en el poema a un hablante ficticio o personaje de tipo dramático. En opinión de Virginia Jackson, ideas como la expresada por John Stuart Mill (arriba citada) en

¹² Jackson le atribuye esta tendencia, en particular, a la crítica Helen Vendler (212). Gary L. Stonum la liga al menos con otras tres comentaristas de Dickinson: Sandra Gilbert, Susan Gubar y Margaret Homans. Además, Stonum mismo habla de “Dickinson’s greater interest in imagining character than in expressing the self” (59).

el sentido de que a la poesía se le escucha (*overhear*) como a un “soliloquio” influyeron decisivamente en el establecimiento del “paradigma dramático” en relación con la voz lírica. Sin embargo, lo que esto quiere decir, según Jackson, es que los lectores idealizan la voz poética de distinta manera en un periodo y otro (206), y cualquier otro planteamiento con respecto a la identidad del “yo” lírico sólo supone otro tipo de resolución conceptual. Me parece que emplear el género dramático como referencia a la hora de intentar definir la voz lírica, en efecto, aporta cierta claridad en lo que respecta a la construcción textual de la voz poética y a la necesidad de no confundir a ésta con el autor como individuo; no obstante, lo lírico pierde innecesariamente en especificidad al establecerse dicha homologación.

Un ejemplo de cómo el paradigma dramático ha sido llevado al extremo podría ser lo hecho por Fred D. White, quien considera los poemas de Dickinson como “dramas existenciales” en su sentido teatral. White se basa, además, en la propuesta de análisis textual y discursivo, desarrollada por Kenneth Burke en *A Grammar of Motives* (1945), y que Burke mismo denominó “dramatismo”: “Dramatism posits five terms necessary for any complete analysis of motive. Burke calls these terms, collectively, his ‘Pentad’: ‘act,’ what was done; ‘scene,’ when or where it was done; ‘agent,’ who did it; ‘agency,’ how the agent did it; and ‘purpose,’ why something was done” (Jay). De este modo, White propone que la escritura de Dickinson no es sólo dramática (teatral), sino también dramatística, lo cual, de acuerdo con el autor, quiere decir que dentro del poema se generan tensiones o relaciones dialécticas entre los cinco elementos definidos por Burke (White 92). White analiza en esos términos algunos poemas de Dickinson y encuentra coincidencias entre las ideas expresadas por la poeta y algunos postulados existencialistas, particularmente de Kierkegaard. De ningún modo afirma que Dickinson haya conocido los escritos del filósofo danés, sino que ciertas nociones del existencialismo, que a la distancia podemos asociar con Kierkegaard, estaban presentes en otros ámbitos de la cultura

occidental. Los dos cuerpos discursivos con los que Dickinson estaba familiarizada y en los que White identifica estas nociones son el cristianismo calvinista y presbiteriano presente en Nueva Inglaterra y las obras de Shakespeare. En resumen, White sugiere que el sentido dramático de los poemas de Dickinson es coherente con la idea —expresada tanto por la poeta como por los existencialistas— de que “la superioridad de la existencia por sobre la esencia” se evidencia “al capturar la intensidad de vivir un momento tras otro” (100). Además, afirma que leer los textos de Dickinson como “dramas existenciales”, tanto en su connotación teatral como en el sentido de la tensión dramática propuesta por Burke, revela la manera en la que la poeta incorpora ideas filosóficas y religiosas a sus poemas, los cuales “not just [...] depict personae engaged in dramatic monologue or dialogue, but [...] construct a virtually Aristotelian problem / situation – crisis / climax – denouement progression” (93).

El ejemplo aquí expuesto de Fred D. White resulta, sin duda, interesante, pero me pregunto si este paralelismo tan estricto entre el género poético y el dramático era completamente necesario en el planteamiento y desarrollo de sus ideas. Además, el mismo Kenneth Burke fue, al parecer, más cauteloso al plantear la posible correspondencia entre lo lírico y lo dramático: “when analyzing the structure of a lyric (a form in which there is no act in the full dramatic sense) we may look for a lyric analogue of plot in the progression or development of the poem’s imagery” (243). La anterior propuesta es bastante sugerente sin la necesidad de homologar un género con otro; más aun, Burke matiza, en otro punto, que “imagery [...] has the quality of ‘incipient action’ –and in noting how, in a given poem, it undergoes a series of developments from ambiguous potentiality to clear fulfillment, we should be considering it ‘dramatically’ without thereby treating it merely as the analogue of dramatic plot” (480). No es mi intención negar el dinamismo de los géneros literarios o minimizar su capacidad de interacción y diálogo. Sin duda, hay momentos líricos en el teatro y dramatismo en determinados poemas líricos, pero

incluso para poder proponer lo anterior es necesario poder diferenciarlos.¹³ Quizá el problema radique simplemente en la sutileza con la cual se plantea la cercanía o el parecido entre un género y otro. Brewster, por ejemplo, en la introducción general a su libro *Lyric* (2009) señala: “Thus the following chapters analyse lyric forms as performances, structures of address and complex interventions in the politics and philosophical of their historical moments” (11). Esta descripción rescata, por decirlo de alguna manera, la “oralidad” de la poesía lírica y al sujeto implícito en ella como agente del discurso; es decir, logra distinguir el carácter performativo de la lírica sin hacer referencia a lo plenamente dramático o ficcional.

Como insiste Paul De Man, nuestro entendimiento de la voz lírica es clave en cualquier aproximación que tengamos con este tipo de poesía, pues aquélla constituye el “principio de inteligibilidad” de ésta (1985: 55). Las definiciones más recientes de lírica que recoge James W. Johnson justamente se centran en dicho aspecto:

When deconstruction [...] was imported to America, critics began reexamining the [lyrical] mode. Finding unconvincing and inadequate the critical postulation that the speaker of the [lyric] was the poet himself, or even a fictive persona, such critics as Jonathan Culler declared that “the fundamental aspect of [lyrical] writing ... is to produce an apparently phenomenal world through the figure of voice.” Paul de Man expanded this to say, “the principle of intelligibility, in [lyrical] poetry, depends on the phenomenalization of the poetic voice (which is) the aesthetic presence that determines the hermeneutics of the [lyric].” The I-Speaker of the [lyric] thus ceases to be Shelley, Valéry, Li-Bo, or Bashō—or even a mask for or a Joycean image reflective of the poet. The speaker is a device for making the invisible visible. [...] The poet-surrogate is replaced by the figurative voice, a mantic or shamanistic presence that makes the verbal world of the [lyric] a visible world to the mind of the reader. (726)

El énfasis de estos comentarios ya no está en el elemento musical de lo que se considera poesía lírica, o en las ideas románticas de originalidad y expresividad, sino que pretenden definir la voz que habla dentro de esta forma poética. No obstante, no hay que perder de vista que varias de las

¹³ Recordemos que la primera mención de la lírica en un texto teórico que se conserve es en la *Poética* de Aristóteles, quien la identifica como, precisamente, un componente de la tragedia sin proporcionar ninguna otra descripción, pese a que desde tiempo atrás la lírica gozaba de independencia como, por ejemplo, en las composiciones de Safo, Anacreonte y Píndaro.



Daguerrotipo original, ca. 1847.

concepciones de lírica hasta aquí mencionadas, pertenecientes a tres momentos históricos distintos (antigüedad clásica, romanticismo y finales del siglo XX) buscan algo similar en el fondo: determinar qué es la lírica a partir del “yo” que en ella se manifiesta. Si nos remitimos a la definición clásica, a diferencia de lo que sucede en la épica, cuyo discurso proviene de una voz impersonal que narra en tercera persona, o de lo que sucede en el género dramático, donde las voces pertenecen a

un personaje ficticio (o ficcionalizado, cuando se incorporan personajes históricos), en la lírica, la voz posee otra identidad; se trata de la voz del “yo” que canta, armonizando el sentimiento, la métrica y el ritmo de la expresión poética con la composición musical. En el romanticismo se pensó que la identidad del “yo” lírico estaba determinada por la subjetividad e inspiración del poeta mismo, y en la actualidad, debido a la predominancia del paradigma dramático, la poesía en general, nos dice Jackson, tiende a leerse como “monólogos dramáticos” pronunciados por un “hablante ficticio” (212).

“Certainly the fiction of a speaker has been a powerful one in post-Romantic interpretation of the lyric, whether the speaker is assumed to be the poet or that lyric ‘persona’ which the New Critics made a major part of our vocabulary” (Parker 17), dice una de las editoras de *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, volumen en el que se incluyen los ensayos de Culler y

De Man que se citan arriba. De acuerdo con Culler, “critics are beginning to consider the fact that voice in lyric is a *figure* and to explore the role of this figure of voicing” (50). Es decir, la voz sería la figura central del discurso lírico, una estructura verbal cuya función central es la producción de “an apparently phenomenal world” (50). El mismo J. W. Johnson en la cita de arriba se refiere a ella como una voz “figurada” (*figurative voice*), haciendo, al parecer, referencia a que la voz lírica no se expresa en términos *literales* ni tampoco es *literalmente* una voz, sino una imitación de la voz humana lograda a través del artificio poético y que la amplifica, la lleva más allá de sus límites, la renueva y la subvierte; asimismo, Johnson parece sugerir que se trata de una voz también “figurativa” en el sentido que produce *visibilidad* (de lo invisible) o revela una *visión* de la realidad no aparente, como en las artes adivinatorias. Por su parte, De Man señala que la voz lírica no debe ser reducida “to being a mere figure of speech or play of the letter, for this would deprive it of the attribute of aesthetic *presence* that determines the hermeneutics of the lyric” (1985: 55, mi subrayado). Con lo anterior, De Man expresa una idea similar a la de Culler en lo que respecta a que la voz en la lírica lleva centralmente a cabo un proceso de fenomenalización de la experiencia subjetiva como “presencia estética”.

También Adorno, en su definición de lírica, se cuestiona en torno al hablante: “El yo que habla en la poesía lírica es un yo que se determina y expresa como contrapuesto a lo colectivo, a la objetividad” (53), es decir, a la alienación de la vida moderna. Es por ello que “la obra lírica es siempre [...] la expresión subjetiva de un antagonismo social” (57). Se trata, pues, de un hablante que habiendo tomado distancia, una distancia drástica y decisiva, de la experiencia humana ordinaria indaga en su subjetividad; no obstante, “el contenido de un poema no es meramente la expresión de emociones y experiencias individuales [...], la inmersión en lo individual eleva al poema lírico a lo universal poniendo de manifiesto algo no adulterado, no aprehendido, no subsumido” (50). Finalmente, Adorno termina por identificar en la voz lírica misma la fuerza de

esta “ruptura” con lo colectivo, de esta individuación que genera una expresión universal, y sostiene que en la lírica “el sujeto sin resto de materia, suena en el lenguaje hasta que el lenguaje mismo adquiere voz” (46). En este punto, podemos suponer que esta misma fuerza expresiva es la que se hace manifiesta, estéticamente presente, en la voz como figura lírica.

Es en este sentido, y no de modo dramático, que debemos entender, en mi opinión, al hablante lírico: como origen pero también como efecto de la voz que articula el discurso poético. Al proponer un hablante entendido como personaje se sugiere, me parece, la existencia previa de éste con respecto a la voz lírica como una entidad unitaria, lo cual no siempre corresponde con la manera en que entendimos el discurso lírico.¹⁴ Es muy citada la carta en la que Dickinson le dice a Higginson: “When I state myself, as the representative of the verse, it does not mean me, but a supposed person” (L 268). Lo anterior muy probablemente ha contribuido a que se insista en el uso del término “persona” —palabra que tiene su origen en el teatro y en latín literalmente significa máscara o personaje teatral— para hablar de, específicamente, la poesía de esta autora con base en el paradigma dramático.¹⁵ Sin embargo, creo que el comentario de Dickinson tiene el propósito de contrarrestar la práctica de identificar automáticamente al autor con la voz que se manifiesta en su obra, y al hacerlo reconoce el carácter *figurativo* e imitativo de la voz lírica presente en su poesía: “*supposed person*”.

Por supuesto, decir que la poesía de Dickinson es, al menos, predominantemente lírica nos obliga a proponer una definición de lírica, aunque ésta sea provisional. En mi opinión, lo que distintas concepciones históricas de lo lírico revelan es que no es sólo la expresión de una

¹⁴ Digo “no siempre” teniendo en mente el monólogo dramático o poemas como *The Prelude*, en los que, en efecto, un personaje ficticio o con algún grado de ficcionalización, plenamente identificado como tal, se expresa.

¹⁵ Connie Ann Kirk, por ejemplo, dice: “Direct and indirect relationships between the letters and the poems include experimentation with techniques such as [...] persona (or “posing,” both explicit and implicit)” (339). Sin negar que la idea es muy sugerente, creo que ésta tiene más sentido en relación con las cartas como escritura autobiográfica que con los poemas mismos.

subjetividad particular lo que caracteriza esta forma poética, como se tiende en ocasiones a simplificar con respecto a la poesía romántica; tampoco es un carácter esencialmente comunicativo lo que la define, el cual ha llevado a algunos lingüistas a estudiar la lírica como un acto de habla¹⁶ y, antes de ellos, a los retóricos a centrarse en la capacidad persuasiva y oratoria del poema lírico, en su relación hablante-audiencia y como expresión fundamentalmente retórica (Brewster 41). Asimismo, tampoco creo que sea la espontaneidad o simpleza expresiva o, por el contrario, la artificialidad formal privilegiada en el Renacimiento lo que define lo lírico. Ciertos aspectos que lo definen son, en todo caso, precisamente la tensión entre su espontaneidad (emocional) y su artificialidad (formal); su individualidad y su universalidad; su oralidad y su textualidad; su introspección y su retoricidad; su atemporalidad y su carácter histórico. Como varios de los comentarios expuestos hasta aquí lo establecen, la lírica es la expresión de un “yo” virtual que habla desde una posición específica en el espectro de la experiencia humana; lo que constituye la *materialidad* del poema lírico no son las palabras impresas sobre el papel, sino la voz que de ellas surge y que, por obra de la forma poética (su musicalidad, vestigio de la música), deviene inmanencia.

Por último, para concluir este breve apartado sobre la crítica alrededor de la escritura y el mito de Emily Dickinson, quisiera retomar el capítulo titulado “Dickinson’s Literary Background” (1998) escrito por Stonum y que hace un recuento de las influencias literarias que la crítica le ha atribuido a la autora a lo largo de varias décadas. Stonum deja claro que las batallas por demostrar alguna influencia u otra en la escritura de Dickinson siempre han sido una vía propicia para intentar apropiarse, hasta cierto punto, de la autora. Así pues:

because Dickinson showed so little interest in the cultural position her work might occupy, even the most credible claims about her filiations usually testify as much to the critic’s context as to the poet’s. Forty years ago, for example, when New Criticism held the fort and

¹⁶ Por ejemplo, véase Richard Bradford, *A Linguistic History of English Poetry* (Londres: Routledge, 1993).

T. S. Eliot's praise of the metaphysical poets heavily influenced Anglo-American literary taste, scholars regularly identified Donne, Herbert, and Vaughan as her important predecessors. By 1980, however, the ascendancy of poststructuralist theory in the United States had brought with it a keener appreciation of the major English romantics, and for a brief time Wordsworth and Keats were regarded as exemplars of the tradition from which Dickinson sprang. More recently and resoundingly, as feminist theory has called attention to a distinctively women's literature, critics have looked to nineteenth-century American and English women writers as Dickinson's sources and inspirations. (45)

Es muy probable que todas las conexiones aquí sugeridas tengan algo de razón. Curiosamente, algunos de los intereses literarios expresados de forma explícita por la autora en vida son los identificados más tardíamente. En la segunda carta enviada a Higginson, Dickinson declara que los autores más leídos por ella son: "For Poets – I have Keats – and Mr and Mrs Browning. For Prose – Mr Ruskin – Sir Thomas Browne – and the Revelations" (L 261).¹⁷ Y, gracias a otras cartas, sabemos que también leía y tenía interés en las carreras de las hermanas Brontë y George Eliot, además de estar claramente familiarizada, como ya se mencionó, con la literatura popular escrita también por mujeres (Stonum 56-57).

De acuerdo con Stonum, las referencias intertextuales más frecuentes en los poemas de Dickinson proceden de la Biblia y, en segundo lugar, de la mitología clásica (51); en las cartas, de nuevo la Biblia es la fuente más recurrente, pero también son muy numerosas las alusiones a Shakespeare y Dickens (53-54). Por otra parte, los críticos han notado la influencia del Puritanismo (como ya se comentó anteriormente), pero en la actualidad se le considera sobre todo en una relación de tensión u oposición con la poesía de Dickinson. Una relación similar ha sido sugerida con respecto a las nociones de feminidad presentes en el entorno de la autora: "Lawrence Buell [...] acknowledges her stylistic and rhetorical obliqueness, then notes that it can

¹⁷ No obstante, lo que motivó a Dickinson a escribir una primera carta a Higginson fue un artículo de éste titulado "Letter to a Young Contributor", incluido en el *Atlantic Monthly* en su edición de abril de 1862, y en el cual el autor cita a Ruskin y señala a Browne como ejemplos de un estilo vigoroso (Johnson 1958: 405. Así pues, es muy probable que la mención que Dickinson hace de estos dos autores sea poco sincera, sobre todo si consideramos el hecho de que nunca más vuelve a referirse a ellos. Con respecto a las otras lecturas mencionadas por la autora en su carta, no hay duda alguna sobre la veracidad del dato.

and has been equally well explained as resulting from two different forms of ambivalences on her part, one about Puritan ideology and the other about the ideology of true womanhood in Victorian America” (58). Asimismo, para tener un ejemplo de las ideas con las que la poeta estaba en contacto en un ámbito más ampliamente cultural y no sólo literario, vale la pena mencionar los libros que, de acuerdo con Martha Dickinson Bianchi, la sobrina de la autora, guardaba Emily Dickinson en una de las repisas de su cuarto: “*Ranthorpe, The Mill on the Floss, The Imitation of Christ, Abelard and Heloise, The Life of Jean Paul, and The Last Days of Byron and Shelley*” (50). Se trata, sin duda, de una reunión heterogénea y muy ilustrativa de distintas corrientes de pensamiento, ideas religiosas, panoramas míticos y preferencias literarias. Destaca, por ejemplo, pero tiene mucho sentido dentro del contexto de las formulaciones intelectuales de Dickinson, que junto a *The Imitation of Christ* esté un libro escrito por el filósofo George Henry Lewes, amante de George Eliot y promotor del darwinismo.¹⁸

Sin embargo, una de las áreas conceptuales más debatidas y constantemente matizadas es la del vínculo entre Dickinson y el romanticismo.¹⁹ Para representar la visión canónica de dicho vínculo, citaré a Harold Bloom: “Dickinson after all is a High Romantic poet, influenced by Emerson and Wordsworth, Shelley and Keats” (2004: 577). Al respecto, Stonum menciona que,

¹⁸ Conviene mencionar que, en esta misma línea, la crítica reciente le ha prestado atención a las publicaciones periódicas que se sabe eran recibidas y leídas en la casa de los Dickinson como el *Springfield Republican* y el *Hampshire and Franklin Express*. También se han comenzado a revisar los libros de texto que la poeta debió leer como parte de su educación formal en Amherst Academy y Mount Holyoke Seminar, así como los libros contenidos en la biblioteca familiar, muchos de los cuales forman actualmente parte de la colección de Harvard. Incluso se ha comenzado a considerar la importancia en la poesía de Dickinson del uso de un diccionario particular, la edición de 1841 del *Noah Webster’s American Dictionary* (49-50).

¹⁹ Aquí es indispensable aclarar que me refiero al romanticismo de modo general, tal como lo reconocemos en los poetas ingleses románticos (Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Byron, entre otros), pero también en poetas estadounidenses como Emerson y Longfellow. Desde luego que las manifestaciones del romanticismo en un país y otro poseen diferencias y especificidades. En el caso de los Estados Unidos, a comienzos del siglo XIX aún prevalecía la tendencia popular que planteaba la necesidad de una literatura nacional, en oposición justamente con la tradición literaria inglesa. Pese a ello, en lugar de suscitarse un rechazo hacia el romanticismo, éste fue adoptado incluso más allá de la poesía y no poco le ayudó a varios autores, como Emerson, Thoreau y Hawthorne, a expresar ideas en torno a la cultura y sociedad de la incipiente nación. Lo cierto es que la literatura inglesa se consumía ampliamente en los Estados Unidos y la estadounidense también era consumida en Inglaterra.

en efecto, Dickinson y Emerson compartían preocupaciones, aunque las expresaban y resolvían de maneras distintas. Ahí donde Emerson veía armonía y continuidad entre el espíritu humano y la naturaleza, Dickinson veía conflicto y ruptura.²⁰ En todo caso, la comparación entre ambos poetas fue un “viejo consenso” que recientemente ha sido dejado atrás para favorecer el estudio de la cultura popular de mediados del siglo XIX, en donde distintas nociones románticas o incluso emersonianas circulaban libremente (56-57). Con respecto a los otros tres autores, Wordsworth, Shelley y Keats, Stonum dice:

[Dickinson] admired the writers of her day (the Brownings, the Brontës) who most clearly carried forward the idealistic program of English romanticism. [...] Dickinson felt an allegiance to the poetry of sensation, which begins with Keats and Shelley and continues with such “spasmodics” as Elizabeth Barrett Browning and the early Tennyson. This is a school contrasted in Victorian England with the poetry of reflection, deriving from Wordsworth and perhaps finding its culmination in Arnold’s criticism. (58-59)

Bloom llama a Dickinson “a High Romantic”, y puede tener razón. Sin embargo, Wendy Martin, entre varios otros críticos, la define como “pre-modernist” (1), y también parece estar en lo cierto.

En todo caso, el romanticismo y el modernismo dan muestras de ser manifestaciones poéticas emparentadas. Para el crítico James Longenbach, es claro que la poesía modernista deriva de la romántica; lo que en realidad falta por investigar, desde su perspectiva, es qué elementos temáticos y rasgos expresivos del romanticismo, en particular, reaparecen reelaborados o transformados en la escritura modernista y de qué manera lo hacen: “in the late 1950s, critics began to see through the smokescreen of New Critical antiromanticism, uncovering the important affiliations between romantic, Victorian, and modern poetics. Today, [...] Eliot not only seems indebted to Tennyson; his Modernism makes more sense when we understand it as part of a continuum beginning with the publication of the *Lyrical Ballads*” (100). De esta manera, en el

²⁰ El mismo Fred D. White, por cierto, encuentra más provechoso señalar las diferencias entre ambos autores que sus parecidos.

siguiente capítulo veremos que en el *qué* y el *cómo* de la poesía de Dickinson entran en tensión las convenciones del romanticismo con las nuevas preocupaciones de lo que llegaría a ser el modernismo.

Capítulo 2

La poesía de Emily Dickinson: búsquedas temáticas y formales

Es fácil reconocer la poesía de Emily Dickinson aunque el nombre de la autora no esté a la vista. Su expresión es marcadamente elíptica y entrecortada; sus metáforas son complejas y se asemejan al así llamado “conceit” de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII; su puntuación y sintaxis son poco ortodoxas y tienden al hipérbaton. Los guiones son empleados sólo en parte como signos de puntuación y, más bien, la mayoría de las veces tienen la función de ser apoyos rítmicos o expresivos, marcando pausas o cesuras, silencios al final de un verso o dándole énfasis en ciertas palabras.²¹ Por otra parte, si bien en términos generales los poemas de Dickinson se basan en la forma estrófica y métrica del himno religioso en lengua inglesa,²² dicha forma aparece casi siempre con variaciones e irregularidades evidentes. Su poesía, además,

²¹ Lo anterior se podrá apreciar prácticamente en todos los ejemplos que citaremos a lo largo del capítulo. Sin embargo, sin pretender negar que el uso dado por Dickinson a los guiones fue bastante particular, quizá valdría la pena recordar también que el uso de éstos como signos de puntuación en la escritura en lengua inglesa del siglo XIX no era poco común. No sólo eso, sino que también es posible encontrarlos no como signos de puntuación tal cual, sino también como una suerte de “apoyos expresivos”. A continuación cito un fragmento de *Wuthering Heights* (1847-1850), en el que Heathcliff se entera de la muerte de Catherine: “‘Why, she’s a liar to the end! Where is she? Not *there*—not in heaven—not perished—where? Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer—I repeat it till my tongue stiffens—Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living; you said I killed you—haunt me, then! The murdered *do* haunt their murderers, I believe. I know that ghosts *have* wandered on earth. Be with me always—take any form—drive me mad! only *do* not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I *cannot* live without my life! I *cannot* live without my soul!’” (130). La intensidad emocional y vehemencia de lo dicho son más que claras, así como el hecho de que se trata de una expresión directa del personaje. Este pasaje presenta una mayor incidencia de guiones que otros pasajes de la novela, lo que sugiere una relación entre los guiones como indicadores de pausas y énfasis en el discurso y las expresiones de un “yo” emocionalmente cargadas. David D. Reynolds nos ofrece un ejemplo más claro y quizá aún más significativo tomado de la literatura estadounidense escrita por mujeres a mediados del siglo XIX, específicamente del libro *Ruth Hall* (1856) de Sara Parton: “Whenever – you – see – a – blue-eyed – soft-voiced – gentle – woman, – look – out – for a hurricane. I tell you that placid Ruth is a smouldering volcano” (*apud* Reynolds: 182). Reynolds asocia este fragmento con la poesía de Dickinson y el ensayo de Adrienne Rich comentado anteriormente, en el que la fuerza creativa femenina es comparada con la imagen de un volcán, cuya fuerza explosiva permanece latente hasta llegado el momento de la erupción. Sobre la narrativa femenina contemporánea a Dickinson, Reynolds nos dice: “In plot, it produced broken narrative patterns. In theme, it was evidenced by a growing preoccupation with *doubt* and negativity. In style, it gave rise to minimalism, ellipsis, and compaction. Intrinsic to this women’s literature was a belief in the tormented but dauntless core self of the woman artist” (181, mi subrayado).

²² Esta estrofa característicamente presenta dos tetrametros alternados con dos trímetros, ambos yámbicos, con rima en los versos pares. La *hymn stanza*, como se le conoce en inglés, y su tratamiento en la poesía de Dickinson serán discutidos más detalladamente en el último apartado de este capítulo.

asocia con frecuencia conceptos abstractos con referencias al mundo concreto (por lo general, del ámbito de la naturaleza, de la esfera de lo popular y de lo doméstico) y dichas asociaciones se llevan a cabo en un plano lógico poco explícito, de modo que muchas de sus “aseveraciones” *brotan* misteriosamente del poema y parecen provenir de un intrincado —y en ocasiones, visionario— ejercicio intuitivo. Debido a lo anterior, la “vida interpretativa” de cada poema es de algún modo inagotable. En lo que respecta a los temas, éstos son aquellos de los que tradicionalmente se ocupó la lírica romántica: el amor, la muerte, la naturaleza, la trascendencia, el poder de la imaginación, la poesía misma; es en *cómo* Dickinson trata dichos temas que su poesía se desmarca hasta cierto punto de sus antecesores románticos.

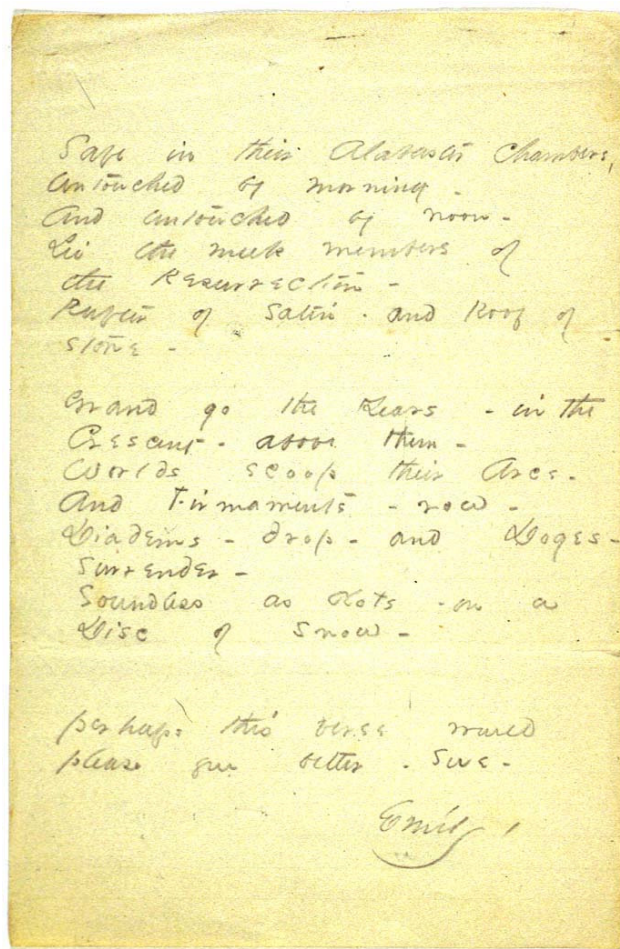
Si Bloom insiste tanto en la originalidad cognitiva de Dickinson, comparándola en ese sentido con Shakespeare y Blake (2004: 575), es porque una constante de sus poemas es ser conceptualmente complejos y reveladores, en ocasiones alcanzando la densidad y agudeza intelectual de un epigrama.²³ Algunas de las estrategias discursivas empleadas por la autora para desarrollar poéticamente un concepto son, entre otras, el juego retórico con palabras pertenecientes a campos semánticos opuestos y la relativización de circunstancias o ideas a través de la comparación. El efecto de ambas estrategias es básicamente la formación de contrastes, los cuales, como sabemos, son instancias elementales en la experiencia cognitiva humana y poseen un gran potencial demostrativo. Veamos un ejemplo:

A Door just opened on a street –
I – lost – was passing by –
An instant’s Width of Warmth disclosed –
And Wealth – and Company.

²³ Algunas de las que muy probablemente son notas dejadas por la autora para futuros poemas, pero que ahora simplemente consideramos poemas breves pueden, de hecho, ser leídos como epigramas. He aquí algunos ejemplos: “Look back on Time, with kindly eyes – / He doubtless did his best – / How softly sinks that trembling sun / In Human Nature’s West –” (J 1478, 1879 / F 1251, 1872); o bien, “Is Immortality a bane / That men are so oppressed?” (J 1728, ? / F 1757, ?).

The Door as instant shut – And I –
 I – Lost – was passing by –
 Lost doubly – but by contrast – most –
 Informing – misery –
 (J 953, 1864 / F 914, 1865)²⁴

Los conceptos que se oponen de forma central en este poema son la miseria y la abundancia,



Manuscrito original de “Safe in their alabaster Chambers” como parte de una carta dirigida a Susan Gilbert, ca. 1862.

oposición, por cierto, bastante recurrente en la escritura de la poeta.²⁵ De acuerdo con la voz poética, es al hacer consciente el *contraste* entre su situación y la de otros que comprende la verdadera dimensión de sus carencias: “Lost doubly – but by contrast – most – / Informing – misery” (7-8). En este caso, son dos de las acepciones del verbo “inform” las que resulta pertinente aplicar: dar información sobre algo y dar forma material a algo.²⁶ Si consideramos la primera de ellas, la visión de una circunstancia opuesta le da a conocer a la voz poética su propia miseria; si consideramos la segunda, es la riqueza la que por contraste le da *forma* a la miseria. Es decir, el poema propone

una paradoja al sugerir que la materialidad misma del concepto de miseria —que, por principio

²⁴ En lo sucesivo, se indicará el número y la fecha de escritura que le fue asignado por Johnson (J) y por Franklin (F) a cada poema.

²⁵ Son varios los poemas que retoman este tema. Por ejemplo: “Oh Sumptuous moment / Slower go / That I may gloat on thee – / ‘Twill never be the same to starve / Now I abundance see – // Which was to famish, then or now – The difference of Day / Ask him unto the Gallows led – / With morning in the sky” (J 1125, 1868 / F 1186, 1870).

²⁶ “in-form: transitive verb **1** obsolete: to give material form to; **4** obsolete: to make known; **5**: to communicate knowledge to.” “inform.” *Merriam-Webster Online Dictionary*. 2010. Merriam-Webster Online. 22 agosto 2010 <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/inform>>

de cuentas, connota escasez, desposeimiento, falta de materialidad— proviene de su opuesto. La trama conceptual del poema se vuelve aun más compleja cuando tomamos en cuenta el doble significado, también, de la palabra “lost”, usada primero como adjetivo: “I – *lost* – was passing by” (2, 6), y luego como verbo conjugado en pasado: “*Lost* doubly” (7). En mi opinión, uno de los rasgos que distinguen la poesía de Dickinson es la creación de situaciones específicas en cada poema; se trata, generalmente, de una situación alegórica en la que la voz poética sufre una transformación de conciencia, la cual puede llegar a ser drástica. En este caso, al comienzo del poema se nos plantea que cuando tiene acceso a una imagen de la abundancia en la vida de otros, la voz poética se encuentra de antemano *extraviada* y más adelante se nos dice que, tras este suceso, “perdió doblemente”: por hallarse perdida y por darse cuenta de que poseía aun menos de lo que suponía. No sólo eso, sino que sobre todo perdió (“lost” – “most”) por obra del contraste.

Otra estrategia recurrente en la poesía de Dickinson, como ya mencioné, puede describirse como la relativización de circunstancias, ideas o experiencias a través de una comparación explícita o implícita. En este caso, y para irnos acercando al tema que me interesa comentar más a fondo en el siguiente apartado —el de la duda— quisiera tomar a manera de ejemplo uno de los varios poemas en los que Dickinson plantea que el cielo prometido pertenece, no al ámbito de lo divino y la eternidad, sino al ámbito de lo terrestre y lo finito:

The Fact that Earth is Heaven –
Whether Heaven is Heaven or not
If not an Affidavit
Of that specific Spot
Not only must confirm us
That it is not for us
But that it would affront us
To dwell in such a place –
(J 1408, 1877 / F 1435, 1877)²⁷

²⁷ Sobre este poema, Fordyce R. Bennett nos dice: “Addressed to her brother [Austin Dickinson], P1408 presents earth as paradise (Ge 2-3; Eze 28:13-14;31:8-9, 16;47:1-12; Rev 2:7; 21-22), a notion frequently repeated in congratulatory letters to her married friends”. También nos indica que “‘dwell in heaven’ and ‘dwell on earth’ are frequently used in *Revelation*” (383).

La voz poética plantea aquí que al relativizar lo que sabemos del cielo en el que, de acuerdo con la doctrina cristiana, habrán de habitar las almas por toda la eternidad, con lo que sabemos de la tierra, donde habitan los cuerpos sujetos a su propia mortalidad, resulta ser que el verdadero cielo, con toda su gloria y perfección, se halla en la tierra, básicamente porque es real e inmediato.²⁸ El cielo es una promesa de gloria y perfección, pero no nos es dado conocerlo previamente y justo por tal motivo se trata de un dogma de fe. Para conocerlo tenemos que morir y la muerte es el gran límite del potencial cognitivo del sujeto moderno. Así pues, en este poema, la voz poética incorpora dentro de sí misma la voz del individuo de la modernidad que se reconoce como principio y fin de su experiencia en el mundo y que celebra sus potencialidades. Dicha voz ironiza el concepto de la inmortalidad del alma no sólo al afirmar que sería una afrenta habitar el paraíso, donde claramente no pertenecemos y de donde fuimos desterrados, sino también al proponer que quizá el cielo es sólo una promesa (“Affidavit”), reducida en este caso al lenguaje jurídico.

Otra forma de relativización ocurre muy frecuentemente a través de lo que podríamos llamar el desarrollo de una metáfora de tipo aristotélico que, en términos generales, puede ser esquematizada de la siguiente manera: “a” es a “b” lo que “c” a “d”, y a partir de dicho esquema, los distintos términos se relacionan de múltiples maneras. En el siguiente poema, un ave es al nido, lo que un ser amado al corazón:

It did not surprise me –
So I said – or thought –
She will stir her pinions
And the nest forgot,

Traverse broader forests –
Build in gayer boughs,
Breathe in Ear more modern
God’s old fashioned vows –

²⁸ El mismo tema es tratado de modo similar en, por ejemplo, la siguiente estrofa: “Eden is that old-fashioned House / We dwell in every day / Without suspecting our abode / Until we drive away” (1-4; J 1657, ? / F 1734, ?).

This was but a Birdling –
What and if it be
One within my bosom
Had departed me?

This was but a story –
What and if indeed
There were just such coffin
In the heart instead?

(J 39, 1858 / F 50, 1859)

En este caso, la voz poética explicita la transición de un plano a otro: “This was but a story” (13), y con ello se nos da a entender que las primeras tres estrofas son en realidad una *lectura* llevada a cabo por la voz poética de alguna especie de “fábula intimista”. De este modo, la última estrofa se presenta como la interpretación que la voz poética hace de dicha fábula y de su metáfora central a través de otra metáfora: un corazón sin vitalidad ni alegría es (como) un ataúd. Así pues, a través de una metáfora (o varias) el poema presenta más de un plano de sentido y en la interacción de dichos planos se relativiza una idea o una experiencia, la cual se nos revela expresivamente.

Por último, antes de entrar de lleno a la discusión del tema de la duda —el cual, me parece, está directamente relacionado con la irregularidad métrica, rítmica y estrófica de la poesía de Dickinson— quisiera hacer una breve parada en otra de las obsesiones temáticas de la autora y que encuentro muy sugerente. Me refiero a una serie de poemas, escritos sobre todo a partir de 1865, que giran en torno a la experiencia de lo liminar, la cual se manifiesta concretamente a través de referencias al momento preciso en que comienza o termina el día, la noche, el verano o el otoño, por ejemplo:

The Mountains stood in Haze –
The Valleys stopped below
And went or waited as they liked
The River and the Sky.
At leisure was the Sun –
His interests of Fire

A little from remark withdrawn –
The Twilight spoke the Spire,

So soft upon the Scene
The Act of evening fell
We felt how neighborly a Thing
Was the Invisible.

(J 1278, 1873 / F 1225, 1871)

Como si se tratara de un acto teatral ensayado cada día, la noche llega y se instala. Cada elemento de la naturaleza —el sol, las montañas— ejecuta la parte que le corresponde y se sugiere que las campanadas de la iglesia cumplen con su horario y le dan voz al crepúsculo. Ahora bien, pese a repetirse cada día, el anochecer se presenta como algo extraordinario, especialmente en la última estrofa, en la que la oscuridad nocturna implícita en el poema es más que simple oscuridad, es el vehículo de lo invisible. En la poesía de Emily Dickinson lo invisible suele ser todo aquello que es decisivo para el ser y, sin embargo, posee siempre un carácter misterioso, prácticamente incognoscible. En estos breves instantes de transición ocurre un acercamiento intuitivo a lo divino, o bien, a lo infinito, a la trascendencia; se produce, en otras palabras, un momento de revelación de tipo místico.

Por otra parte, en el siguiente ejemplo, vemos claramente cómo la poeta asocia el instante preciso en el que una cosa se transforma en otra con la experiencia concreta de la muerte:

Summer has two Beginnings –
Beginning once in June –
Beginning in October
Affectingly again –

Without, perhaps, the Riot
But graphicker for Grace –
As finer is a going
Than a remaining Face –

Departing then – forever –
Forever – until May –
Forever is deciduous –
Except to those who die –

(J 1422, 1877 / F 1457, 1877)

Para el verano, concluir es otra forma de empezar —lo cual quizá se insinúa en esa breve temporada de calor conocida como *Indian summer* y que el poema parece evocar. La duda permanece si lo mismo sucede con los seres humanos. Aquí vale la pena recordar que en una carta escrita a Higginson, la poeta señala que los cambios de estación: “hurt almost like Music – shifting when it ease us most” (L 381). En el poema, la voz poética de hecho afirma que la vida humana no se renueva como lo harán las copas de los árboles el próximo año. No obstante, la estrofa intermedia habla de una “gracia” que se vuelve más visible en el momento de la partida y se sugiere que los “rostros que se marchan” no son menos aventurados que los que se quedan. En todo caso, éste es ya uno de los poemas en los que la voz poética expone una duda sin resolverla, como si transitara por una cuerda en tensión sin jamás llegar a tocar suelo firme, pero sin jamás caer. De este modo, parece ser que estos momentos de transición llaman la atención de la autora porque lo que entra en juego en ellos es la esencia de cada cosa: los árboles son caducifolios; lo que sucede con el alma humana es una incógnita. Bennett ve en este poema una fuerte influencia del libro del *Apocalipsis* en lo que respecta a ciertas frases como, por ejemplo, “Forever is deciduous” (Bennett 389). De ser así, el poema no sólo remite al momento de la muerte, sino al momento decisivo del final de los tiempos en el que las almas humanas recibirán el juicio final. Así pues, estos poemas constituyen una contemplación de dicho momento, en el que a través de su transformación cada cosa descubre qué es y es ése el secreto que pertenece a los muertos: “Ah, what sagacity perished here!” (11, J 216, versión de 1859 / F 124, versión de 1859).²⁹

²⁹ Un ejemplo más del tema de lo liminar en la poesía de Dickinson lo encontramos en el siguiente poema breve: “Morning is due to all – / To some – the Night – / To an imperial few – / The Auroral light” (J 1577, 1883 / F 1621, 1883). Aquí de nuevo lo que se evoca es un espacio “intermedio” de duda que, sin embargo, es una revelación en sí misma, pues el alcance de lo que se intuye trasciende lo que se sabe. En el poema, además, aquéllos a quienes les está destinada la aurora se ubican entre y conocen dos realidades: la mañana y la noche, que aquí parecen representar la vida y la muerte. Por otra parte, es inevitable recordar aquí el famoso fragmento de William Blake perteneciente a “Auguries of Innocence”: “Every night and every morn / Some to misery are born, / Every morn and every night / Some are born to sweet delight. / Some are born to sweet delight, / Some are born to endless night”, el cual parece

“Faith – the Experiment of Our Lord”: el tema de la duda en la poesía de Emily Dickinson

Cuando hablamos de especulación en la poesía de Emily Dickinson nos referimos a un proceso discursivo relacionado con la puesta en duda de la realidad *inmediata* —interna o externa, concreta o abstracta— de la poeta, y subrayo la palabra “inmediata” porque incluso aquellas cuestiones relacionadas con la inmortalidad del alma, la autora —como quizá el resto de sus contemporáneos— las vivía así: se trataba de algo que condicionaba su existencia diaria. Los poemas de Dickinson poseen un tono falsamente declarativo, pues detrás de cada uno lo que prevalece es una pregunta. Es a través de la dubitación que el mundo se le revela a Dickinson y eso no es del todo contradictorio. La duda marca la presencia de una tensión entre lo que se cree y se sabe, lo que se sabe y se intuye. De este modo, la duda en esta autora refleja la necesidad de una resolución entre dos aspectos comprometidos del ser. Dickinson ensaya poéticamente esa resolución en cada uno de sus poemas y, en ocasiones, se produce una revelación que quizás sea solamente la duda inicial enunciada en tono de verdad.

En el siguiente poema, la autora finaliza con una afirmación que evidencia la duda que dio origen al texto:

My life closed twice before its close –
It yet remains to see
If Immortality unveil
A third event to me

So huge, so hopeless to conceive
As these that twice befell.
Parting is all we know of heaven,
And all we need of hell.

(J 1732, ? / F 1773, ?)

hablar también, aunque con tono e intención distintos a los mostrados por Dickinson, de la salvación y la condenación del alma como algo que se experimenta en vida.

Aquí la voz poética sugiere que algunas despedidas significan morir, al menos un poco. Me parece que tras la doble experiencia de ver morir a un ser querido, lo que ella se pregunta, nuevamente, es si de verdad los cielos y los infiernos, aquella vida que el discurso religioso define como más real y trascendente que la vida terrenal y que aparentemente le aguarda después de la muerte, no son en realidad una vivencia de este mundo, una vivencia incluso ordinaria. Más aun, el poema sugiere que poco o nada conocemos acerca del cielo y, como ya vimos, esa misma angustia cognitiva aparece también expresada en otros textos.³⁰ Sharon Leiter, de hecho, comenta que: “this undated poem is deeply *epistemological* in its concerns, that is, it explores the nature of human knowledge. What and how can we know about death and its aftermath? Like all of Dickinson’s philosophical poems, however, this is no dry intellectual inquiry, but a cry from the aggrieved heart” (144). La experiencia de la muerte en vida como la que plantea el poema es un suceso bastante común y nos acerca al infierno más de lo *necesario*. Así pues, la voz poética se pregunta si la muerte misma podría ser un hecho tan poderoso e inimaginable (“so huge, so hopeless to conceive”)³¹ como lo ha sido decirle adiós a un ser amado.³²

La forma en que el mundo es visto en la poesía de Dickinson sobrepasa la contemplación pasiva (si es que podemos decir que ésta verdaderamente exista) y su escritura va más allá de la reelaboración mimética del entorno. Para la poeta, el acto de observar constituía también el acto de interrogar la realidad en el ámbito de los fenómenos físicos y, más marcadamente, en el de las

³⁰ Me refiero a los poemas “The Fact that Earth is Heaven” y “Summer has two Beginnings” comentados anteriormente, pero también a muchos otros, algunos de los cuales se discutirán a continuación.

³¹ Leiter señala que: “The word hopeless has a double meaning, referring to both the impossibility of understanding and the emotional hopelessness of the bereaved” (145).

³² Con respecto a qué tipo de muerte es la que se plantea en el poema, Bennett, de nuevo con base en el *Apocalipsis* (Rev 21-22), nos dice que se puede tratar de “the enjoyment of the New Jerusalem; a less palatable ‘third event,’ although one not ruled out by the poem, is the nihilistic, unmeaning of the apocalyptic” (490); asimismo, con base en Mt 7:23; 25:32-33, y en relación con los dos últimos versos del poema, el autor nos dice: “Jesus’ view of the apocalyptic is as a ‘Parting’ event, an event involving separation, departure, damnations, salvations; ‘part’ is used repeatedly in *Revelation*, the poet’s point that Heaven is a place of division, judgment, loss, and irrevocable separation of which she has had a circuit world foretaste” (490). Con la frase “circuit world”, Bennett parece referirse a una experiencia del mundo estrictamente terrenal, sin trascendencia, es decir, “the unideally circumferential” (82).

creencias y las ideas. Por tal motivo, me parece que tanto el concepto de visión como el acto de ver poseen una relación central en su poesía con el tema de la duda tal como lo he venido planteando. La fe y un escepticismo por momentos osado forcejean de forma incansable en los poemas de Dickinson, lo cual refleja una visión del mundo como un libro escrito por la mano de Dios donde debían estar inscritas las respuestas a todas las interrogantes que la inquietaban sobre la vida en la tierra, la muerte, la inmortalidad del alma y su salvación. Sin embargo, este mundo observado y cuestionado jamás le responde de forma concluyente, de modo que cada poema constituye una nueva interrogación y busca una vez más descifrar los misterios de lo no visible a través de una lectura atenta de lo visible.

En lo anterior, desde luego, subyace la idea desarrollada por M. H. Abrams en *El espejo y la lámpara* (1953) y que, según el comentario de W. J. T. Mitchell, consiste en decir que a diferencia del paradigma clásico de la poesía —representado en este caso por la figura del “espejo”— que buscaba una captación mimética aunque creativa de la realidad, para el paradigma romántico —representado por la “lámpara”— la imaginación poética era una fuerza activa que arrojaba luz sobre el mundo y “un poder de la conciencia que trascendía la mera visualización” (Mitchell 1994: 115). A este concepto de imaginación me refiero cuando digo que la observación que hacía Dickinson del mundo debe entenderse como interrogativa e imaginativa a la vez. Se trata de una mirada poética que da comienzo a un proceso de transformación de la realidad que culmina en la escritura o, incluso mejor, en la posterior lectura del poema por parte de un tercero anónimo; y dicha transformación se trata, a su vez, de una suerte de “desmantelamiento de las apariencias” para que las cosas revelen sus secretos, su esencia y su relación oculta con otras cosas. Veamos, por ejemplo, uno de los poemas canónicos de Dickinson, publicado por primera vez (aunque en una versión distinta de la que aquí se presenta) en 1891 dentro del volumen *Poems, Second Series*:

I like to see it lap the Miles –
 And lick the Valleys up –
 And stop to feed itself at Tanks –
 And then – prodigious step

 Around a Pile of Mountains –
 And supercilious peer
 In Shanties – by the sides of Roads –
 And then a Quarry pare

 To fit its Ribs
 And crawl between
 Complaining all the while
 In horrid – hooting stanza –
 Then chase itself down Hill --

 And neigh like Boanerges –
 Then – punctual as a Star
 Stop – docile and omnipotent
 At its own stable door –
 (J 585, 1862 / F 383, 1862)

Aunque el poema comienza con la frase “I like to see”, se entiende que el proceso en él descrito no es el de una observación en términos estrictamente empíricos. En cambio, se trata de una visualización imaginativa que abarca todo el recorrido de un tren a través de valles, montes y pequeños poblados. Aquí conviene recordar que el ferrocarril ingresó a Amherst en 1853, y uno de sus principales y más entusiastas promotores fue Edward Dickinson, el padre de Emily (Leiter 107). Como parte de la visualización que se muestra en el poema, el tren es por momentos un animal salvaje que devora las millas del camino y, aullando, emprende una cacería quizá de pasajeros o quizá de la distancia misma. La potencia del silbido del tren se asemeja aquí a la voz enérgica y el tono irrefutable de un predicador (Boanerges).³³ Por otra parte, como señala Leiter, “[s]yntactically, the entire poem consists of a single sentence, with the subject-predicate ‘I like to see’ followed by an extended train (pun intended) of objective complements describing what ‘it’ does”, y esta evocación se hace patente también en los efectos rítmicos producidos aquí por los

³³ “Boanerges” se emplea popularmente para designar a un orador grandilocuente, pero en la Biblia, este nombre está asociado a los apóstoles Juan y Jacobo: “And James, the son of Zebedee, and John, the brother of James, and he gave them the name Boanerges, which is Sons of Thunder” (Mr 3:17).

guiones: “Dickinson’s use of dashes mimics the jerkiness of the locomotive’s movement” (107). Finalmente, el poema concluye con una visión del tren como una criatura ya no salvaje y desbocada, sino “dócil y omnipotente” al alcanzar su destino con la puntualidad inalterable de una estrella. Así, el poema funciona con base en una metáfora continuada y que varía sutilmente de una estrofa a otra para terminar con una imagen que evoca a la vez la omnipotencia divina y la humildad del mito cristiano.

Como muchos otros poemas de Emily Dickinson, éste refiere la experiencia de observar el mundo. Ahora bien, esta tendencia a la observación no debe entenderse como un vuelco absoluto y definitivo a una exterioridad que excluye o no está relacionada con la interioridad de la poeta. Recordemos que pese a sus marcadas singularidades y su carácter transicional, la escritura de esta autora es de raigambre romántica y, en parte por ello, no sorprende encontrar en ella no una concepción panteísta del universo, sino quizá una nostalgia por dicho panteísmo. Wendy Steiner señala que el arte romántico “was no longer prized as an imitation of reality, but as an expression of the human spirit” (Steiner 14) y el espíritu de los poetas románticos se reconoce también en la exterioridad y en lo que esencialmente reside más allá de las apariencias. La poesía de Emily Dickinson es inequívocamente lírica en este sentido y su observación del mundo conlleva una cualidad introspectiva innegable, aunque, por momentos, rigurosamente sutil, o bien, deliberadamente desencantada. Asimismo, los poemas de la autora que son declaradamente introspectivos parecen llevar a cabo una suerte de refracción y es a través de una serie de imágenes interpuestas y de un simbolismo íntimo que la imagen del “yo” se observa oblicuamente. Veamos el siguiente poema:

After great pain, a formal feeling comes –
The Nerves sit ceremonious, like Tombs –
The stiff Heart questions was it He, that bore,
And Yesterday, or Centuries before?

The Feet, mechanical, go round –
Of Ground, or Air, or Ought –
A Wooden way
Regardless grown,
A Quartz contentment, like a stone –

This is the Hour of Lead –
Remembered, if outlived,
As Freezing persons recollect the Snow –
First – Chill – then Stupor – then the letting go –
(J 341, 1862 / F 372, 1862)

Si bien el pronombre “yo” no aparece ni una sola vez, sabemos que aquí la voz poética habla de una experiencia personal del dolor y, particularmente, del sentimiento de parálisis que le sobreviene. Dicha parálisis es llamada en la última estrofa la “Hora de Plomo” (“Hour of Lead”), la cual es recordada de la misma manera en que la gente que se ha expuesto a un frío intenso recuerda la nieve. El sustantivo “personas” que aparece en el penúltimo verso refracta la visión del “yo” que ha experimentado este proceso: tras haber sentido el escalofrío del dolor (“chill”), los sentimientos se endurecen hasta alcanzar la insensibilidad (“stupor”), y así como la nieve posteriormente se derrite, el individuo finalmente se resigna. En un primer momento, es posible relacionar la dureza y frialdad del plomo con la severidad del sufrimiento y la nieve respectivamente. Más aun, de acuerdo con Leiter, en el *American Dictionary of the English Language* (1828) de Noah Webster, consultado frecuentemente por Dickinson, el plomo es “the least elastic and sonorous of all the metals” (*apud* Leiter 32). No obstante, la imagen de la nieve derretida del último verso se contrapone a la durabilidad del metal, y se sugiere que aquella “hora” de dolor que parecía interminable tarde o temprano concluirá, idea que se refuerza gracias a la rima asonante que establecen las palabras “snow” y “go”. De este modo, lo que realmente vemos derretirse al final del poema es el plomo mismo, es decir, el estupor que es secuela del

sufrimiento, y es a través de esa imagen de disolución y de carencia que la voz poética expresa su idea de la resignación.³⁴

Tanto por su filiación romántica como por su formación estrictamente cristiana, no extraña la inquietud o incluso fascinación que manifiesta Emily Dickinson por lo no visible, por esa otra realidad —quizás más verdadera, pero también quizás inexistente— que subyace bajo las apariencias. En lo que respecta al romanticismo, Mitchell señala que los artistas de dicho periodo distinguían entre la imagen gráfica, la cual se concibe como una forma menor, mecánica y muerta, y una imagen interna, orgánica, viviente y, por tanto, superior (Mitchell 1986: 25). En todas las variantes del cristianismo es la salvación del alma y la vida eterna en el reino de Dios lo que da sentido a la vida en la tierra, sin que el alma, el reino de Dios o Dios mismo se manifiesten visiblemente en ningún momento; la seguridad de su existencia para los creyentes se revela a través de la Biblia y la figura misma de Cristo como portador de la palabra divina. Así pues, el conflicto que atraviesa la poesía de Dickinson casi en su totalidad es, como ya se señaló, el de la duda. La fe y el escepticismo libran una batalla permanente en la conciencia de la poeta y es por ello que cada poema interroga al mundo y busca se le revele aquella “visión de lo no visible”: “Now faith is the substance of things hoped for, the evidence of things not seen” (*Heb* 11:1). La desesperanza que le produce a la autora no encontrar ninguna evidencia a su alrededor sobre la vida eterna del alma se aprecia claramente en el siguiente poema:

Their Height in Heaven comforts not –
Their Glory – nought to me –
‘Twas best imperfect – as it was –
I’m finite – I can’t see –

The House of Supposition –
The Glimmering Frontier that
Skirts the Acres of Perhaps –
To Me – shows insecure –

³⁴ Debido a la manera en que este poema trata el tema del dolor y la parálisis emocional que sufre el individuo tras él, el crítico Robert Weisbuch lo compara con la pintura *El grito* (1893) de Edvard Munch (Leiter 32).

The Wealth I had – contented me –
If 'twas a meaner size –
Then I had counted it until
It pleased my narrow Eyes –

Better than larger values –
That show however true –
This timid life of Evidence
Keeps pleading – “I don’t know.”

(J 696, 1863 / F 725, 1863)

En la primera estrofa, la frase “I can’t see” se asocia significativamente con la idea de que hay cierta visión y cierto conocimiento negado a los mortales (“I’m finite”).³⁵ En la segunda estrofa, el mundo terrenal se describe como “la Casa de la Suposición”, pues el sentido de esta vida, tal como lo concebía la sociedad a la que pertenecía Emily Dickinson, aparece aquí basado, justamente, en una serie de suposiciones, que es el nombre que una mente desencantada puede darle a la fe. La idea de que la capacidad de ver de los seres humanos es limitada y, por ello, no puede acceder a la visión de lo no visible se retoma, con una variación, en la tercera estrofa cuando la voz poética nos dice que sus ojos se ajustan mejor a la imagen de lo pequeño, ya que sólo pequeña puede ser la riqueza terrenal y con ella pretende conformarse. En los dos últimos versos, el mundo es visto como un escenario que tímidamente no ofrece evidencia alguna y responde a la interrogante de la poeta diciendo: “I don’t know”.

En el siguiente poema, la autora aborda de nuevo el tema de la visión aunque, en esta ocasión, de forma menos pesimista:

Tell all the Truth but tell it slant –
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth’s superb surprise

As Lightning to the Children eased
With explanation kind

³⁵ En otro poema, una vez que la muerte le otorga inmortalidad y una nueva “visión” al alma, lo “finito” se transforma de la siguiente manera: “‘Tis Compound Vision – / Light – enabling Light – / The Finite – furnished / With the Infinite” (9-12, J 906, 1864 / F 830, 1864).

The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind –
(J 1129, 1868, F 1263, 1872)

Aquí la voz poética relaciona el conocimiento, la facultad de ver y la verdad, la cual, al igual que la imagen de la divinidad, posee un “brillo” demasiado intenso para el ojo humano y para nuestra capacidad de experimentar placer.³⁶ Sin embargo, éste es un poema de fe —de los cuales Emily Dickinson escribió no pocos— y la voz poética asegura que es posible conocer la verdad, siempre y cuando ésta se revele poco a poco y de forma sesgada. En el poema que cito a continuación también encontramos la imagen de un rayo oblicuo de luz, pero éste posee una carga semántica diametralmente opuesta:

There’s a certain Slant of light,
Winter Afternoons –
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us –
We can find no scar,
But internal difference,
Where the meanings are –

None may teach it – Any –
‘Tis the Seal Despair –
An imperial affliction
Sent us of the Air –

When it comes, the Landscape listens –
Shadows – hold their breath –
When it goes, ‘tis like the Distance
On the look of Death –

(J 258, 1861 / F 320, 1862)

³⁶ Este poema se ha visto asociado tanto con el tema bíblico de la imposibilidad de ver directamente a Dios como con la escritura poética misma y su potencial de revelar oblicuamente lo verdadero. Así lo han abordado Leiter y Bloom; este último dice: “Understanding that the Bible’s quest is for redemption rather than for truth or the sublime, Dickinson looked to poetry to shape that ‘superb surprise’ that threatens to blind us. She needed to distinguish her concerns from strictly biblical ones” (1999: 57). Por su parte, Anthony Hecht relaciona este poema con un pasaje del Éxodo: “And it came to pass on the third day in the morning, that there were thunders and lightning and thick clouds upon the mount. . . . And the Lord said unto Moses, Go down, charge the people, lest they break through unto the Lord to gaze, and many of them perish. (Exodus 19:16-21)” (*apud* Hecht 69). En la Biblia, tanto Dios como el Verbo Encarnado están asociados con la verdad y la luz: *Isa* 60; *Job* 1; 3; 14:6; *I Jo* I; *Rev* 21-22; *Ps* 19; 43:3 (Bennett 306).

Esta luz sesgada revela una verdad angustiante que deja una cicatriz interna ahí donde se generan los significados y donde, podemos suponer, se le asigna un sentido a la vida. Dicha cicatriz es, entonces, la marca de la desesperanza y de la pérdida de la fe. De acuerdo con Bloom, “[i]n ‘There’s a certain Slant of light,’ which has been classified as a nature poem, the ‘Slant of light’ is not a description of nature; it is despair made manifest in nature” (1999: 14). Éste es quizás uno de los poemas más expresivos de Emily Dickinson pues, pese a su parquedad y fragmentariedad —o quizás gracias a ello—, las cuatro estrofas producen una atmósfera emocional de zozobra y opresión que difícilmente pasa inadvertida. Cuando esta luz invernal baja del cielo se crea un silencio mortuorio en el paisaje e incluso las sombras, inertes y calladas, contienen la respiración; cuando se va, se produce un vacío, una pérdida absoluta de sentido, como si la mirada de la muerte lo cubriera todo. Así, en este poema, la mirada de la poeta es vencida por la mirada infinitamente más poderosa de la muerte misma, la cual no conduce a la vida eterna, sino que, ahí donde se posa, siembra el vacío de la simple inexistencia.

En el siguiente poema encontramos también la imagen de una “mirada” que cubre el paisaje, pero en este caso se trata de una mirada intranquila que busca guardar un secreto. La muerte está de nueva cuenta presente aquí, pero no trae consigo un vacío espiritual, sino la posibilidad de algo más. Es decir, en este poema, a diferencia del anterior, se mantiene en pie la duda de que la muerte pueda traer consigo otro tipo existencia, una nueva visión:

The Tint I cannot take – is best –
The Color too remote
That I could show it in Bazaar –
A Guinea at a sight –

The fine – impalpable Array –
That swaggers on the eye
Like Cleopatra’s Company –
Repeated – in the Sky

The Moments of Dominion
That happen on the Soul

And leave it with a Discontent
Too exquisite – to tell –

The eager look – on Landscapes –
As if they just repressed
Some Secret – that was pushing
Like Chariots – in the Vest –

The Pleading of the Summer –
That other Prank – of Snow –
That Cushions Mystery with Tulle,
For fear the Squirrels – know.

Their Graspless manners – mock us –
Until the Cheated Eye
Shuts arrogantly – in the Grave –
Another way – to see –

(J 627, 1862 / F 696, 1863)

Por momentos, nos dice la voz poética, al alma humana se le revela la verdad sobre su trascendencia. Dichas revelaciones (“Moments of Dominion”) son huidizas, pero alcanzan a mostrarle al individuo una “visión” de lo no visible que lo conduce a experimentar una ansiedad con respecto a su propia mortalidad: “leave it with a Discontent / Too exquisite – to tell” (11-12). Es por ello quizá que la voz poética comienza adjudicándole una superioridad a lo no visible por sobre lo visible (“The Tint I cannot take – is best”), pues ahí radicaría el misterio de lo que somos.³⁷ Ese misterio sería justamente el secreto que el paisaje busca ocultar y que el invierno busca cubrir bajo un manto de nieve. El lenguaje cifrado del entorno natural nos resulta inaprensible, hasta que a través de la muerte tenemos acceso a la visión, previamente negada, de una realidad ulterior: “Another way – to see” (24).³⁸

³⁷ Un ejemplo más de la exaltación de lo no visible o lo no concreto en la poesía de Emily Dickinson lo encontramos en, por ejemplo, estos versos: “Best Things dwell out of Sight / The Pearl – the Just – Our Thought” (1-2, J 998, 1865 / F 1012, 1865).

³⁸ La idea de que la muerte nos concede una visión privilegiada se retoma en los siguientes versos: “The Admirations – and Contempts – of time – / Show justest – through an Open Tomb – / The Dying – as it were a Height / reorganizes Estimate / And what We saw not / We distinguish clear – / And mostly – see not / What We saw before” (1-8 J 906, 1864 / F 830, 1864). Por otra parte, así como en algunos poemas de esta autora se produce una inversión metafórica cuyo resultado es que los atributos del paraíso celestial le sean otorgados a la vida en la tierra, en otros las cualidades de la luz le son atribuidas a la oscuridad: “I see thee better – in the Dark – / I do not need a Light – / The

En ocasiones, la voz poética explicita que es a través de los ojos de la fe que dicho misterio se vuelve visible, por ejemplo:

Unfulfilled to Observation –
Incomplete – to Eye –
But to Faith – a Revolution
In Locality –

Unto us – the Suns extinguished –
To our Opposite –
New Horizons – they embellish –
Fronting Us – with Night.

(J 972, 1864 / F 839, 1864)

Aquí de nuevo la oscuridad aparece asociada con la capacidad de ver lo no evidente. De hecho, la voz poética emplea como analogía el fenómeno natural de la rotación terrestre para referirse a ese momento en que el individuo se enfrenta a la noche (la muerte o el instante de la revelación), mientras que a otros les corresponde ver la luz del sol propagarse por el horizonte y, contradictoriamente, no poder ver más que lo evidente. Llama la atención que una vez más se plantea la existencia de un instante de transformación radical que bien puede ser la muerte misma o la revelación súbita del misterio de quiénes somos, o bien, ambas cosas a la vez. De cualquier modo, nuestra capacidad de visión ordinaria no alcanza (“Unfulfilled to Observation – / Incomplete – to Eye”) a visualizar aquello que constituye una revelación y que incluso transforma nuestro entorno (“a Revolution / In Locality”) visto a través de los ojos de la fe. Una idea similar se expresa en los siguientes versos: “What I see not, I better see – / Through Faith – my Hazel Eye” (1-2, J 939, 1864 / F 869, 1864). Al igual que el anterior, éste es un poema de fe, es decir, un poema en el que la fe no es una imposibilidad, sino que, por el contrario, le confiere

Love of Thee – a Prism be – / Excelling Violet – [...] And in the Grave – I see Thee best – [...] What need of Day – / To Those whose Dark – hath so – surpassing Sun” (J 611, 1862 / F 442, 1862).

realidad a lo no visible: “For frequent, all my sense obscured / I equally behold / As someone held a light unto / The features so beloved” (5-8).³⁹

En el mejor de los casos, la inmortalidad del alma es algo que se manifiesta en la vida terrenal de modo ambiguo, sesgado. En ocasiones, Dickinson expresa la posibilidad de la salvación como el amor de Dios: “The Love a Life can show Below / Is but a filament, I know, / Of that diviner thing / That faints upon the face of Noon” (1-3, J 673, 1863 / F 285, 1862), y cuando dicha posibilidad se insinúa, lo hace de modo discontinuo y ambivalente: “‘Tis this – invites – appalls – endows – / Flits – glimmers – proves – dissolves – / Returns – suggests – convicts – enchants – / Then – flings in Paradise” (13-16), siendo a la vez causa de certidumbre y angustia. Pero incluso en aquellos poemas que parecen celebrar dicha certidumbre, la voz poética retorna a la duda:

I know that He exists.
Somewhere – in Silence –
He has hid his rare life
From our gross eyes.

‘Tis an instant’s play.
‘Tis a fond Ambush –
Just to make Bliss
Earn her own surprise!

But – should the play
Prove piercing earnest –
Should the glee – glaze –
In Death’s – stiff – stare –

Would not the fun
Look too expensive!
Would not the jest –
Have crawled too far!

(J 338, 1862 / F 365, 1862)

³⁹ No es posible determinar si los “rasgos faciales” que se observan en este poema son los de Dios o los del ser amado, y quizá el poema dependa de dicha indeterminación. El posible erotismo del poema no cancela de modo alguno una lectura mística, sino todo lo contrario, particularmente si prestamos atención a la larga tradición de poesía mística en la que el encuentro con la divinidad es homologado con el éxtasis del encuentro carnal. Tanto erotismo como misticismo se vuelven aún más acentuados en la última estrofa del poema: “And I arise – and in my Dream – / Do Thee distinguished Grace – / Till jealous Daylight interrupt – And mar thy perfectness” (9-12).

Quizá, dice la voz poética, toda esta incertidumbre tenga como propósito que el gozo que acompaña el momento de la revelación final sea aun mayor (“Just to make Bliss / Earn her own surprise”). Sin embargo, se pregunta si acaso este jugar “a las escondidas” no va demasiado lejos, pues si la condición para tener acceso al éxtasis absoluto es la muerte misma, el juego resulta demasiado costoso (“Would not the fun / Look too expensive”). De este modo, la revelación final, a la vez deseada y a la vez temida se vuelve: “fond Ambush”, y el tono irónico del poema, que llama juego a la búsqueda de Dios en la tierra, adquiere una mayor agudeza emocional. Más aun, como señala Sharon Leiter, “the word God is never used in the poem, an ‘absence’ that reinforces, on the linguistic level, the lurking suspicion of an absent deity” (105), o como dice Bennett: “the facelessness of God in stanza one and the stiff stare of ‘Death’ in stanza three suggest the potential unmeaning of the apocalyptic” (79).

En otro poema, Dickinson habla de la religión que ella profesaba íntimamente: “that religion / That doubts as fervently as it believes” (3-4, J 1144, 1869? / F 1449, 1877), y es que, como he venido insistiendo, nunca sus poemas alcanzan una negación categórica ni tampoco lo contrario. Su visión misma de Dios es con frecuencia ambivalente e irónica: “Burglar! Banker – Father!” (J 49, 1858 / F 39, 1858). Quizá lo que aquí más nos interesa es que esta “religión” se manifiesta en los poemas como un hecho lírico, es decir, cada poema es un entramado en el que las palabras establecen resonancias en términos de “sonido y sentido”, los cuales son inseparables, y en el que la voz poética dialoga con los silencios del mundo, o quizá convendría decir con los silencios de Dios. Dicho diálogo, en ocasiones, es consciente de su impotencia y el poema asimila dicha impotencia por medio de la ironía. Veamos, por ejemplo, esta composición temprana:

Going to Heaven!
I don't know when –
Pray do not ask me how!

Indeed I'm too astonished
To think of answering you!
Going to Heaven!
How dim it sounds!
And yet it will be done
As sure as flocks go home at night
Unto the Shepherd's arm!

Perhaps you're going too!
Who knows?
If you should get there first
Save just a little space for me
Close to the two I lost –
The smallest "Robe" will fit me
And just a bit of "Crown" –
For you know we do not mind our dress
When we are going home –

I'm glad I don't believe it
For it would stop my breath –
And I'd like to look a little more
At such a curious Earth!
I am glad they did believe it
Whom I have never found
Since the mighty Autumn afternoon
I left them in the ground.

(J 79, 1859 / F 128, 1859)

Este poema es doblemente irónico, pues en las primeras dos estrofas la voz poética suena deliberadamente ingenua y expresa ideas infantiles con respecto a la salvación del alma. En un poema posterior, se nos dice: "The Child's faith is new – / Whole – like His Principle – / Wide – like the Sunrise / On fresh Eyes – / Never had a Doubt" (1-5, J 637, 1862 / F 701, 1863). En "Going to Heaven!", sin embargo, la inocencia de los primeros versos comienza a desaparecer una vez que la voz poética se va internando en la densidad de un recuerdo doloroso (la muerte de dos seres queridos) y con ello se va transformando y expresa, en cambio, desencanto: "I'm glad I don't believe it" (20). No obstante, la segunda ironía consiste en que este último verso podría ser tan ingenuo como los anteriores, incluso si enuncia la idea opuesta, y la voz poética parece ser consciente de ello. Esto se hace evidente en la manera en que se mantiene el tono juguetón en los versos inmediatamente posteriores: "For it would stop my breath – / And I'd like to look a little

more / At such a curious Earth” (21-23), como si la “curiosidad” fuera motivo suficiente para decidir entre la vida y la muerte. Es sólo en los últimos cuatro versos que la ironía se suspende y la voz poética comunica plenamente su pesar por la pérdida de quienes amaba y hace de la creencia en la inmortalidad del alma ya no su conflicto interno —o incluso broma privada—, sino una posibilidad de esperanza ante la angustia absoluta en la vida de otros.

“Just a Drop – / Was God so economical?”: duda y métrica rota

En su estudio sobre lírica, Scott Brewster (2009) busca dar un concepto de lírica basado, en parte, en la idea de que este tipo de expresión se dirige siempre a un interlocutor o público. Brewster posee bases firmes para hacer tal propuesta, pues históricamente la lírica ha estado ligada a la música y al teatro, es decir, a la representación de tipo dramático, particularmente en la antigüedad clásica y la época de los trovadores: “In keeping with its origins, this book sees lyric *as a performance*, and will pay close attention to the voices and structures of address that are heard or invoked in lyric texts” (2). En efecto, resulta útil en ocasiones no sólo recordar la cualidad performativa de la lírica en sus orígenes —sin llegar a la simplificación de ver al yo lírico como una voz o *persona* dramática—, sino también tener presente que la voz es un eje alrededor del cual se estructura el discurso lírico, siendo dicha voz, al mismo tiempo, causa y efecto de éste.⁴⁰ No obstante, por más que planteamientos como los de Brewster resulten

⁴⁰ Aquí me baso en el planteamiento post-estructuralista de que el sujeto no es previo a la generación de sentido ni origen de éste, sino un efecto del discurso que, en todo caso, pone en marcha. Dicha idea ha sido formulada y desarrollada por autores como Barthes, Foucault y Judith Butler. Esta última identifica esta propuesta como contraria a la “metafísica de las sustancias” que dominara por siglos el pensamiento filosófico occidental, y en su libro *Gender Trouble* (1990) discute lo que autores como Lacan, Kristeva e Irigaray han aportado en relación con este tema. La idea de que el sujeto es un efecto del discurso que reproduce podría llevar a pensar que el sujeto está *determinado* fatalmente por un discurso preexistente, pero, al respecto, Butler sostiene que “[a]s a process, signification harbors within itself what the epistemological discourse refers to as ‘agency.’ The rules that govern intelligible identity, i.e., that enable and restrict the intelligible assertion of an ‘I,’ [...] operate through *repetition*. Indeed, when the subject is

acertados y útiles, éstos no definen lo lírico, pues si bien la lírica parece inscribirse dentro de un proceso discursivo dirigido a un oyente virtual, no todos los procesos discursivos dirigidos a un oyente virtual son líricos. Del mismo modo, aunque solemos decir que la lírica es la expresión íntima de un “yo”, tampoco todas las expresiones provenientes de un yo son líricas. Así pues, la lírica posee ciertas características, como las dos anteriores, que se manifiestan regularmente en aquellos poemas que consensualmente se inscriben dentro del género. Sin embargo, lo que en mi opinión define a lo lírico es la expresión de una subjetividad que se transforma en poesía a través de la “forma”, no una forma preexistente, sino una forma que si bien entra en diálogo con las convenciones poéticas de cada época no es una simple reelaboración de éstas. Se trata, más bien, de una forma que se instituye a la par de lo que la voz poética, como figura, expresa; es, en otras palabras, la *materialidad* misma de esa expresión y en donde confluyen sonido y sentido.⁴¹ Dicha materialidad se manifiesta de modo distinto a partir de contextos histórico-culturales específicos, lo que equivale a decir que obedece a horizontes de expectativas particulares, prácticas sociales, preocupaciones, sensibilidades y negociaciones determinadas en el plano de lo simbólico, entre otros. Lo que distintas manifestaciones históricas de lo lírico parecen tener en común es el exhibir una forma que hace que las palabras dejen de ser sólo sonido o sólo significado y reúne ambas dimensiones alejando a la palabra de su literaridad.

Con respecto al aspecto formal de la poesía de Emily Dickinson, la gran mayoría de los estudios recientes se concentran en diversos elementos, pero pocas veces en cuestiones métricas.

said to be constituted, that means simply that the subject is a consequence of certain rule-governed discourses that govern the intelligible invocation of identity. The subject is not *determined* by the rules through which it is generated because signification *is not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; ‘agency,’ then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition [...], the rules governing signification not only restrict, but enable the assertion of alternative domains of cultural intelligibility” (184-185, cursivas en el original).

⁴¹ Al respecto, piénsese en estos versos de Dickinson: “The saddest noise, the sweetest noise, / The maddest noise that grows, – / The birds, they make it in the spring, / At night’s delicious close. / [...] An ear can break a human heart / As quickly as a spear, / We wish the ear had not a heart / So dangerously near” (J 1764, ? / 1789, ?).

O como advierte Chrisina Pugh: “One of the curiosities of Dickinson’s recent critical reception is that rather than being read as a revolutionizer of form as such, Dickinson is read as revolutionary *despite* her use of metrical form; in our critical climate, it is as if her work must be metrically silenced in order to be read as sufficiently subversive” (2, cursivas en el original). Tras este señalamiento, Pugh emprende un análisis métrico de varios poemas de Dickinson tomando como base la idea de los “fantasmas del metro” (“ghosts of meter”) propuesta por T. S. Eliot y que consiste en identificar residuos métricos en los ritmos que encontramos en el verso libre. No obstante, Pugh no aborda la poesía de Dickinson con el propósito de hallar en ella una manifestación del verso libre como tal, sino que se propone hallar “fantasmas” del tetrámetro — entendido como una suerte de base formal o incluso “inconsciente métrico”— en los versos de la autora:

Dickinson’s poems evoke such uncanniness, in part, by troubling the inflections of the musical, stabilizing tetrameter line and thus by removing it from the episodic ballad-world of storytelling and song [...]. Yet her revolutionizing of tetrameter goes much further than this. In her poems, the instinctual pulse of the four-beat line becomes the ground against which not only hesitation, but genuine metrical undecidability is posited. (11)

De acuerdo con este planteamiento, los “fantasmas” del tetrámetro se manifiestan en un gran número de los versos de Dickinson como “unrealized beats”, acentos faltantes o pausas que llevan a Pugh a describir esta indeterminación métrica (“metrical undecidability”) como la poética que subyace a la poesía de esta autora (14).

Michael L. Manson examina la poesía de Dickinson y llega a una conclusión bastante similar a la de Pugh en el sentido de que gran parte de los versos de la autora presentan acentos faltantes que se incorporan como silencios al entramado rítmico del poema. Manson también propone como base rítmica el tetrámetro, pero va más allá e identifica una tendencia estrófica más que versal en la escritura de Dickinson. Dicha forma estrófica Manson la denomina “stave” y está conformada por cuatro tetrámetros. Muy interesante en la propuesta de este autor es la

distinción entre los esquemas rítmicos que encuentran en la estrofa una unidad sonora y aquéllos que la encuentran en el verso: “The pairing rhythmic structure of the sixteen-beat stave is what creates the auditory and psychological effect I am calling stanzaic form, the feeling of rhythmic completion that gathers lines into a single felt unit” (371). El autor concluye que “the stave and its rich grammar constitute not just a cornerstone for Dickinson’s expression; it appears to serve as the foundation itself” (389). No obstante, más allá de hacer observaciones muy reveladoras, pero también muy localizadas del uso retórico dado por Dickinson a la métrica, Manson no se interroga acerca de por qué la poeta, pese a tener esta base rítmica constantemente presente, opta por no hacerla evidente en términos visuales y por darle un tratamiento tan irregular.

Para llevar a cabo los ejercicios de duda y revelación que busqué ejemplificar en el apartado anterior, Emily Dickinson empleó mayormente una derivación de la forma poética que en lengua inglesa se conoce como *hymn stanza*, la cual tuviera una función casi exclusivamente litúrgica desde mediados del siglo XVII. Este tipo de estrofa, recordemos, está generalmente compuesta por cuatro versos yámbicos⁴² que, de forma alternada, contienen cuatro y tres acentos, y su rima es “abab”. Había sido utilizada por casi dos siglos consecutivos para alabar a Dios y celebrar la fe de los creyentes, cuando Dickinson la adoptara para cuestionar el principio cristiano de la vida eterna. En una de sus cartas al crítico literario T. W. Higginson, escrita en 1877, la autora relata una anécdota de la infancia:

When a few years old – I was taken to a Funeral which I now know was of peculiar distress, and the Clergyman asked “Is the Arm of the Lord shortened that it cannot save?”

He italicised the “cannot.” I mistook the accent for a doubt of Immortality, and not daring to ask, it besets me still... (L 503)

Esta duda fue una constante en su vida. Muy probablemente no fue una duda con la que le resultara fácil *vivir*. La expresó continuamente en su poesía y me pregunto si acaso no la

⁴² También se presenta en una variante que incluye dos versos pareados, de cuatro acentos cada uno, al final de la estrofa tradicional.

legitimidad y urgencia de esta duda ocasionara un choque de fuerzas, a nivel de prosodia y sentido, con la forma poética empleada por la poeta.

A continuación quisiera citar la primera estrofa de un himno compuesto por Isaac Watts⁴³ a comienzos del siglo XVIII:

Our God, our help in ages past,
Our hope in years to come,
Our shelter from the stormy blast,
And our eternal home. (*apud* Hobsbaum 134)

En lo que se refiere a métrica, tono y tema, esta estrofa es enteramente representativa del himno religioso.⁴⁴ Ahora veamos una estrofa escrita por Emily Dickinson:

The "Life that is to be", to me,
A Residence too plain
Unless in my Redeemer's Face
I recognize your own –
(21-24, J 1260, 1873 / F 1314, 1874)

Métricamente, esta estrofa coincide con el esquema tradicional del himno: dos tetrametros yámbicos alternados con dos triámetros yámbicos. Sin embargo, la rima aquí no es consistente; únicamente parece haber una rima asonante entre los versos 2 y 3 de la estrofa, o bien, una rima con sonidos consonantes similares (o *half rhyme*) entre los versos 2 y 4. De cualquier forma, la diferencia más notoria entre esta estrofa y la de Watts es el tono y el sentido de lo que se dice. El "nosotros" que alaba colectivamente a Dios en el poema de Watts es sustituido por un "yo" que le habla íntimamente a un "tú" en el poema de Dickinson. La identidad de esta segunda persona no es clara, pero el poema parece producirse en el momento de, nuevamente, una despedida o una separación definitiva. Toda la exaltación mística que el poema pueda contener está, en realidad,

⁴³ Philip Hobsbaum señala a Watts como el primer exponente canónico del himno (133).

⁴⁴ La familiaridad que tenía Dickinson con esta expresión religiosa queda constatada en su correspondencia: en una carta dirigida a Susan Gilbert, escrita en 1851, la autora cita un himno de William Cowper titulado "Light Shining out of Darkness"; en una carta escrita a Emily Fowler Ford en 1853 cita una estrofa del himno "How Blest the Righteous when He Dies" de Anna Laetitia Barbauld; y en 1854, de nuevo en una carta dirigida a Susan, parafrasea un himno de James Montgomery "O Where Shall Rest Be Found". Por varios años, al menos en la correspondencia que se conserva, la poeta no vuelve a hacer referencia a algún himno, sino hasta 1874, tras la muerte de su padre. En dicha ocasión, cita otra composición de Montgomery, "Servant of God, Well Done!".

“desvirtuada” y su función es comunicar una exaltación amorosa, casi pasional, hacia la segunda persona: en el rostro de Dios, Dickinson anhela reconocer el rostro del ser amado. Como se mencionó en el apartado anterior, las referencias al rostro de Dios como lo inalcanzable, lo misterioso por naturaleza, son muy frecuentes en la poesía de Dickinson.

Ahora bien, quisiera regresar a la imagen del “brazo encogido de Dios”⁴⁵ de la que habla la autora en la carta arriba citada y compararla con el siguiente poema:

At least – to pray – is left – is left –
Oh Jesus – in the Air –
I know not which thy chamber is –
I’m knocking – everywhere –

Thou settest Earthquake in the South –
And Maelstrom, in the Sea –
Say, Jesus Christ of Nazareth –
Hast thou no Arm for Me?

(J 502, 1862 / F 377, 1862)

En términos métricos, el poema no contiene irregularidad alguna. Las rimas en el segundo y cuarto verso de cada estrofa son perfectas, y hay incluso una “media rima” no forzosa en el primer y tercer verso de la segunda estrofa: “South” / “Nazareth”. No obstante, el poema es un llamado —quizá incluso podamos considerarlo un rezo dirigido— a Dios y no resulta del todo anticonvencional; prueba de ello es que fue publicado en 1891, apenas en la segunda edición póstuma de los poemas de Dickinson. De cualquier modo, llama la atención el primer verso: “At least – to pray – is left – is left”. La repetición de la última frase parece también poéticamente “correcta” en el sentido de que corresponde con la idea expresada en el verso: “como nada queda además de rezar”, sólo podemos “repetir” lo que nos queda; y no olvidemos que la idea misma de rezo sugiere precisamente repetición, ya sea de una plegaria o de ciertas palabras, frases o ideas al interior de ésta. Sin embargo, también podemos ver en esta insistencia una búsqueda de

⁴⁵ De acuerdo con Bennett, el “brazo” de Dios es una imagen empleada en la versión de la Biblia del rey James para sugerir la fuerza de la divinidad (139).

convencimiento ante lo que sería una duda que la voz poética no hace explícita. Asimismo, es un hecho que sin la duplicación de la frase (“is left – is left”), el verso quedaría métricamente incompleto, lo cual puede ser interpretado como evidencia de que la duda comienza a desestabilizar las formas convencionales en la poesía de la autora.

Veamos ahora un poema escrito, de acuerdo con Johnson y Franklin, veinte años después:

Those – dying then,
Knew where they went –
They went to God’s Right Hand –
That Hand is amputated now
And God cannot be found –

The abdication of Belief
Makes the Behavior small –
Better an ignis fatuus
Than no illume at all –

(J 1551, 1882 / F 1581, 1882)

De entrada es evidente que el poema no busca interpelar a Dios, sino que declara que ahora es imposible encontrarlo. La primera estrofa difiere visiblemente de la estrofa tradicional del himno si bien la segunda, aunque se mantiene dentro de lo “correcto”, contiene ciertas variaciones significativas con respecto al modelo. Si el primer verso de dicha estrofa suena más corto de lo que debiera ser, es porque dos de sus acentos son bastante sutiles: “The àbdicación òf Beléf”, lo cual de algún modo se compensa con el inicio trocaico del siguiente verso y el hecho de que los tres acentos que, en teoría, éste debe poseer están perfectamente marcados: “Mákes the Behávior smáll”. El tercer verso también presenta una variación; de los cuatro acentos esperados uno es decididamente débil: “Bétter an ígnis fátuùs”. La edición más reciente del diccionario *Merriam-Webster*⁴⁶ señala que “ignis fatuus” tiene dos posibles pronunciaciones: ‘ig-nəs-’fa-chə-wəs, -’fach-wəs.⁴⁷ En ambos casos, la sílaba tónica de la palabra “fatuus” es la primera. Es un hecho

⁴⁶ Recordemos que Dickinson empleaba el *Noah Webster’s American Dictionary* de 1841.

⁴⁷ “ignis fatuus” *Merriam-Webster Online Dictionary*. 2010. Merriam-Webster Online. 30 agosto 2010 <[http:// www.merriam-webster.com/dictionary/ignis%20fatuus](http://www.merriam-webster.com/dictionary/ignis%20fatuus)>

que Dickinson tenía la intención de que esta palabra fuera leída como si tuviera tres sílabas para alcanzar a introducir un acento débil en la última de ellas, pero, de cualquier modo, el resultado es demasiado forzado. No sólo no tenemos una terminación “masculina” en este verso como lo tenemos en el primero: “The abdication of **Belief**”, o siquiera “femenina”, sino que, estrictamente hablando, la terminación aquí es dactílica: “Better an ignus **fatuus**”.

De acuerdo con Leiter, para el año en que Dickinson escribiera este poema, Nueva Inglaterra en general era menos religiosa que veinte años antes:

In the New England of Dickinson’s childhood and youth, Calvinist Christianity permeated daily life and impassioned revivals were a regular part of communal life. By the last decade of the poet’s life, even orthodox Amherst was a far more secular place. There were a number of cultural and religious trends that destabilized belief, including romanticism, with its extreme assertion of the self and the value of individual experience; Ralph Waldo Emerson’s transcendentalism, with its this-worldly emphasis on the supreme value of the heart’s spiritual awakening; Darwinism’s secular explanation of creation; the theological rethinking spurred by the new European biblical scholarship known as Higher Criticism, and, in the United States, the devastation of the Civil War. By the time of Dickinson’s death in 1886, being an agnostic or even an atheist was neither unusual nor very difficult to justify intellectually. (211)

Sin Dios presente en el mundo, la trascendencia de nuestros actos se vuelve incierta (“The abdication of Belief / Makes the Behavior small”). Ésta es una de las ideas centrales de la crisis histórica ligada a la modernidad y que Max Weber llamara “desencanto”. Si bien en el Renacimiento, la vida humana había adquirido una nueva dimensión y se erigía como “medida de todas las cosas”, para el siglo XIX el desplazamiento de Dios y la exaltación de las potencialidades del ser humano parecen haber conducido a un estado de desgaste del proyecto moderno y dado finalmente pie a dicha crisis de creencias. Así pues, para la voz poética en este poema, con la desaparición de Dios no es que la vida humana se extinga, sino que ésta simplemente se vuelve pequeña. Por su parte, en el poema, la palabra “illumine” parece estar empleada como un sustantivo, pese a que tradicionalmente ha sido empleada como verbo, pero tal extravagancia no es extraña en la poesía de esta autora. Algunos sinónimos de “illumine”, de

acuerdo nuevamente con el diccionario *Merriam-Webster*, son “edify”, “enlighten”, “illuminate”, “inspire” y “nurture”, y se incluye un ejemplo que proviene, justamente, de un himno religioso: “through fast-closed doors Thou camest / Thy Disciples to *illuminate*”.⁴⁸ De este modo, al desaparecer Dios y su luz junto con él, es preferible la presencia de fuegos fatuos —un fenómeno natural, científicamente verificable, y ya no la intervención de lo divino— que la nada. En conclusión, este poema parte de un patrón métrico estable, sin embargo, las evidentes variaciones en su ejecución son proporcionales, o bien, correlativas a lo que el poema está diciendo. La métrica, el ritmo, la disposición estrófica, la trama sonora en su conjunto, responden al pensamiento del poema, sin que lo anterior quiera decir que el “pensamiento” antecede a la “forma” o viceversa, sino que ambos son estrictamente concomitantes.

La imagen del brazo “encogido” o “amputado” de Dios me resulta de interés porque sugiere la idea de que este desencanto que expresa la voz poética en la poesía de Dickinson es, ante todo, una experiencia de “reducción” de todo aquello que solía aportar certezas. No obstante, esta redimensionalización de la vida humana y sus creencias es bastante más compleja que eso. En el párrafo anterior señalé que la consolidación de la modernidad vino acompañada de una exaltación de las potencialidades humanas, lo cual conlleva decir que el ser humano adquirió una nueva estatura dentro de su esquema de pensamiento. Dios, por su parte, se vio empequeñecido o debilitado, y se convirtió en el garante de una moral burguesa; el mundo mismo se volvió cada vez más estrecho debido, primero, a los procesos de colonización y, luego, al establecimiento de un sistema económico y de comercio de alcance transnacional y a la expansión de los medios de comunicación. Y pese a todo, entre más grande se alzaba el ser humano en su propio horizonte, desde el punto de vista de la razón instrumental y el progreso tecnológico, más voces aquí y allá

⁴⁸ “illuminate.” *Merriam-Webster Online Dictionary*. 2010. Merriam-Webster Online. 30 agosto 2010 <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/illuminate>>

comenzaban a poner de manifiesto un empequeñecimiento en el plano de la existencia. No olvidemos que gran parte de la literatura romántica, con su propuesta de retornar a la naturaleza, tuvo como objetivo visible oponerse a las fuerzas de la industrialización y urbanización de la vida humana. Previo a esto, el mismo Goethe, a finales del siglo XVIII, planteaba ya una reconsideración de la moralidad asociada al racionalismo en el *Werther*, y, después, en el *Fausto* puso al “hombre” si no a la altura de Dios, sí a la altura del demonio, y nos presentó a un personaje poseedor de un poder extraordinario, pero a la vez trágicamente inconsciente de sí mismo y sus acciones. Lo que se ha perdido en dicho punto de la historia occidental es la idea de un absoluto y casi todo, ahora, tiende a ser relativo.⁴⁹ Nada posee una *medida* clara y quizá, a manera de analogía estructural, lo anterior se manifiesta en la disolución de formas poéticas tradicionales y el advenimiento del verso libre. Emily Dickinson se situaría en el momento de dicha transición y en su poesía podemos ver una expresión concreta de cómo las formas poéticas del pasado entran en crisis.

Leamos el siguiente poema:

I rose – because He sank –
I thought it would be opposite –
But when his power bent –
My Soul grew straight.

I cheered my fainting Prince –
I sang firm – even – Chants –
I helped his Film – with Hymn –

And when the Dews drew off
That held his Forehead stiff –
I met him –
Balm to Balm –

I told him Best – must pass
Through this low Arch of Flesh –
No Casque so brave
It spurn the Grave –

⁴⁹ Recuérdese aquí “The Fact that Earth is Heaven”, o bien, “Paradise is of the option” (J 1069, 1866 / F 1125, 1866).

I told him Worlds I knew
Where Emperors grew –
Who recollected us
If we were true –

And so with Thews of Hymn –
And Sinew from within –
And ways I knew not that I knew – till then –
I lifted Him –

(J 616, 1862 / F 454, 1862)

Es difícil determinar la identidad del “He” del poema, pero parece ser que se trata de un ser querido afligido y la voz poética nos traduce la angustia que lo aqueja como una inquietud ante la muerte: “I told him Best – must pass / Through this low Arch of Flesh” (12-13).⁵⁰ Los “himnos” que antes se empleaban para la alabanza de Dios, son empleados ahora para ayudar a otro ser humano a aceptar su propia mortalidad: “I sang firm – even – Chants – / I helped his Film – with Hymn” (6-7), y tras mencionar la sepultura de la que nadie escapa, la voz poética hace referencia a lo que pudo haber sido el “reino de los cielos”, pero más bien parece ser la imagen de “reinos individuales”, donde cada “emperador” le abre las puertas de sus afectos a aquellos que son honestos.⁵¹ Es entonces que el poema concluye con un giro nuevamente autorreferencial y una imagen orgánica de la poesía: “And so with Thews of Hymn – / And Sinew from within...” (20-21). Asimismo, si a lo largo del poema había predominado la irregularidad estrófica y métrica, los últimos cuatro versos no son la excepción. En ellos apenas se insinúa la estrofa tradicional del himno, y justo cuando la voz poética sugiere que las posibilidades de la poesía son vastas e insospechadas, el verso se alarga notoriamente, no sólo con respecto a esa estrofa, sino también al resto del poema: “And ways I knew not that I knew – till then” (22), para después volverse marcadamente breve: “I lifted Him” (23).

⁵⁰ Otro ejemplo de cómo la muerte, o la angustia causada por ésta, interviene directamente en los ritmos y en la dimensión temática del poema es el siguiente: “Bear with the Ballad – / Awkward – faltering – / Death twists the strings – / ‘Twasn’t my blame” (J 1059, 1865 / F 1083, 1865).

⁵¹ De ser leída así, esta estrofa sería un eco del poema “The Soul selects her own Society” (J 303, 1862 / F 409, 1862).

En el siguiente poema, lo que de nueva cuenta se problematiza es lo relativo, la dimensión de lo humano y de lo divino, y cómo una cosa se vuelve la medida de la otra. En particular, una vez más la voz poética subraya que ante las necesidades de sus criaturas, el poder, o incluso el amor de Dios se queda *corto*, o bien, Dios mismo nos queda demasiado *lejos*:

Victory comes late –
And is held low to freezing lips –
Too rapt with frost
To take it –
How sweet it would have tasted –
Just a Drop –
Was God so economical?
His Table's spread too high for Us –
Unless We dine on tiptoe –
Crumbs – fit such little mouths –
Cherries – suit Robbins –
The Eagle's Golden Breakfast strangles – Them –
God keep His Oath to Sparrows –
Who of little Love – know how to starve –
(J 690, 1863 / F 195, 1861)

Me parece que debido a su irregularidad métrica, improvisación estrófica y relativo rechazo de la rima perfecta, podemos decir que en poemas como éste la poesía de Dickinson comienza a alejarse de los patrones poéticos del pasado, sin abandonar del todo la estrofa del himno como base formal. Más aun, me parece que es posible reconocer un parentesco entre la sonoridad y textura del verso empleado en este poema, escrito entre 1861 y 1863, y el verso libre de Wallace Stevens o William Carlos Williams. De los tres tipos de verso libre en lengua inglesa identificados por Philip Hobsbaum, *free blank verse*, *cadenced verse*⁵² y *free verse proper*, me parece que es algo cercano a este último el tipo de verso que encontramos con más frecuencia de

⁵² De acuerdo con Hobsbaum, el *free blank verse* es una versión ampliada, más holgada del *blank verse* tradicional y T. S. Eliot sería su principal representante (92-95). Por su parte, el *cadenced verse* deriva de la *Versión Autorizada de la Biblia*, la cual: “was written out as prose. But a good many chapters have the emphasis and lyricism of poetry [and] a recognizable pattern of strophe” (100-101). Este tipo de verso libre fue el empleado por Walt Whitman y es necesario distinguirlo de aquél empleado por Dickinson. *Leaves of Grass* apareció en 1855. Sobre dicho libro Emily Dickinson escribió, en una carta fechada el 25 de abril de 1862 y dirigida a Higginson, lo siguiente: “You speak of Mr Whitman – I never read his Book – but was told that he was disgraceful” (L 261); la profesora Charlotte Broad sugiere que con la palabra “disgraceful” la autora podría estar expresando aquí su desaprobación con respecto a la conocida homosexualidad de Whitman.

la esperada en Emily Dickinson. Hobsbaum señala que esta variedad de verso libre tiene su origen en la métrica tradicional. Así pues, podemos suponer que la alteración gradual de ciertos metros, lejos de ser una arbitrariedad, generalmente responde a necesidades expresivas cambiantes. Hobsbaum se vale de los términos *arsis* y *thesis* de la prosodia clásica, los cuales se usan para designar la *elevación* y la *caída* del ritmo dentro de un pie métrico, para describir la relación que guarda un verso con otro en esta clase de verso libre.⁵³ Obedeciendo a inflexiones naturales de la voz, un verso impele y el siguiente, o los siguientes, responden: “there is a line that thrusts [and] a line that receives the thrust” (Hobsbaum 111). Como el primer antecedente de este tipo de verso, Hobsbaum cita a Shakespeare: “For I had then laid wormwood to my dug / Sitting in the sun under the dovehouse wall” (*Romeo and Juliet*). Mientras que el primero de estos versos es un pentámetro yámbico tradicional, el siguiente presenta una fuerte irregularidad métrica. Sin embargo, rítmica y expresivamente se complementan, pues este segundo verso al ser más flexible y espontáneo *responde* al embate del primero, que es métricamente uniforme y de mayor rigidez. Como señala Hobsbaum: “What makes one line thrust, and another line prepared to receive the thrust? Basically, it is a question of the weight of the stress” (113), sin dejar de lado que, desde luego, “rhythm is decided by the tone of the voice and the course of the argument” (116). Recordemos ahora los dos versos finales de uno de los poemas de Dickinson recientemente citados:

And ways I knew not that I knew – till then –
I lifted Him –

Si bien no todos los poemas de la autora presentan esta soltura formal, también es cierto que este ejemplo no es aislado. De cualquier modo, estos dos versos tienen más que ver con los patrones

⁵³ Manson emplea un concepto similar para describir las relaciones que se establecen entre hemistiquios, versos y pares de versos o dísticos al interior de la “stave”: “Pairing works by uniting weaker beats to stronger beats in order to create rhythmic units that have a call-and-response (or dipodic) structure” (370).

expresivos que identifica Hobsbaum en relación con lo que él llama *free verse proper* que con la métrica tradicional del himno.

Por su parte, otro especialista en métrica inglesa, G. S. Fraser, apunta: “Much of what is taken as free verse, or as breaking the old rules, is merely, in fact, an intelligent use of the great flexibility of the old rules” (72). Esta observación parecería verificarse directamente en la poesía de Dickinson, sobre todo si consideramos que sus desvíos formales dan la impresión de poseer una intención expresiva específica, lo que pondría de manifiesto un “uso inteligente” de la “flexibilidad” de las viejas formas. Fraser identifica al *Imagist movement* representado, entre otros, por Ezra Pound y a figuras cercanas a él, por ejemplo Eliot, como los responsables de introducir en la tradición poética de lengua inglesa una forma de verso libre que, en su opinión, sería la más ampliamente usada a lo largo del siglo XX. En 1908, nos dice Fraser, Pound entró en contacto con T. E. Hulme y F. S. Flint: “They were interested in the Japanese Haiku, in the epigrams of Herrick, in the parallelism of Biblical poetry; and both [...] knew something about the theories and practice of Gustave Kahn, a minor poet but a copious propagandist, in France, for the theory of *vers libre*” (72-73).⁵⁴ De lo anterior, resulta relevante para nuestra discusión que los preceptos de la estética imaginista guardan, desde cierto punto de vista, una relación con la poética de Dickinson: “To concentrate, to cut out the dead wood, to present something (an ‘image’, or an immediate complex of feelings, rather than a logical process of thought or a complicated rhetorical exposition) as *economically* as possible was a common principle of all Imagists, and a practice of a number of free verse poets who would not have called themselves Imagists” (73, cursivas en el original). Llama la atención que medio siglo antes del movimiento imaginista, Dickinson haya encontrado no en las formas poéticas tradicionales, sino en una

⁵⁴ En lo que respecta a Eliot, sabemos que además de la influencia del *blank verse* jacobeano, su poesía también remite a la del francés Jules Laforgue, quien llegó a escribir algunas composiciones en una suerte de verso libre rimado (Fraser 73).

variación de éstas el medio para expresarse literariamente y que su estilo, asimismo, se caracterice por ser notoriamente elíptico, condensado, fragmentario y marcadamente visual, como lo evidencian la mayoría de los poemas de la autora hasta aquí citados. Por último, Fraser señala otro rasgo común entre los escritores de verso libre en el siglo XX: “One should add that poets in free verse tend to make a much more conscious use than most traditional poets of the pause, in the middle of the lines, between blocks of lines, at the end of lines” (74). Cuando los guiones empleados constantemente por Dickinson no expresan una omisión, éstos expresan, por lo menos, una pausa: “Bear with the Ballad – / Awkward – faltering” (9-10, J 1059, 1865 / F 1083, 1865). Con base en todo lo anterior, podemos afirmar que algunos de los elementos inherentes a la escritura del verso libre a partir del modernismo —como una interacción rítmica maleable entre versos, las reminiscencias métricas y prosódicas de formas tradicionales, el carácter concentrado y elíptico del estilo y el uso expresivo de la pausa— son ya reconocibles, de cierta manera y en cierto grado, en la poesía de Dickinson, y si además consideramos el momento histórico al que perteneció la poeta, podemos reconocer en su escritura una de las primeras manifestaciones de la transformación que el verso y la poesía en general sufrirían durante la segunda mitad del siglo XIX.

Para concluir, quisiera reiterar que, en mi opinión, las alteraciones formales y métricas en la poesía de Emily Dickinson responden al ansia dubitativa que sacudía su percepción, su voz y pensamiento, al cuestionamiento de discursos hegemónicos como el de la religión y el de la poesía mismo. Que la expresividad de esta autora “resquebrajara” patrones métricos no debiera sorprender. Hay en sus poemas un notorio balance entre escritura y voz; de hecho vale la pena preguntarse si los primeros esfuerzos editoriales por normalizar su poesía no buscaban, inconscientemente, fortalecer la ortodoxia de la cultura impresa en detrimento tanto de esta nueva propuesta de escritura como de la voz que de ella surgía, vibrante y enigmática. En las primeras

ediciones de los poemas de Dickinson, los editores introducían signos de puntuación, eliminaban lo que suponían era el uso arbitrario de guiones y mayúsculas, agregaban o sustituían palabras y, no infrecuentemente, eliminaban versos enteros. En el caso de los guiones, por ejemplo, pienso que éstos obedecían a los ritmos de una voz interna; son, de algún modo, la clave rítmica de, en ocasiones, la espera y la duda: “So if I get lost – there – ever” (13, J 215, 1860 / F 241, 1861); en otras, del éxtasis y la revelación, o simplemente de un pensamiento elíptico y crítico: “Forever – is composed of Nows –” (J 624, 1862 F 690, 1863).

MacLeish observa que es la voz el rasgo más poderoso en la poesía de Dickinson. Es la voz, con sus acentos y pausas, la que genera un ritmo dentro del cual los sonidos adquieren un significado, una expresividad poética. Dice MacLeish que Dickinson, “far from ignoring the structure of words as sounds, employs it deliberately and consciously to hold in firm shapes of emphatic rhythm, structures of words as meanings which, without such firm support, might have disintegrated into meaninglessness” (151-52). De algún modo, pareciera que Dickinson no “traduce” sus percepciones al lenguaje poético. Es decir, su escritura aparenta ser la transcripción de un diálogo real de la conciencia consigo misma, con el otro y con su entorno. Su escritura es la captación de esa unidad conformada por sonido y significado, a través de la cual se da la revelación poética. En la génesis de cada poema de Emily Dickinson es posible identificar el embate de la duda, diferentes matices emocionales, un voltaje espiritual, una necesidad dialógica y una intelectualidad tan poderosa como espontánea en forcejeo con las fuerzas decisivamente contrarias de una sociedad, que tanto en su conformidad religiosa como estética, se comporta como reguladora de lo expresivo.

Capítulo 3

Las cartas de Emily Dickinson: entre la poesía y la vida

Biography first convinces us of the fleeing of the Biographied –
Emily Dickinson
Carta a T. W. Higginson, febrero de 1885

La otra parte que conforma el corpus literario de Emily Dickinson son las cartas que escribió a lo largo de cinco décadas. La carta más antigua que se conserva la escribió la poeta a los once años de edad y está dirigida a su hermano Austin, quien se hallaba en Williston Academy (Easthampton, Massachusetts); la última, escrita en mayo de 1886 y enviada a las primas de la autora, Louise y Frances Norcross, es una breve despedida ante la inminencia de su propia muerte. En 1958, Thomas H. Johnson y Theodora Ward lograron recopilar más de mil cuarenta cartas escritas por Dickinson a diversos destinatarios y las publicaron en tres volúmenes bajo el título *The Letters of Emily Dickinson*. Al parecer ninguna otra carta de la autoría de la poeta ha sido recuperada después de esa fecha. La búsqueda, sin embargo, continúa, pues pese a la gran cantidad de correspondencia a la que actualmente tenemos acceso, son muchos los vacíos y las ambigüedades que aún prevalecen con respecto a la vida de la autora. Primeramente, todas las comunicaciones que Dickinson recibió de parte de numerosos remitentes fueron quemadas por Lavinia Dickinson, Vinnie, tras la muerte de su hermana por solicitud de ésta, excepto aquéllas firmadas por personajes célebres del momento (entre ellos, T. W. Higginson y Helen Hunt Jackson). Lo anterior significa que la mitad de las piezas que componen este rompecabezas comunicativo es irrecuperable. En segundo lugar, no todas las cartas escritas por Dickinson se han podido recobrar. Se cuenta con la correspondencia enviada a destinatarios clave en la vida y

desarrollo literario de la poeta como Susan Huntington Gilbert Dickinson,⁵⁵ Samuel Bowles, las primas Norcross, Elizabeth Luna Chapin Holland y el propio Higginson; en cambio, no se ha ubicado la correspondencia que la autora seguramente envió a Benjamin Franklin Newton, un amigo temprano e influencia crucial para ella en el terreno espiritual, intelectual y literario,⁵⁶ y aun más importante quizá, no se cuenta con los mensajes escritos al reverendo Charles Wadsworth, personaje de quien, muchos creen, Emily Dickinson estuvo enamorada por varios años.⁵⁷ Así pues, además de que sólo poseemos una parte de ellas, las cartas de la poeta, si bien proveen datos y comentarios esenciales para trazar su biografía, también son lo suficientemente oscuras y elípticas en sí mismas como para aún ahora suscitar preguntas que quizá nunca podamos responder. No obstante, lo que me propongo llevar a cabo en este capítulo es un recorrido por la vida de Dickinson a través de sus cartas, deteniéndome en aquellos momentos que, desde mi punto de vista, resultan esenciales para comprender su conformación como poeta, particularmente en relación con los temas de la fe y la inmortalidad del espíritu según la doctrina cristiana. Asimismo, quisiera después adentrarme en la escritura misma de las cartas y su relación con la poesía de la autora, pues los entrecruzamientos textuales entre la correspondencia y los

⁵⁵ Una figura esencial en la biografía de Dickinson; fue su amiga más cercana por varios años y luego su cuñada al contraer nupcias con Austin Dickinson. hablaremos más de ella a lo largo de este capítulo.

⁵⁶ Newton era empleado en el despacho legal de Edward Dickinson, padre de Emily. La amistad comenzó en 1847, pero él, alrededor de nueve años mayor que ella, murió prematuramente en 1853. Tras su muerte, Dickinson lo describe así: “Mr Newton became to me a gentle, yet grave Preceptor, teaching me what to read, what authors to admire, what was most grand and beautiful in nature, and that sublimer lesson, a faith in things unseen, and in a life again, nobler and much more blessed —” (L 153, 1854). Muy significativamente, las ideas religiosas de Newton, que contrastaban en varios sentidos con las del Congregacionalismo —culto dominante en Amherst—, serían en gran medida determinantes en la evolución espiritual de la autora.

⁵⁷ Al parecer, Dickinson conoció a Wadsworth en 1855 durante una breve estancia de ella en Filadelfia y ambos mantuvieron un intercambio epistolar por casi treinta años hasta que él falleciera en 1882. Entre las cartas de Emily Dickinson hay tres borradores que se conocen ahora como “Master Letters”, los cuales comunican un amor ferviente y desesperado por un hombre no identificado. No se sabe si el mensaje de dichos borradores fue finalmente enviado o no, pero, para muchos, Wadsworth era el destinatario de ellos y el “amor imposible” de Emily, pues cuando ella lo conoció él ya estaba casado y había formado una familia. En realidad, no existen evidencias de que una relación amorosa entre ellos, platónica o no, haya tenido lugar. De lo que sí hay evidencias es de que la poeta lo admiraba y estimaba profundamente y, tras la muerte de él, lo nombra en una carta como “My closest earthly friend” (L 765, 1882); el calificativo “earthly” probablemente se debe a que Benjamin Franklin Newton y Samuel Bowles, otro gran amigo, habían muerto con anterioridad.

poemas son diversos y complejos, sobre todo en lo que corresponde a elementos como forma y voz.

Para comenzar, es necesario señalar que Emily Dickinson nació dentro de la élite social, política y económica de Nueva Inglaterra y, sin embargo, por ser mujer, su acceso a los privilegios de dicha élite era marcadamente limitado. Por el lado paterno, los primeros ancestros de la autora en llegar a territorio norteamericano fueron Nathaniel y Ann Gull Dickinson en 1636. Algunas generaciones más tarde, y posterior a la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América en 1776, el abuelo de Emily, Samuel Fowler Dickinson, se erige como uno de los miembros más influyentes y prósperos de Amherst, pueblo fundado a mediados del siglo XVIII. Así pues, en 1813, Samuel Dickinson construye la casa familiar (“the Homestead”) en Main Street, donde algunos años más tarde habrá de nacer la poeta, y en 1821, contribuye a la fundación del Amherst College. Dentro de los propósitos de dicha institución educativa, por parte de sus fundadores, estaba el hacer un contrapeso a la influencia del unitarianismo —una derivación del congregacionalismo, pero basada en preceptos menos estrictos— en centros universitarios como Harvard Divinity School. No obstante, la fuerte inversión de dinero que representó este proyecto bastó para que el abuelo de Emily enfrentara problemas económicos el resto de su vida. Pese a todo, Edward Dickinson, padre de la autora, pudo graduarse en Yale, obtener, más adelante, su título de abogado en Northampton Law School y, al igual que su padre, dedicarse al derecho. Asimismo, fue tesorero del Amherst College de 1835 a 1872, participó en todo tipo de empresas religiosas y cívicas (como la introducción del ferrocarril en 1853) y cultivó una carrera política siendo representante en la Corte General de Massachusetts (1838-1839), delegado en la Convención Nacional del partido Whig en 1852, representante en el Congreso (1853-1855) y, de nuevo, representante de distrito en la Corte General de Massachusetts en

1874.⁵⁸ De este modo, y tras una vida de arduo trabajo, el padre de la poeta reconstruyó la fortuna familiar.

En este microcosmos familiar, vemos de cierta manera reflejado el esquema de poder que dio origen y continuidad al proyecto político y económico de los Estados Unidos. De acuerdo con el historiador Howard Zinn, detrás de la Declaración de Independencia de las trece colonias en 1776 y la ratificación de la Constitución en 1787 es posible advertir la intervención directa de una cúpula de empresarios y propietarios sumamente poderosos que enarbolaron un discurso de unidad nacional y libertad individual para consolidar un entorno político propicio para la preservación y reforzamiento de su posición económica (73, 89). Así pues, nos dice Zinn, en ese momento “George Washington was the richest man in America” (84). En este contexto, la clase media resultó fundamental, pues las leyes sobre las que esta nueva nación habría de basarse, incluyendo las famosas enmiendas que constituyen la Carta de Derechos y que fueron aprobadas en la última década del siglo XVIII, le garantizaban estabilidad y la posibilidad —muchas veces ilusoria— de enriquecerse a una buena parte de la población que, por lo tanto, permanecería indiferente ante las demandas de una clase baja, evitando con ello cualquier conflicto social suficientemente grande como para amenazar el orden establecido.⁵⁹ No es casualidad que justo en el siglo XIX surgieran los grandes magnates de la industria, el comercio, el transporte, la banca y los energéticos como Cornelius Vanderbilt, J. P. Morgan y John D. Rockefeller, entre muchos otros. De este modo, quienes tenían el poder económico tenían el poder político y los elementos

⁵⁸ Fue en ese mismo año, al asistir a una sesión de la Corte en Boston, que Edward Dickinson murió.

⁵⁹ La otra estrategia que demostró ser efectiva a partir del movimiento de independencia para evitar una tensión entre clases sociales, además de ser económicamente redituable, fue la guerra. Ricos y pobres se “unieron” en la lucha por su soberanía política; también lo hicieron más adelante en la guerra contra México y lo continuarían haciendo en las décadas y los siglos por venir. De más está dar ejemplos. La única guerra civil en la historia de los Estados Unidos, y que también tuvo su origen en motivos económicos, no estuvo falta de un discurso que, pese a la grave desigualdad social, llamaba a la unidad con base en ideales humanitarios, por un lado, y con base en el principio de autonomía política, por el otro. Se trató de una guerra entre las élites económicas del norte y el sur, y la abolición de la esclavitud no implicó, de ningún modo, que la población afroamericana tuviera acceso a derechos políticos y sociales plenos.

necesarios para perpetuarlos: “the land, the money, the newspapers, the church, the educational system” (94).⁶⁰

Edward Dickinson y su círculo eran cercanos a dicha cúpula de poder, lograron beneficiarse de las condiciones por ella impuestas y posicionarse ventajosamente en la estructura social de su tiempo. Como consecuencia, la familia Dickinson llegó a ser una de las más adineradas de Amherst. No obstante, el padre de la poeta poseía un temperamento puritano inquebrantable y en la casa familiar siempre imperó una relativa austeridad. Desde la perspectiva de Max Weber, justo este comportamiento caracterizaría a la ética protestante de los calvinistas: ser productivo y acumular dinero llegó a ser visto como una obligación moral (pues al hacerlo se demostraban a sí mismos y a los demás que poseían la Gracia divina y su salvación estaba asegurada); no obstante, la vida de los individuos debía apegarse en gran medida a los ideales del ascetismo (86 y ss.). El resultado de esta ecuación es que la población puritana de las trece colonias, al entregarse al trabajo duro sin jamás gastar en demasía, pudo amasar suficiente capital como para contribuir de modo notable a la consolidación de la mayor potencia capitalista de nuestros días. Sin embargo, esta fuerte herencia puritana, aún acendrada en el padre, comenzaría ya a mostrar ciertas transformaciones en la siguiente generación, particularmente en Emily Dickinson.

Mucho se ha comentado en torno a la naturaleza autoritaria de Edward Dickinson y, en efecto, era un hombre de principios rígidos y personalidad estricta, pero al hablar de ello debemos tomar en cuenta el temperamento puritano en general. Dice Weber que, en el contexto del puritanismo, “asceticism turned with all its force mainly against *spontaneous enjoyment* of

⁶⁰ Con respecto a este último, el sistema educativo de los Estados Unidos, vale mucho la pena citar a Zinn: “Conwell was a founder of Temple University. Rockefeller was a donor to colleges all over the country and helped found the University of Chicago. [...] Carnegie gave money to colleges and to libraries. Johns Hopkins was founded by a millionaire merchant, and millionaires Cornelius Vanderbilt, Ezra Cornell, James Duke, and Leland Stanford created universities in their own names” (261-62).

existence and all the pleasures life had to offer” (93, cursivas en el original). Muy posiblemente Edward Dickinson veía con cierta desconfianza y desprecio todo tipo de ocio y entretenimiento, es decir, todo aquello que no fuera evidentemente productivo o estuviera destinado a la alabanza de Dios. En una de sus cartas, Emily relata una anécdota que pone de manifiesto lo poco familiarizado que estaba su padre con las actividades de esparcimiento cotidiano; en dicha ocasión, toda la familia, excepto Austin, asistió a un concierto ofrecido por la cantante Jenny Lind en Nueva Inglaterra en 1851: “Father sat all the evening looking *mad*, and *silly*, and yet so much amused you would have *died* a laughing – when the performers bowed, he said ‘Good evening Sir’ – and when they retired, ‘very well – that will do,’ it wasn’t *sarcasm* exactly, nor it wasn’t *disdain*, it was infinitely funnier than either of those virtues” (L 46, cursivas en el original).⁶¹ La carta está dirigida a Austin y este tipo de comentarios satíricos entre los hermanos en relación con su padre no eran del todo infrecuentes. La cita anterior de ningún modo desmiente el autoritarismo de Edward Dickinson, pero sí muestra que su carácter en general estaba marcado por la severidad y la austeridad de una crianza puritana. Además, pone en evidencia que la rigidez del padre, si bien hace surgir entre los hermanos una relación de complicidad, no generaba tal temor en sus hijos que éstos se abstuvieran de hacer observaciones en tono burlón, aunque de forma privada. De hecho, para mi gusto, hay algo de ternura soterrada en este comentario y quizá también en éste, igualmente dirigido a Austin: “Father is as uneasy when you are gone away as if you catch a trout, and put him in Sahara” (L 45, 1851). Esta natural ambivalencia de sentimientos hacia el padre, una mezcla de intimidación, respeto y amor, es la que expresa la autora en una famosa carta escrita tras la muerte de éste en 1874: “The last Afternoon that my Father lived, though with no premonition – I preferred to be with him [...] He

⁶¹ Las irregularidades de ortografía y puntuación e incluso de gramática son muy comunes en la correspondencia de Dickinson, y al transcribirlas, Johnson parece haberlas respetado en su mayor parte. En todas las cartas que se citarán a continuación, dichas irregularidades estarán presentes y son tan numerosas que fastidiaría al lector señalarlas todas.

seemed particularly pleased as I oftenest stayed with myself, and remarked as the Afternoon withdrew, he ‘would like it to not end.’ [...] His Heart was pure and terrible and I think no other like it exists” (L 418).

La oposición de Edward Dickinson a que su hija Emily leyera literatura o alguna otra cosa que no fuera la Biblia se ha exagerado un poco en décadas anteriores. Es indiscutible que el padre debió privilegiar la lectura de textos religiosos por encima de cualquier otro y que para su carácter sobrio y moderado la literatura debía resultar, por lo menos, demasiado fantasiosa: “We dont *have* many jokes tho’ *now* [...] and we do not have much poetry, father having made up his mind that its pretty much all *real life*. Fathers real life and *mine* sometimes come into collision, but as yet, escape unhurt!” (L 65, 1851, cursivas en el original). Pese a todo, sabemos que aunque el padre era claro en su opinión sobre los textos literarios, éste no sólo no prohibía la lectura en casa, sino que frecuentemente compraba libros para Emily. En la segunda carta que la autora enviara a Higginson en 1862, ella comenta sobre su padre: “He buys me many Books – but begs me not to read them – because he fears they joggle the Mind” (L 261). Incluso, gracias a una carta escrita a Higginson en 1876, alrededor de año y medio después de la muerte de Edward Dickinson, sabemos cuáles fueron los últimos libros que éste comprara para su hija: “The last Books that my Father brought me I have felt unwilling to open, and have reserved them for you, because he had twice seen you. They are Theodore Parker, by Frothingham, and George Eliot’s Poems” (L 449). Según indica Johnson, el editor de las cartas de Dickinson, Higginson ya tenía uno de los volúmenes mencionados, de modo que, al final, Emily sólo envió uno de ellos. El libro de Eliot al que se hace referencia es *The Legend of Jubal and Other Poems*, y tanto éste como el de Frothingham fueron publicados en 1874 (1958: 547), lo cual ejemplifica que la autora tenía el hábito de leer novedades editoriales y después comentarlas vía el correo con destinatarios como Susan y el mismo Higginson.

Todo lo anterior no es de menor importancia. Emily Dickinson pudo procurarse, a través de sus años académicos en Amherst Academy (1840-1847) y Mount Holyoke Female Seminar (1847-1848), y a través de familiares y amigos como Benjamin F. Newton y Samuel Bowles, editor del diario *The Springfield Republican*, entre otros, textos literarios clásicos y contemporáneos de todos los géneros que, sin duda, fueron esenciales en su formación como poeta. Como se sabe, en aquellos tiempos, las condiciones eran aun más desfavorables para las mujeres que en la actualidad. Apenas unos años antes del nacimiento de Dickinson, Thomas Jefferson, uno de los “Padres fundadores” de la nación estadounidense, había expresado en una carta: “A plan of female education has never been a subject of systematic contemplation with me. It has occupied my attention so far only as the education of my own daughters occasionally required”, y agrega que las mujeres debieran abstenerse de la lectura de novelas pues éstas traen como resultado “a bloated imagination, sickly judgment, and disgust towards all the real businesses of life. [...] For a like reason, too, much poetry should not be indulged” (Carta a Nathaniel Burwell Monticello, 14 de marzo, 1818). El mismo Jefferson, varias décadas atrás, y con respecto a la inclusión de las mujeres en el ámbito político había dicho: “our good ladies, I trust, have been too wise to wrinkle their foreheads with politics. They are contented to soothe & calm the minds of their husbands returning ruffled from political debate” (Carta a Anne Willing Bingham, 11 de mayo, 1788). Como apunta Howard Zinn, en el aparato político de la nueva nación, los hombres sin propiedad, los nativos, la población negra y las mujeres no estaban ni medianamente considerados (70, 89). Una mujer estadounidense en la primera mitad del siglo XIX “could not vote, could not own property; when she did work, her wages were one-fourth to one-half what men earned in the same job. Women were excluded from the professions of law and medicine, from colleges, from the ministry” (112). Es decir, incluso para una mujer nacida en

el seno de la burguesía las posibilidades eran pocas y el matrimonio se presentaba como algo ineludible para granjearse el respeto social y obtener cierta proyección pública.⁶²

Pese a todo, el alfabetismo entre la población femenina se duplicó entre 1780 y 1840 (114), y eso en gran medida explica que, justo alrededor de estas décadas, muchas mujeres comenzaran a explorar canales de expresión para sus ideas en relación con diversos temas políticos y sociales. Así pues, surgen personajes como, entre otras, Emma Willard (1787-1870), quien dedicó su vida a la educación de las mujeres como maestra y fundadora de escuelas de nivel superior; Sarah Grimké (1792-1873) y su hermana Angelina Grimké (1805-1879), nacidas en Carolina del Sur, eran abolicionistas, la segunda de ellas muy admirada por su fuerza oratoria; Lucretia Mott (1793-1880), organizadora de la primera convención sobre los derechos de las mujeres, realizada en Seneca Falls, Nueva York, en 1848; Frances Wright (1795-1852), una activista que abarcó diversas causas, como la educación, el abolicionismo y la igualdad entre hombres y mujeres; Sojourner Truth (1797-1883), afroamericana nacida en la esclavitud, más adelante luchadora social; Dorothea Dix (1802-1887), responsable de la creación de los primeros hospitales para enfermos mentales; Margaret Fuller (1810-1850), periodista, editora de la revista fundada por Emerson *The Dial* (1840-1842), autora del libro *Woman in the Nineteenth Century* (1845), reseñista y editora para el diario *New York Tribune*; Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), organizadora de la convención en Seneca Falls, defensora de los derechos políticos de las mujeres y sufragista; Lucy Stone (1818-1893), la primera mujer originaria de Massachusetts —la tierra natal de Emily Dickinson— en obtener un título universitario (1847) y fundadora de la revista *Woman's Journal* en la que se abordaban temas relacionados con la situación de las mujeres;

⁶² Para las mujeres de la clase trabajadora debió ser aun más difícil. Debido a las guerras y las recesiones, que golpeaban principalmente a la clase baja, cada vez más mujeres debieron ingresar a la fuerza de trabajo. Así pues, para 1850, de los 6 millones de trabajadores activos en los Estados Unidos, medio millón eran mujeres (Zinn 227).

Amelia Bloomer (1818-1894), defensora de los derechos de las mujeres; Susan B. Anthony (1820-1906), oradora, sufragista y pieza clave del movimiento por la igualdad femenina.

Helen Hunt Jackson, nacida en Amherst el mismo año que Emily Dickinson, pero a quien ésta no conoció sino hasta 1870 a través de cartas y en persona hasta 1876, fue una de esas mujeres que se abrió paso en la esfera pública para exponer sus preocupaciones sociales y, además, para dar a conocer el fruto de su creatividad literaria. Fue autora de dos libros que abordaban la situación de los nativos norteamericanos: *A Century of Dishonor* (1881) y *Ramona* (1884), pero también obtuvo gran reconocimiento y respeto entre la élite literaria a la que pertenecían figuras como Higginson, Bowles y Emerson por su poesía y la novela *Mercy Philbrick's Choice* (Leiter 353). Johnson incluso señala que en el momento en que Jackson y Dickinson establecieron comunicación vía correo, la primera de ellas “was acclaimed the leading woman poet in America” (1958: 536). Fue ella la única persona del medio literario de ese momento en reconocer el genio poético de Dickinson y son famosos sus comentarios que exhortaban a ésta a publicar: “I have a little manuscript volume with a few of your verses in it – and I read them very often – You are a great poet – and it is wrong to the day you live in, that you will not sing aloud. When you are what men call dead, you will be sorry you were so stingy” (L 444a, 1875, carta de HHJ a ED). De hecho, Jackson instó a Dickinson en repetidas ocasiones a contribuir con un poema al libro *Masque of Poets* (1878), editado por Thomas Niles para Roberts Bros., dentro de la serie “No Name”, y que habría de incluir una serie de poemas anónimos de plumas diversas. Finalmente, Dickinson aceptó enviar “Success Is Counted Sweetest”, uno de los once poemas publicados anónimamente durante la vida de la autora, y que en varias reseñas del libro fue atribuido a Emerson (Johnson 1958: 626).

Sin embargo, ni el temperamento ni la búsqueda espiritual y artística de Dickinson habrían de conducir a ésta a incursionar en la esfera pública. Todo lo contrario. Tenemos motivos

para sostener que la conquista de espacios políticos y sociales por parte de las mujeres le resultaba a la autora, por lo menos, indiferente. Higginson y Samuel Bowles apoyaban abiertamente el movimiento femenino pero, según relata Leiter: “Emily apparently lacked his [Bowles’s] enthusiasm for the idea that women’s civic freedoms had to be drastically enlarged, if only for the good of society. Once, when Samuel spoke in favor of women having more active public lives, Emily scoffed at the notion” (258). Dickinson, no obstante, se disculpó posteriormente en una carta (L 223), donde admitía que su reacción había sido discriminatoria y retardataria al llamarse a sí misma “Mrs. Jim Crow”.⁶³ En efecto, si la autora anhelaba conquistar un “espacio”, éste era un espacio interior, de íntima espiritualidad y exploración poética, y si muchas mujeres avanzaron hacia su libertad dándole expresión masiva a sus ideas y a través de demostraciones públicas, Emily Dickinson requirió de un relativo aislamiento. En “Vesuvius at Home”, Adrienne Rich rescata una anécdota relatada por Martha Dickinson, sobrina de Emily: “Martha told of visiting her in her corner bedroom [...], and of how Emily Dickinson made as if to lock the door with an imaginary key, turned and said: ‘Matty: here’s freedom’” (99). Independientemente de que el relato sea cierto o no, éste captura con gran precisión lo que muy probablemente la privacidad llegó a significar para la autora: “una habitación propia”, un espacio de independencia intelectual e indagación poética, donde la poeta se entregaba a la lectura, la escritura, la introspección, y desde donde establecía diálogos cruciales con interlocutores cuidadosamente seleccionados. De algún modo, y claramente sin proponérselo, la búsqueda de Dickinson, si bien no recorrió la misma ruta de muchas de sus contemporáneas que se batieron en la plaza pública, transitó por una ruta paralela, inadvertida, pero igualmente necesaria.

⁶³ “Jim Crow” fue un personaje creado e interpretado en la década de 1830 por el actor Thomas D. Rice quien, siendo blanco, pintaba su cara de color negro para caricaturizar y ridiculizar a la población afroamericana.

Cuando las mujeres estadounidenses de finales del siglo XVIII comenzaron a obtener empleos y a desempeñar actividades fuera del hogar, surgió en respuesta la idea del “lugar de la mujer” (“the woman’s place”), que consistía en un culto a la domesticidad, el matrimonio y la maternidad en la vida de las mujeres y que pretendía contrarrestar ideológicamente la movilidad de la población femenina (Zinn 110). Dickinson, evidentemente, rechazó varios de los elementos que conformaban simbólicamente dicho “lugar de la mujer” —por principio de cuentas, nunca se casó—; más bien, lo adaptó a sus necesidades y lo resignificó a partir de sus posibilidades para hacerse preguntas, escribir poesía y producir ideas que, aunque no fue su intención difundir públicamente, forman ahora parte de nuestra historia literaria y cultural. Quizá, en efecto Dickinson encontró en su habitación la libertad que sus inquietudes artísticas le demandaban; según cuenta Higginson, cuando éste conoció a la autora cara a cara le preguntó: “if she never felt want of employment, never going off the place & never seeing any visitor”, ella entonces respondió: “I never thought of conceiving that I could ever have the slightest approach to such a want in all future time” y agregó: “I feel that I have not expressed myself strongly enough” (L 342a, TWH a su esposa, 1870).

La reclusión voluntaria de Emily Dickinson en su casa de Amherst fue gradual. No hubo, al parecer, un incidente clave que marcara el inicio de dicha tendencia como se ha especulado. Sabemos que al padre le gustaba tener a sus hijos cerca y que, como vimos, echaba mucho de menos a Austin cuando éste se hallaba lejos. Más aun, cuando Austin se graduó de la escuela de derecho en Harvard en 1854, consideró establecerse en Chicago, pero Edward Dickinson lo invitó a incorporarse como asociado a su despacho legal en Amherst y construyó junto a la residencia familiar de los Dickinson, una bella casa que habría de llamarse The Evergreens y que sería el regalo de bodas para Austin y su futura esposa, Susan. También sabemos que tras estudiar dos semestres en Mount Holyoke Seminar y haber experimentado problemas de salud, Emily regresa

a casa sin intenciones de continuar con su educación formal y se lo comunica a su amiga Abiah Root de la siguiente manera: “Father has decided not to send me to Holyoke another year” (L 23, 1848). En aquel entonces, la autora estaba próxima a cumplir dieciocho años de edad. En 1851, Emily y Vinnie, su hermana, viajan a Boston y permanecen ahí por espacio de quince días. Después visitan la casa de Elizabeth y Josiah Holland en Springfield, Massachusetts, en dos años consecutivos: 1852 y 1853; no obstante, en abril de 1852, Jane Humphrey, una querida amiga de la infancia de Emily, había invitado a ésta a la casa de los Humphrey en Ohio, a lo que la poeta respondió: “I’m afraid I’m growing *selfish* in my dear home, [...] when some pleasant friend invites me to pass a week with her, I look at my father and mother and Vinnie, and all my friends, and I say no – no, cant leave them” (L 86, cursivas en el original). La autora expresa la misma reserva un par de años más adelante en una carta a otra amiga cercana de la infancia: “You asked me to come and see you [...] I thank you Abiah [Root], but I dont go from home, unless emergency leads me by the hand, and then I do it obstinately [...]. Should I ever leave home, which is improbable, I will with much delight, accept your invitation” (L 166, 1854). Sin embargo, en 1855, tras una estancia en Washington con su padre, quien en ese momento era miembro de la Casa de Representantes, las hermanas Emily y Vinnie visitaron la casa de su amiga Eliza Coleman, quien vivía en Filadelfia. Se desconocen las razones por las que Emily hizo esta visita pero se negó a hacer otras en años anteriores; lo cierto es que esta estadía en Filadelfia fue crucial si en efecto, como se sospecha, la poeta conoció en dicha ocasión a Wadsworth.

En una carta de 1858, Dickinson de nuevo menciona a su padre como motivo —o pretexto— por el cual no se aleja de casa: “I do not go out at all, lest father will come and miss me” (L 191), pero en octubre de 1860 visita otra vez con su hermana a Eliza Coleman. Parece ser que en el transcurso de los dos o tres años siguientes la renuencia a viajar o siquiera a salir de

casa que la poeta había venido anunciando por casi una década se hace definitiva, pues incluso deja de visitar The Evergreens, situada, como hemos dicho, en el terreno contiguo a su casa. También durante estos años comienza a escribir poesía en mayor cantidad que antes, hasta alcanzar la suma de 295 poemas escritos en 1863, su año más productivo. Se sabe que en septiembre de 1861, a los treinta años de edad, la poeta experimenta una fuerte crisis emocional o de algún otro tipo que estuvo de cierto modo relacionada con su creciente producción poética y así lo relata a Higginson en abril de 1862: “I had a terror – since September – I could tell to none – and so I sing, as the Boy does by the Burying Ground – because I am afraid” (L 261). Asimismo, alrededor de esta época, y pese a la gran preocupación de su padre, Emily deja de asistir a la iglesia los domingos (Leiter 11). Su retraimiento incluso la lleva a no aceptar, en ocasiones, visitas en su propia casa y en noviembre de 1862 se niega a recibir a Bowles,⁶⁴ uno de sus más queridos amigos y quien, varios creen, pudo haber sido el misterioso destinatario de las “Master Letters”. En los años 1864 y 1865, la autora se ve obligada a hacer dos largas visitas a la ciudad de Boston para tratarse una enfermedad ocular, pero cuando en 1866 Higginson la invita a esa misma ciudad, Dickinson, por segunda ocasión, se niega: “I must omit Boston. Father prefers so. He likes me to travel with him but objects that I visit” (L 319), y lo vuelve a hacer en una tercera ocasión: “Could it please your convenience to come so far as Amherst I should be very glad, but I do not cross my Father’s ground to any House or town” (L 330, 1869). En este último comentario, la autora no se preocupa más por ofrecer un motivo que explique su resistencia a viajar y lo que dice, a estas alturas, ya es totalmente cierto. La única excepción vendría en 1883 cuando, según la leyenda, Emily, devastada, cruza el prado que divide su casa y The Evergreens

⁶⁴ Bowles realiza el viaje de Springfield a Amherst y nuevamente intenta ver a Emily en junio de 1877, pero ella vuelve a negarse. No obstante, en esta ocasión, Bowles gritó desde la planta baja: “Emily, you damned rascal” y la instó a bajar y recibirlo. Se cuenta que la poeta bajó y estuvo encantadora con su invitado (Johnson 1958: 589-90). La siguiente carta que Dickinson envió a Bowles iba firmada “Your ‘Rascal’” (L 515).

la noche en que su sobrino Gib, hijo menor de Austin y Susan, muere a los ocho años a causa de una enfermedad.

Pero más allá de todo lo anterior, Emily Dickinson renunció a la vida pública de tres maneras muy significativas: no se casó, no publicó su poesía, excepto por unos cuantos textos anónimos, y no se “convirtió” al cristianismo, es decir, no renovó su fe como el resto de su familia lo hizo. Esto seguramente se debió en gran medida a su propia personalidad, caracterizada, como hemos visto, por una timidez casi patológica, pero también podemos reconocer en dichas decisiones una coherencia basada en convicciones o tendencias de pensamiento. En particular, el rechazo al matrimonio y a la adopción de la fe cristiana constituye un alejamiento notable de las convenciones sociales de su tiempo, sobre todo en el contexto puritano y burgués de Nueva Inglaterra. En lo que respecta al matrimonio, de acuerdo con Zinn, algunas mujeres estadounidenses ya expresaban su inconformidad y cita como ejemplo a Sarah Grimké: “their education is miserably deficient; [...] they are taught to regard marriage as the one thing needful, the only avenue to distinction...” (*apud* Zinn 117). En este comentario queda claro que se percibía ya una relación inversamente proporcional entre el nivel educativo de la población femenina y su entrega sin reservas al matrimonio. Zinn también cita a Elizabeth Cady Stanton quien, como buena oradora, resume en una frase de sencilla pero efectiva retórica su opinión sobre el matrimonio tradicional: “A woman is a *nobody*. A wife is *everything*” (*apud* Zinn 118, mis cursivas).

Es difícil saber a ciencia cierta lo que Emily Dickinson pensaba sobre la vida matrimonial y es muy poco probable que sus ideas con respecto al tema hayan tenido el tono o carga ideológica de las expresadas por Grimké o Stanton. No obstante, es evidente que la poeta era sumamente recelosa de su libertad creativa y su espacio personal y no hay prueba de que alguna vez haya considerado casarse. Se dice que pudo haber estado enamorada de Wadsworth o Bowles

o incluso de ambos, pero tanto uno como otro estaban ya casados cuando conocieron a la autora. Emily pudo, entonces, haber contemplado la posibilidad de buscar una unión basada en la conveniencia social, como seguramente muchas mujeres lo hacían, pero ello jamás habría sido compatible con su idiosincrasia y temperamento. A los cuarenta y ocho años de edad, la poeta comienza un romance con el juez, dieciocho años mayor que ella, Otis Lord, quien hacía un año había enviudado y quien había sido el amigo más cercano de Edward Dickinson, para entonces ya fallecido. Todo parece indicar, según las cartas que Emily escribió al juez, que ésta fue una relación tierna y pasional, quizá la más plena que la autora haya vivido: “Oh, had I found it sooner! Yet Tenderness has not a Date” (L 750, 1882). El romance duró más de cinco años, hasta la muerte de él en marzo de 1884. Según apunta Leiter, Lord le propuso matrimonio a Emily a finales de 1882 (346), pero el comentario que ella hace al respecto, en una carta posterior dirigida a él, es un tanto ambiguo: “You said with loved timidity in asking me to your dear Home, you would ‘try not to make it unpleasant’ – so delicate a diffidence, how beautiful to see!” (L 790). Puede ser que para este momento ella ya hubiera aceptado, pero no es del todo claro. De cualquier forma, el matrimonio jamás se celebró.

Muchos años antes, en 1852, en una carta a Susan, la poeta expone varias ideas sobre el matrimonio que pese a ser algunas de ellas bastante estereotípicas, generan, de nuevo, cierta ambigüedad:

I have always hoped to know if you had no dear fancy, illumining all your life, no one of whom you murmured in the faithful ear of night – [...] when you come home, Susie, we must speak of these things. How dull our lives must seem to the bride, and the plighted maiden, whose days are fed with gold, and who gathers pearls every night; but to the *wife*, Susie, sometimes the *wife forgotten*, our lives perhaps seem dearer than all others in the world; you have seen flowers at morning, *satisfied* with the dew, and those same sweet flowers at noon with their heads bowed in anguish before the mighty sun; think you these thirsty blossoms will *now* need naught but – *dew*? No, they will cry for sunlight, and pine for the burning noon, tho’ it scorches them, scathes them; they have got through with peace – they know that the man of noon, is *mightier* than the morning and their life is henceforth to him. Oh, Susie, it is dangerous, and it is all too dear, these simple trusting spirits, and the spirits mightier,

which we cannot resist! It does so rend me, Susie, the thought of it when it comes, that I tremble lest at sometime I, too, am yielded up. (L 93, cursivas en el original)

En un comienzo, la autora diferencia entre la situación romantizada de la novia y la “doncella en apuros” y la situación de la “esposa”, más aún, la “esposa olvidada” cuya vida es lo suficientemente dura como para envidiar la vida aburrida de las solteras. Pese a ello, inmediatamente después, la joven Dickinson da inicio a una apología, marcadamente retórica, del matrimonio. Dicha apología, no obstante, resulta en sí misma contradictoria al incluir frases y palabras, en referencia a la posición que ocupan las mujeres dentro de la estructura matrimonial, de suma violencia y degradación: una vez que dejan atrás la niñez, las mujeres encaran la vida adulta y la posibilidad de casarse (“bowed in *anguish* before the mighty sun”), pero deben someterse a esa fuerza superior y prácticamente destructiva que representa el matrimonio (“they will cry for sunlight, and pine for the burning noon, tho’ it *scorches* them, *scathes* them”). Es muy probable que estas mismas ideas fueran expresadas de modo cotidiano en aquel entonces, pero en la fuerza poética y solemnidad que Dickinson busca imprimirles, la autora delata una clara ansiedad ante la posibilidad del matrimonio como algo *peligroso*: “Oh, Susie, it is dangerous [...]. It does so *rend* me, Susie, the thought of it when it comes, that I tremble lest at sometime I, too, am *yielded* up.” Quizás Emily escribe estas líneas por petición de Austin, en un intento por averiguar si Susan se siente atraída hacia él (“I have always hoped to know if you had no dear fancy”) o para conocer el sentir de ésta respecto del matrimonio.⁶⁵ Si es así, lo que se supone habría de ser una exaltación de la vida matrimonial, un esfuerzo por convencer a Susan de las propuestas de Austin o, por lo menos, de abordar el tema con confianza y sinceridad entre las amigas, termina siendo una expresión forzada y confusa.⁶⁶

⁶⁵ Austin y Susan se comprometen en marzo del siguiente año, 1853.

⁶⁶ Aquí resulta indispensable agregar que, con base en las cartas escritas a Susan entre 1851 y 1852, parece ser que Emily sentía una genuina atracción, más que amistosa, por su futura cuñada. Si la poeta era plenamente consciente de

Más intrigante aun es el poema enviado por Dickinson a Bowles en una carta de comienzos de 1862:

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

La carta termina con el siguiente comentario: “Here’s – what I had to ‘tell you’ – You will tell no other? Honor – is it’s own pawn –” (L 250). Aparentemente, Bowles leyó en este poema la confesión de un amor consumado, pues en su siguiente carta la autora comienza diciendo: “If you doubted my Snow – for a moment – you never will – again” (L 251), y a continuación inserta un poema sobre los “mártires” que vencen la tentación.⁶⁷ En efecto, los versos: “Title divine – is mine! / The Wife – without the Sign!” parecen hacer referencia a la consumación no “oficial” de una relación amorosa, pero parece que la intención de la poeta era plantear una consumación de

ello o no, o de qué forma entendía ella su devoción por Susan, es imposible precisar. Sabemos que la amistad entre mujeres en el siglo XIX podía llegar a ser muy cercana y dar lugar a expresiones de intenso cariño. Justo eso vemos en la correspondencia de la autora con amigas como Abiah Root o Jane Humphrey; pero con Susan las demostraciones de afecto alcanzan una fuerza singular: “The bells are ringing [...], and the people who love God, are expecting to go to meeting: dont *you* go Susie, not to *their* meeting, but come with me this morning to the church within our hearts, where [...] the preacher whose name is Love – shall intercede there for us!” (L 77, febrero de 1852), o bien: “I was gone to meeting [...], when he [the pastor] said ‘Our Heavenly Father,’ I said ‘O Darling Sue’; when he read the 100th Psalm, I kept saying your precious letter to myself, and Susie, when they sang [...] I made up words and kept singing how I loved you” (L 88, abril de 1852). Compárense estas frases con algunas escritas a Otis Lord treinta años después: “While others go to Church, I go to mine, for are you not my Church, and have we not a Hymn that no one knows but us?” (L 790, diciembre de 1882). Sin embargo, para mediados de 1854, Emily y Susan experimentan su primer distanciamiento y, a partir de entonces, su amistad jamás volvería a ser como antes. En 1856, Susan se casa con Austin y su hogar, The Evergreens, se convierte en un centro de reunión artístico y cultural en Amherst, mientras que, poco a poco, Emily se vuelve más retraída. Quizá la tensión que se advierte en el pasaje arriba citado sobre el matrimonio se deba, en parte, a los sentimientos que ya para estas fechas la autora manifestaba hacia su amiga.

⁶⁷ “Through the strait pass of suffering – / The Martyrs – even – trod. / Their feet – upon Temptation – / Their faces – upon God –”

tipo espiritual y diferenciar ésta de la fórmula cotidiana del matrimonio: “When you – hold – Garnet to Garnet – / Gold – to Gold – / Born – Bridalled – Shrouded – / In a Day”. La frase “Born – Bridalled – Shrouded”, que es una secuencia narrativa abreviada, expresa una idea que Dickinson despreciaba pues, según su parecer, la experiencia de desear es infinitamente superior a la de obtener lo deseado: “Consummation is the hurry of fools” (PF 69).⁶⁸ Así pues, la voz poética se proclama como “Empress of Calvary”, pues pese a que no es poseedora del objeto de su deseo, el deseo mismo y su urgencia la enaltecen. Por otra parte, puede ser que con la palabra “Shrouded” simplemente se refiera a la “pérdida de vida” que el matrimonio implica para muchas mujeres. Así pues, el poema puede ser leído como una crítica al matrimonio o como una exaltación del ideal romántico de la renunciación o ambas a la vez. Leiter considera una lectura más: se trata de la mujer que reconoce su “unión” con la vocación de poeta (215). Indudablemente, dicha lectura tiene sentido, sobre todo si consideramos que en la poesía de Dickinson el deseo no consumado es, en cambio, convertido en fuerza poética, en ausencia poderosa.

En lo que respecta a la segunda forma de rechazo a la vida pública manifestada por la autora, su negativa a publicar, tal vez ésta contempló dicha posibilidad en algún momento, al menos el que haya escrito a Higginson en respuesta al artículo “Letter to a Young Contributor”, publicado por éste en el *Atlantic Monthly*, parece así indicarlo. No obstante, en esa primera comunicación, Dickinson no le pide a Higginson que considere los poemas enviados para ser publicados; lo que le pide es sólo su opinión: “Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?” (L 260, 1862). Con todo, lo anterior pudo haber sido una estrategia por parte de ella para, en caso de haberlo, no recibir un rechazo directamente. En su siguiente carta, la poeta le relata a

⁶⁸ Con la abreviación “PF” no referimos a los “Prose Fragments” recopilados por Johnson (1958). Se trata de breves notas que la autora posiblemente iba incorporando en sus cartas o poemas y que fueron hallados junto con el resto de sus documentos.

Higginson que un par de editores —tal vez Bowles y Josiah Holland, según Johnson (1958: 405)— le habían ofrecido recientemente la posibilidad de publicar, pero ella se negó al no estar segura de la calidad de su poesía: “Two Editors of Journals came to my Father’s House, this winter – and asked me for my Mind [...] I could not weigh myself – Myself – My size felt small – to me” (L 261, 1862). El uso de la palabra “Mind” en esta cita nos recuerda al poema “Publication – is the Auction” que, de acuerdo con Johnson y Franklin, fue escrito el año siguiente, en 1863; he aquí las primeras dos estrofas:

Publication – is the Auction
Of the Mind of Man –
Poverty – be justifying
For so foul a thing

Possibly – but We – would rather
From Our Garret go
White – Unto the White Creator –
Than invest – Our Snow –
(J 709 / F 788)

Quizás este poema fue la respuesta de Dickinson a los “consejos” brindados por Higginson: “Thank you for the surgery – it was not so painful as I supposed” (L 260). No obstante, la autora no estaba dispuesta a llevar a cabo los “sacrificios” creativos que el editor le sugería y prefirió conservar su “pureza” (“Snow”),⁶⁹ antes que publicar.

Como se mencionó, Dickinson sólo publicó once poemas en vida y nunca por iniciativa propia. Al respecto, un incidente en 1866 le confirmaría que publicar tenía un precio que ella no estaba dispuesta a pagar: el poema “A Narrow Fellow in the Grass” llegó a manos de Bowles (quizá por medio de Susan, pues ella también era amiga cercana de él) y fue publicado en *Springfield Daily* y *Weekly Republican*. Según relata Wendy Martin, las modificaciones de tipo

⁶⁹ La palabra “snow”, que la autora había anteriormente empleado para referirse a su virginidad, aparece aquí en relación con su independencia creativa, lo cual pone de manifiesto una sugerente conexión entre el ámbito amoroso y el artístico en la vida de la poeta. Lo anterior aporta una razón más para percibir una suerte de coherencia entre el rechazo de Dickinson al matrimonio y su rechazo a la publicación.

editorial llevadas a cabo por Bowles enfurecieron a Emily (2007: 113). Entre ellas, quizá la más notoria fue la inclusión del título “The Snake”, el cual prácticamente echaba a perder gran parte de la estrategia textual y efecto del poema —el cual asemeja una adivinanza—, pero hubo otras más, relacionadas con, por ejemplo, la puntuación y la disposición estrófica, que no le pasaron desapercibidas a la autora. De acuerdo con Martin: “her [Dickinson’s] anger over even relatively small changes to “A narrow Fellow in the Grass” demonstrates that even simple marks on the page were important, deliberate, aesthetic choices made by Dickinson” (2007: 115). De este modo, pese a que la autora continuó escribiendo poesía prácticamente por el resto de su vida —aunque jamás con la frecuencia del periodo comprendido entre 1859 y 1865—, nunca manifestó nuevamente la intención de publicar. Posteriormente a la publicación de la antología *Masque of Poets* de 1878,⁷⁰ Dickinson volvió a contactar al editor Thomas Niles de Roberts Bros., primero en 1882 y después en 1883, para preguntarle si estaba ya disponible el libro *Life of George Eliot* de J. W. Cross.⁷¹ En dichas comunicaciones, la autora adjuntó varios de sus poemas y, finalmente, una copia de un libro de poemas de las hermanas Brontë, a lo que Niles respondió: “I received the copy of ‘Currer, Ellis & Acton Bells Poems’. [...] I would not for the world rob you of this very rare book [...], I will take instead a M.S. collection of your poems, that is, if you want to give them to the world through the medium of a publisher” (L 813b, TN a ED, 1883). De acuerdo con Johnson, Dickinson no dio respuesta directa a esta oferta, sino que envió a Niles un poema más: “No Brigadier throughout the Year”. Una de las ironías que esta anécdota encierra es

⁷⁰ Incluso en esta ocasión, el poema con el que la autora contribuyó fue editorialmente alterado: “I wanted to send you a proof of your poem, wh. as you have doubtless perceived was slightly changed in phraseology” (L 573d, T. Niles a ED, 1878).

⁷¹ El primer volumen de este texto finalmente se publicó en 1885 y el último en 1887, tras la muerte de Dickinson y es sobre esta biografía de George Eliot que aquella dijo: “Biography first convinces us of the fleeing of the Biographied”.

que Roberts Bros. sería la editorial encargada de publicar, entre 1890 y 1896, los primeros tres volúmenes de la poesía de Dickinson, preparados por Higginson y Mabel Loomis Todd.⁷²

Sin embargo, cierta crítica reciente, particularmente la de Martha Nell Smith, nos obliga a matizar afirmaciones relacionadas con el rechazo de Emily Dickinson a la idea de publicar su poesía. Según Smith, la correspondencia de la autora y los fascículos hechos manualmente por ella en su hogar fueron formas efectivas de autopublicación que le permitían controlar tanto la presentación misma del texto como, hasta cierto punto, el público que tendría acceso al mismo. No sólo eso, sino que quizá la poeta encontró en estos medios la manera de transmitir posibilidades textuales que el libro impreso no podría abarcar:

When Emily Dickinson distributed or “published” her poems to her contemporaries, she did not do so through the conventions of the printed book but made her own “books” by binding poems together into hand-sewn fascicles and into correspondences to particular addressees. Her production and distribution practices are thus both analogous to and in strong, telling contrast to the mechanized, highly regulated procedures of the “Auction” (P709), or publishing world. [...] Ironically, the authority engendered by the purview of the book imposes and finalizes generic distinctions, organizational strategies, lineation and punctuation techniques not evident in Dickinson’s fluid writing practices. (Smith 117-118)

Así pues, al insertar diferentes opciones de palabras para determinados versos, no ser del todo clara con la división estrófica e incluso emplear guiones de diferente longitud, entre otros, Dickinson entregaba a sus lectores textos inestables, cuya lectura no dependía sólo de factores lingüísticos o semánticos, sino también visuales. Es así que la autora no sólo dejó de lado la opción de publicar formalmente, sino que “increasingly wrote for her manuscript page” (118). Incluso, más que la “publicación” como se entendía entonces y ahora, lo que la poeta buscó incansablemente a lo largo de su vida, en mi opinión, eran *interlocutores* con quienes compartir

⁷² Sin duda, una figura interesante y controvertida. Mabel Loomis (1856-1932), casada con el astrónomo David Peck Todd, sostuvo un largo romance con el hermano de Emily, Austin Dickinson, casado a su vez con Susan Huntington Gilbert. Tras la muerte de la autora, Loomis Todd se dio a la labor de leer los manuscritos dejados por aquella, y de seleccionarlos y editarlos para su publicación. Años más adelante y como resultado de una batalla legal, Loomis Todd se quedó con la mitad de los originales de la poesía de Dickinson, los cuales se mantuvieron en el poder de su familia por varias décadas e incluso su hija, Millicent Todd, sería también editora de los poemas dejados por la autora.

los frutos de su exploración poética, espiritual y vivencial. A ello se debe, en gran medida, que la escritura de poesía y la de cartas hayan sido prácticas tan íntimamente relacionadas para la autora. Dickinson mantuvo, con diversas personas, diálogos que se prolongaban por décadas,⁷³ en los que ella iba introduciendo poemas o fragmentos de ellos, según la ocasión y sus inquietudes, que se sumaban a un proceso comunicativo de intercambio y retroalimentación. Quizá el carácter críptico y sumamente idiosincrásico de su lenguaje poético se deba a lo anterior: sus poemas eran creaciones íntimas para ser compartidas con un número reducido de interlocutores con quienes la autora compartía un código.

Ahora bien, Emily Dickinson rechazó de un tercer modo participar activamente en la esfera pública. Todos los miembros de la familia Dickinson, excepto Emily, renovaron abiertamente su fe y pertenencia a la Primera Iglesia de Cristo (First Church of Christ) asistiendo a los llamados “revivals” que sacudieron a Amherst en diferentes años. La primera en hacerlo fue Emily Norcross Dickinson, la madre de la poeta, en 1831; Edward Dickinson, Vinnie y la aún soltera Susan Gilbert en 1850: “Christ is calling everyone here, all my companions have answered, even my darling Vinnie [...], and I am standing alone in rebellion” (L 35); Austin finalmente lo hace en 1856, previo a su matrimonio con Susan. Durante los “revivals” de 1846, y cuando se hallaba en su último año de estudio en Amherst Academy, Emily le escribe a su entonces confidente Abiah Root y le expresa sus profundas dudas con respecto a convertirse:

I was almost persuaded to be a christian. I thought I never again could be thoughtless and worldly – and I can say that I never enjoyed such perfect peace and happiness as the short time in which I felt I had found my savior. But I soon forgot my morning prayer or else it was irksome to me. One by one my old habits returned and I cared less for religion than ever. [...] Perhaps you have exchanged the fleeting pleasures of time for a crown of immortality. [...] I hope at sometime the heavenly gates will be opened to receive me and the angels will consent to call me sister. I am continually putting off becoming a christian. Evil voices lisp in my ear

⁷³ La correspondencia con Susan duró por lo menos de 1850 a 1886, aunque la naturaleza, extensión y profundidad de los mensajes se transformaran en más de una ocasión; con Higginson se extendió de 1862 a 1886; con Elizabeth Holland, de 1853 a 1886. Es probable que la comunicación con Wadsworth se haya mantenido de 1855 hasta la muerte de él en 1882.

[...]. Last winter there was a revival here. The meetings were thronged by people old and young [...], but I attended none [...]. Does not Eternity appear dreadful to you. I often get thinking of it and it seems so dark to me that I almost wish there was no Eternity. [...] I dont know why it is but it does not seem to me that I shall ever cease to live on earth. (L 10)

En esta carta, Dickinson, quien en ese momento tiene apenas quince años de edad, expresa inquietudes e inclinaciones que, de algún modo u otro, estarán presentes a lo largo de su vida. Desde el comienzo señala que acercarse a Cristo implica un distanciamiento de la vida terrenal, pensamiento muy acorde con la doctrina puritana, pero que en los próximos años será fuente inagotable de ansiedad para la poeta, en la medida en la que su entrega a la poesía —que en su caso conlleva una entrega a la experiencia del mundo— se va consolidando. También en esta carta, externa la idea de que la vida humana, sin la presencia de Dios, jamás llega a ser plena: “When I am most happy there is a sting in every enjoyment. I find no rose without a thorn” (L 10); este pensamiento también prevalecerá, pero se verá convertido en ideal romántico y motivación poética. Asimismo, el recelo que manifiesta aquí con respecto a la eternidad resurgirá una y otra vez, en ocasiones con escepticismo, en otras, con convicción o, de nuevo, miedo.

En la siguiente carta escrita a Abiah ese mismo año, Emily le confiesa a ésta que los placeres del mundo la motivaron a abstenerse de la conversión: “But the world allured me & in an unguarded moment I listened to her syren voice” (L 11, 1846), y lo volverá a hacer en 1848: “I regret that last term, when the golden opportunity was mine, that I did not give up and become a Christian. It is not now too late, [...] so my offended conscience whispers, but it is hard for me to give up the world” (L 23). Con el paso de los años, esta inclinación llegará a convertirse en una celebración de la vida terrenal incluso por encima del paraíso prometido (como ya se vio en varios de los poemas citados en el capítulo anterior);⁷⁴ por lo pronto, la autora aún expresa culpa y la sospecha de que es la falta de integridad moral y pureza espiritual lo que le impide declarar

⁷⁴ Véanse p. 46 y ss. de esta tesis.

su fe. No es para menos, pues cuando Emily ingresó a Mount Holyoke Seminar, nos dice Leiter, la joven fue objeto de mucha presión debido a su renuencia a convertirse; Mary Lyon, la fundadora de la escuela,

believed that the crucial step in preparing the next generation's mothers and teachers was to convert them in their youth. The school's annual awakenings were tense, emotional affairs [...]. It was the custom to rank students according to their spiritual state. When Dickinson participated in the 1847–48 revival, she was classed with those who did not yet “have hope” that they could be saved and were thus “impenitent.” (380)

Además, una de las autoridades religiosas de la escuela coordinó una suerte de campaña que involucraba a la prima de Emily, quien en ese momento era su compañera de cuarto, a otra estudiante y una maestra, para vigilar el desarrollo espiritual de la futura poeta con miras a su adopción de la fe cristiana (380). No obstante, la joven no sólo no cedió a la presión o encontró dentro de ella misma la certeza requerida, sino que poco a poco fue distanciándose más de la iglesia y su doctrina. De esta manera, sabemos que la autora, para 1851, comienza a faltar en ocasiones a la misa dominical y se queda en casa manteniéndose ocupada en una de sus actividades favoritas: escribir cartas. Es en una de dichas ocasiones que Emily le escribe a Austin: “I am at home from meeting on account of the storm and my *slender constitution*, which I assured the folks, would not permit my accompanying them today. It is Communion Sunday, and they will stay a good while – what a nice time pussy and I have to enjoy ourselves!” (L 54, cursivas en el original).⁷⁵ Esta resistencia a las demostraciones públicas de fe debió resultar difícil de mantener pues, como señala Zinn, particularmente en los años posteriores a 1820, una mujer “was expected to be pious” (110), y cita un comentario publicado en *The Ladies' Repository*, revista editada por los miembros de la Iglesia Metodista Episcopal de Cincinnati, entre 1841 y 1876: “Religion is exactly what a woman needs, for it gives her that dignity that best suits her dependence” (*apud* Zinn 110).

⁷⁵ Véase también L 77, arriba citada (p. 88 de esta tesis), a Susan.

Algunos años más adelante, la autora le escribe a Elizabeth Holland, con quien durante esta época desahogó su ansiedad relacionada con temas religiosos y espirituales: “The minister to-day [...] preached about death and judgment, and what would become of those, meaning Austin and me, who behaved improperly – and somehow the sermon scared me, [...] I longed to come to you, and tell you all about it, and learn how to be better. [...] The subject of perdition seemed to please him, somehow” (L 175, 1854). Si el sermón en efecto estuvo dirigido a Austin y Emily, o si ésta así lo interpretó, ello se debió a que, para ese entonces, los hermanos no habían declarado públicamente su fe. No extraña que la autora comparta estas inquietudes con Elizabeth Holland, pues tanto ella como su marido poseían una visión más relajada de la religión y dejaban de lado ciertas formalidades (Leiter 327). Josiah Gilbert Holland, periodista y ensayista muy reconocido en su tiempo, fue el editor literario y copropietario del diario *Springfield Republican* junto con Samuel Bowles, y en 1870 fundó en Nueva York la revista literaria *Scribner’s Monthly*. Aunque él mismo no era muy revolucionario en lo que respecta a sus ideas políticas y sociales (326), Josiah Holland sin duda pertenecía a un círculo de intelectuales y promotores culturales que practicaban una religión más laxa que aquélla que predominaba en la casa de los Dickinson. El mismo Bowles abrazaba los preceptos del unitarismo que, en contraste con el congregacionalismo, descreía de la doctrina de la predestinación, subrayando con ello la facultad del individuo de alcanzar la redención a través de su propia conciencia, y suponía que los seres humanos son buenos por naturaleza (394-95). Cuando escribe la carta arriba citada, Dickinson había visitado la casa de los Holland el año anterior y también el año previo a ése. En 1881, treinta años después de su primera visita, la autora recordará en una carta a Elizabeth Holland la siguiente anécdota: “I shall never forget the Doctor’s [J. G. Holland] prayer, my first morning with you – so simple, so believing. *That* God must be a friend – *that* was a different God – and I almost felt warmer myself, in the midst of a tie so sunshiny” (L 731, cursivas en el original).

Para 1859, la poeta, si bien sigue expresando dudas espirituales, es bastante más clara en su postura ante la iglesia y la religión calvinista de su entorno, y en una carta escrita ese año relata lo siguiente: “Mr S. preached in our church last Sabbath upon ‘predestination,’ but I do not respect ‘doctrines,’ and did not listen to him” (L 200). Asimismo, de alrededor de estos años data el poema “Some Keep the Sabbath Going to Church” (J 324, 1860 / F 236, 1861), que tras ese primer verso, dice: “I keep it, staying at Home – / With a Bobolink for a Chorister – / And an Orchard, for a Dome”. Así pues, ya en las primeras cartas escritas a Higginson en 1862, Dickinson habla de sí misma y de su familia y, con plena seguridad, dice: “They are religious – except me – and address an Eclipse, every morning, – whom they call their ‘Father’ (L 261),⁷⁶ y cuando poco después su tío Loring Norcross muere, la autora le escribe a Louise y Frances Norcross, las hijas de éste: “Let Emily sing for you because she cannot pray” (L 278, 1863).⁷⁷ Una idea similar, aunque con motivo de una situación menos solemne, aparece en una carta bastante posterior, escrita a su tía Catherine Dickinson Sweetser: “Your beautiful Boy and Girls are part of the Summer’s Picture, which is not yet mottled by the Snow. That no Flake of it fall on you or them – is a wish that would almost be a Prayer, were Emily not a Pagan” (L 566, 1878).

No obstante, la poeta no se relacionó con su herencia puritana sólo mediante el rechazo. Ya en algún momento mencionamos que la introspección que caracteriza su escritura posee una clara conexión con el temperamento puritano, lo cual fue reconocido incluso por los contemporáneos de Dickinson.⁷⁸ Más aun, esta correspondencia entre introspección y literatura fue claramente percibida por Weber al examinar la sociedad puritana asentada en Norteamérica:

⁷⁶ Es relevante recordar que también Higginson era miembro de la iglesia unitaria.

⁷⁷ Inmediatamente después, la autora inserta una versión del poema “’Tis Not Dying that Hurts Us So”.

⁷⁸ Véase el fragmento de la carta escrita por el banquero S. G. Ward a Higginson que se cita en el capítulo 1 (p. 8) de esta tesis.

“the powerful turn of the personality in an inward-looking direction [...] influenced literature for the most part” (95). Por otra parte, hay algo del ascetismo puritano —un rasgo que Weber considera esencial dentro del aparato ético de este grupo protestante— en la personalidad de la poeta y que se manifiesta en su distanciamiento de la esfera pública, su escasa convivencia social cara a cara, la señalada austeridad de su arreglo personal, su infatigable dedicación a las responsabilidades domésticas,⁷⁹ su moderación y escrúpulo⁸⁰ en ciertos aspectos y su entrega a la vida reflexiva. Pese a todo, la autora subvirtió de modo notable un aspecto de dicho ascetismo, el cual, según nos dice Weber, tenía como finalidad desviar la atención del creyente de “este mundo” y dirigirla al “otro mundo”, el de la salvación. El ideal ascético se cumplía entre los puritanos a través de la racionalización (84) de numerosos aspectos de su vida: “Yet this rational life in the world was *not of* this world or *for* this world” (85, cursivas en el original).⁸¹ Emily creció con la idea de que la plenitud se alcanzaría únicamente en ese “otro mundo”, pero con el paso de los años no sólo cuestionó la existencia de dicho mundo, sino que exaltaría, de múltiples maneras, la vida terrenal.

Ya para la década de 1860, dicha idea está presente en sus poemas⁸² y se hará muy frecuente en su correspondencia a partir de 1875: “I am pleased that what grieves ourself so much – can no more grieve him [Edward Dickinson]. To have been immortal transcends to become so”

⁷⁹ La autora horneaba pan, cocinaba, cosía, cuidaba el jardín y, por muchos años, se hizo cargo, junto con Vinnie, de su madre enferma.

⁸⁰ “Of our deepest delights there is a solemn shyness” (PF 96).

⁸¹ La aparente contradicción que implica la obediencia a un ideal de vida ascético y la vasta acumulación de capital que se dio en la primera sociedad puritana de Norteamérica lo explica Weber diciendo que, para este tipo de protestantes, la ganancia de dinero funcionaba como una “recompensa psicológica”: si tenían éxito en sus empresas era porque contaban con el favor de Dios. Lo moralmente reprochable no era ganar dinero, sino *disfrutarlo* (87).

⁸² Por ejemplo, el arriba citado “Some Keep the Sabbath Going to Church” (J 324, 1860 / F 236, 1861), “I Never Felt at Home – Below” (J 413, 1862 / F 437, 1862), “To Be Alive - Is Power” (J 677, 1863 / F 876, 1864); y algunos otros, “The Fact that Earth is Heaven” (J 1408, 1877 / F 1435, 1877), “Eden Is that Old Fashioned House” (J 1657, ? / F 1734, ?).

(L 441, a Higginson).⁸³ Un par de años más adelante, la idea reaparece enunciada aun con mayor contundencia: “the time to live is frugal – and good as is a better earth, it will not quite be this” (L 498, 1877, a Mary E. Channing, primera esposa de Higginson), y luego: “To be human is more than to be divine” (L 519, 1877, a Higginson), o bien: “we think too lightly of the gift of mortality, which, too gigantic to comprehend, certainly cannot be estimated” (L 524, 1877, a Maria Whitney). Algunos años más tarde, la autora la expresa de la siguiente manera: “To have been made alive is so chief a thing [...]. Were it not riddled by partings, it were too divine” (L 860, 1883, a Maria Whitney). Finalmente, justo algunas semanas antes de su muerte, Dickinson retoma un pasaje del Génesis en el que Jacob lucha con un ángel y cuando éste interrumpe la pelea y dice: “Let me go, for the day breaketh”, Jacob le responde: “I will not let thee go, except thou bless me” (32.26). En la versión de la poeta, sin embargo, las palabras se invierten: “Audacity of Bliss, said Jacob to the Angel ‘I will not let thee go except I bless thee’ – Pugilist and Poet, Jacob was correct” (L 1042, 1886, a Higginson).⁸⁴ Muy significativamente, Sharon Leiter señala que las conversiones que se llevaban a cabo durante los llamados “revivals” eran vistas como una lucha entre Dios y la conciencia de cada individuo, justo como Jacob había luchado con el ángel: “Revivalists returned to this moment repeatedly, wrestling for high stakes: release from the terrors of disease and death and the promise of resurrection. The price they paid for these blessings was the fundamental revision of the sense of self that accompanied submission to a will greater than their own” (379). Así pues, previo a su muerte, la autora, por medio de esta reelaboración de las palabras de Jacob, de nuevo le confiere a lo humano el carácter de lo divino, y en lugar de entregarse a una “voluntad superior” a cambio de la seguridad de la resurrección,

⁸³ Justo a un año de la muerte del padre de Emily en junio de 1874, la madre de ésta quedó paralizada y nunca más recobró su salud. Murió siete años después. La situación a la que se refiere la autora, “that what grieves ourself so much”, es precisamente la parálisis de su madre.

⁸⁴ La misma inversión de la frase bíblica la había usado Dickinson por esas mismas fechas en una carta enviada a una vieja amiga (L 1035).

vuelve a exaltar su propia mortalidad y, más aun, su identidad como poeta: “Pugilist and Poet, Jacob was correct”.⁸⁵ Tanto al proponer la trascendencia de la vida terrenal como al enaltecer la figura del poeta, Emily Dickinson delata aquí su fuerte filiación romántica, la cual, mezclada con aquellos rasgos del puritanismo ya mencionados dan por resultado esta suerte de “espiritualidad mundana” que detectamos en su escritura.⁸⁶

Todo lo anterior, empero, no quiere decir que la autora haya resuelto sus dudas con respecto a la inmortalidad del alma y la existencia de una vida futura. Tras la muerte de George Eliot, Dickinson expresa un deseo que, con seguridad, la incluía a sí misma: “The gift of belief which her greatness denied her, I trust she receives in the childhood of the kingdom of heaven” (L 710, 1881, a las primas Norcross). En lo que respecta a este tema, Dickinson jamás tuvo certezas; sus indagaciones y cuestionamientos, aunque expresados de diferente forma, fueron una constante. En dos cartas escritas entre 1878 y 1879, la autora, muy acorde con las ideas expresadas por Emerson en “Self-Reliance” (1841), manifiesta que una creencia es algo que debe revelarse internamente: “we cannot believe for each other. I suppose there are depths in every Consciousness, from which we cannot rescue ourselves – to which none can go with us – which represent to us Mortally – the Adventure of Death” (L 555, 1878, a Elizabeth Holland).⁸⁷ También en esta visión de la interioridad del individuo, como una profundidad insondable e inaccesible a la razón, la poeta delata su vena romántica. A diferencia del individuo “que conoce”

⁸⁵ Por cierto, esta afirmación no poco frecuente en Emily Dickinson de sí misma como poeta guarda relación con otro rasgo representativo del puritanismo, el de la “vocación”, el cual insertaba el trabajo desempeñado por cada quien dentro de las obligaciones con Dios. En el caso de Dickinson, la idea de “vocación” dirigida a la poesía constituiría una reinterpretación del viejo concepto.

⁸⁶ No obstante, si bien la poeta contraviene su herencia puritana al poner al mundo terrenal por arriba del divino, en su modo de experimentar los placeres mundanos reproduce un gesto esencialmente puritano. Por ejemplo: “Remoteness is the founder of sweetness; could we see all we hope, or hear the whole we fear told tranquil [...], there would be madness near” (L 388, 1873, a las primas Norcross). Así como los puritanos desplazaban la plenitud de su existencia a un momento posterior a la muerte, la poeta encuentra un mayor sentido en el aplazamiento del gozo que en el gozo mismo. Ver también PF 69, citado arriba (p. 88 de esta tesis).

⁸⁷ La otra carta que incluye una idea similar está dirigida a Maria Whitney: “We cannot believe for each other – thought is too sacred a despot, [...] Consciousness is the only home of which we *now* know. That sunny adverb had been enough, were it no foreclosed” (L 591).

de la Ilustración, este individuo, el del romanticismo, es el “que busca”, el que busca penetrar en los misterios de la vida y vincula esta exploración con la labor de la imaginación poética. De este modo, la autora llega a plantear ideas como: “It is true that the unknown is the largest need of the intellect, though for it, no one thinks to thank God” (L 471, 1876, a las primas Norcross), o: “In a Life that stopped guessing, you and I should not feel at home” (L 586, 1878, a Susan Gilbert).

En un tiempo en que la muerte era menos previsible que ahora —era más común, al parecer, la viudez que el divorcio—, Emily Dickinson vio en cada deceso de sus seres queridos el resurgimiento de sus dudas. Se sabe que el fallecimiento de la joven de quince años Sophia, una amiga de la autora, la impresionó profundamente:

I visited her often in sickness & watched over her bed. But at length Reason fled and the physician forbid any but the nurse to go into her room. Then it seemed to me I should die too if I could not be permitted to watch over her or even to look at her face. At length the doctor said she must die & allowed me to look at her [...]. I looked as long as friends would permit & when they told me I must look no longer I let them lead me away. (L 11, 1846, a Abiah Root).

Lo anterior tuvo lugar en 1844, cuando Emily tenía trece años de edad. No cabe duda que ya desde entonces, la muerte le producía a la poeta una ansiedad singular. En 1854, cuando Benjamin Franklin Newton tenía un año de haber muerto, la autora le escribe al reverendo Edward Everett Hale, quien era cercano a Newton; el motivo de la carta es averiguar la disposición mental de éste poco antes de morir y la opinión misma del reverendo sobre el alma del difunto: “He often talked of God, but I do not know certainly if he was his Father in Heaven – Please Sir, to tell me if he was willing to die, and if you think him at Home, [...] Sir, please forgive the audacities of a Stranger” (L 153). Este gesto se repetirá en más de una ocasión en el futuro. Tras la muerte de Wadsworth, Emily le escribe al reverendo Washington Gladden. No se conserva esa carta, pero a juzgar por la respuesta de Gladden, es obvio que la poeta de nuevo externó sus inquietudes con respecto a la inmortalidad del alma: ““Is immortality true?’ I believe that it is true – the only reality – almost; a thousand times truer than mortality [...]. I believe in the

life everlasting, because Jesus Christ taught it [...] and his testimony is more clear [...] on this than any other subject, that there is life beyond the grave”; al parecer, Dickinson también mencionó en la carta a Otis Lord, quien en ese momento se hallaba muy enfermo: “May God’s spirit gently lead this hope into the heart of your friend [...], so that in the last days it shall be an anchor to the soul” (L 752a, 1882, WG a ED). Varios meses después, cuando James D. Clark, amigo de Wadsworth, muere, la poeta escribe al hermano de James y pregunta: “Are you certain there is another life? When overwhelmed to know, I fear that few are sure” (L 827, 1883, a Charles H. Clark).

El año 1883 es clave en la vida de Dickinson, pues Gilbert, su sobrino de ocho años de edad, hijo de Austin y Susan, muere de fiebre tifoidea. La muerte del niño devasta a la familia completa; Emily cae enferma⁸⁸ al igual que Austin, y Susan vive recluida en su casa por espacio de un año. La autora envía entonces un poema a Charles H. Clark que plantea nuevamente dudas en torno a la eternidad: “The Spirit lasts – but in what mode – / Below, the Body speaks, / But as the Spirit furnishes – / Apart, it never talks” (L 872, 1883). Por último, al morir Helen Hunt Jackson en 1885,⁸⁹ Dickinson interroga, ahora, a Thomas Niles, quien responde: “In her [Jackson’s] last letter to me, [...] she says she ‘has but a few days to live and shall be thankful to be released’ and she closes thus: ‘I shall look in on your rooms some day, be sure – but you won’t see me – Good bye – Affy. forever, H. J.’ And by this you will know that *she* thinks it is the ‘beginning’” (L 1009a, TN a ED, cursivas en el original). Con respecto a su propia muerte, Emily Dickinson parece haber hecho un intento final por convencerse de la seguridad de una vida eterna aunque, en realidad, su último y sucinto mensaje no es del todo claro: “Little Cousins, Called

⁸⁸ “The Physician says I have ‘Nervous prostration’” (L 873, 1883, a Elizabeth Holland).

⁸⁹ Estos últimos años en la vida de Dickinson trajeron consigo muchas muertes entre su círculo más cercano: en 1882 mueren Wadsworth y la madre de la poeta; en 1883, Gilbert; en 1884, Lord; en 1885, Jackson, y al año siguiente, Emily misma.

back. Emily” (L 1046, 1886, a las primas Norcross).⁹⁰ Y así, con esta última gran elipsis, a los cincuenta y cinco años de edad, la poeta concluye una vida de búsqueda y escritura.

Las cartas de Emily Dickinson como laboratorio de escritura

Quisiera concluir este capítulo con algunos breves comentarios en torno a la correspondencia de Emily Dickinson más allá de su dimensión biográfica y temática. Dicha correspondencia posee un evidente valor literario y, al desplegarse como un abanico en el tiempo, permite apreciar cómo fueron transformándose la escritura de la poeta, su estilo, su léxico, su modo de comunicarse y crear con palabras. En algún momento, además, la escritura de cartas y la de poesía llegaron a estar inextricablemente relacionadas tanto en el aspecto práctico de la vida diaria de quien escribía, como en lo que respecta a procesos creativos y de exploración estética. Así pues, examinar las cartas en su dimensión textual puede ofrecer nuevas perspectivas sobre la poética en general de esta autora y contribuir a un entendimiento de cómo y por qué las formas métricas tradicionales fueron sujetas a alteraciones en su poesía. Una idea que conviene tener presente es que, en este caso, la escritura epistolar, con sus propias formas textuales, entra en contacto una y otra vez con la poesía, ocasionando un contagio que no sólo tendrá por resultado una prosa poética, por momentos muy estilizada, en las cartas, sino también quizá nuevos ritmos y sonoridades en los versos escritos por la poeta. Por otra parte, la aparentemente indispensable búsqueda de interlocutores a la que se entregó Dickinson a lo largo de su vida y que se hace palpable en sus comunicaciones interpersonales parece haber afectado también su escritura de

⁹⁰ La idea de que la vida después de la muerte implica un “regreso” la expresa la autora de diversas formas, por ejemplo: “Death being the first form of Life which we had the power to Contemplate, our entrance here being [...] an Exclusion from comprehension” (PF 70), idea que, como lo indica Johnson, está también presente en el poema “We Knew Not that We Were to Live—”, el cual contiene los siguientes versos: “We wear Mortality / As lightly as an Option Gown / Till asked to take it off – / By his intrusion, God is known – / It is the same with Life” (J 1462, 1879 / F 1481, 1878).

poesía, quizá desde la concepción misma de ciertos poemas y, de este modo, el funcionamiento poético de varias composiciones depende, en parte, de su contexto comunicativo.

Sabemos que desde muy joven la poeta obtenía gran placer en la elaboración estilística de sus mensajes cotidianos y así lo delata un comentario dentro de una carta escrita a Austin: “you say you dont comprehend me, you want a simpler style. *Gratitude* indeed for all my fine philosophy! I strove to be exalted thinking I might reach *you* and while I pant and struggle and climb the nearest cloud, you walk out very leisurely in your slippers” (L 45, 1851). En esta respuesta, sumamente retórica en sí misma, el estilo empleado por la autora tiene como finalidad expresar una ironía típica de la comunicación entre Austin y Emily. En una carta incluso anterior a ésta, vemos ya un deliberado y abigarrado empleo retórico del lenguaje que anuncia ciertos rasgos del estilo poético de la autora en el futuro; la carta está dirigida a Joel Warren Norcross, tío de Emily, sólo nueve años mayor que ella, y constituye un reclamo mordaz ante la promesa incumplida de éste de escribir una carta a su sobrina:

Sleep carried me away, [...] I dreamed – and beheld a company whom no man may number [...]. They made life one summer day – they danced to the sound of the lute – they sang old snatches of song – and they quaffed the rosy wine – One promised to love his friend and one vowed to defraud no poor – and *one* man told a lie to his niece – they all did sinfully – and their lives were not yet taken. (L 29, 1850, cursivas en el original)

No sólo destaca ya en este fragmento el uso distintivo de guiones, sino que los periodos rítmicos tienden a presentar entre tres y cuatro acentos cada uno, números que corresponderán a la forma poética predominantemente usada por la poeta más adelante. Además, este tono profético satirizado es ya un primer experimento en voz poética. Ese mismo año, la autora escribiría una carta de día de San Valentín —ocasiones en las que daba rienda suelta a una escritura altamente lúdica, rítmica y, por momentos, absurda— en la que dice sobre Carlo, su perro: “The Dog is the noblest work of Art, sir”, y luego remata con un tetrámetro trocaico y tres yámbicos, todos ellos marcadamente regulares y de rima perfecta: “I may safely say the noblest – his mistress’s rights

he doth defend – although it bring him to his end – although to death it doth him send!” (L 34, destinatario no identificado).

En ese mismo San Valentín, la poeta envió un poema a un amigo suyo y, de las cartas que se conservan, ése parece ser el primer poema de su autoría enviado por este medio.⁹¹ No obstante, ya en esta época, Dickinson solía incluir versos y citas de otros autores como Longfellow, Tennyson, Milton, Dickens, Hawthorne y, desde luego, Shakespeare y la Biblia; también pronto comienza a introducir versos o estrofas completas de himnos religiosos (L 97, 1853; L 146, 1853; L 176, 1854, entre otros). Durante la década de 1850, y conforme su actividad poética se va incrementando, la autora envía algunos poemas a Susan quien en ese momento parece ser su principal interlocutora literaria o, quizá, musa,⁹² pero es a partir de 1861 que el envío de poemas por medio de cartas se volverá una constante prácticamente por el resto de su vida. Es así que para cuando la poeta contacta a Higginson en 1862, su prosa epistolar contiene ya la puntuación, el uso de mayúsculas, el ritmo singular y el marcado carácter elíptico de su poesía, como se aprecia en el siguiente fragmento en el que explica al editor por qué requiere ella de su guía literaria: “Perhaps you smile at me. I could not stop for that – My Business is Circumference – An ignorance, not of Customs, but if caught with the Dawn – or the Sunset see me – Myself the only Kangaroo among the Beauty, Sir, if you please, it afflicts me, and I thought that instruction would take it away” (L 268). Es importante aclarar que, desde luego, Dickinson no escribía con este grado de estilización a todos sus destinatarios. Este tipo de escritura está presente en cartas

⁹¹ El poema enviado no es un típico poema de San Valentín: “Life is but a strife – / T’is a bubble – / T’is a dream – / And man is but a little *boat* / Which paddles down the stream” (L 33, 1850, cursivas en el original). Es posible que la autora haya comenzado a escribir poesía justo en ocasión de la festividad del 14 de febrero, pues entre los poemas que se conservan, los más antiguos tienen dicho propósito: “Awake Ye Muses Nine, Sing Me a Strain Divine” (J 1, 1850 / F 1, 1850) y “Sic transit gloria mundi” (J 3, 1852 / F 2, 1852).

⁹² Los poemas son “On this Wondrous Sea” (L 105, 1853), “I Have a Bird in Spring” (L 173, 1854), “One Sister Have I in Our House” (L 197, 1858) y “Sleep Is Supposed to Be” (L 198, 1858).

dirigidas a aquellos que compartían con la autora un interés en la literatura como Higginson, Bowles, Hunt o Susan.

Sin embargo, con el paso de los años, toda su prosa irá adquiriendo rasgos cada vez más “poéticos”. Veamos, por ejemplo, esta carta escrita a Elizabeth Holland en 1871:

I have a fear I did not thank you for the thoughtful Candy.
Could you conscientiously dispel it by saying that I did?
Generous little Sister!
I will protect the Thimble till it reaches Home –
Even the Thimble has it's Nest!
The Parting I tried to smuggle resulted in quite a Mob at last! The Fence is the only
Sanctuary. That no one invades because no one suspects it.
Why the Thief ingredient accompanies all Sweetness Darwin does not tell us.
Each expiring Secret leaves an Heir, distracting still.
Our unfinished interview like the Cloth of Dreams, cheapens other fabrics.
That Possession fairest lies that is least possest.
Transport's mighty price is no more than he is worth –
Would we sell him for it? That is all his Test.
Dont affront the Eyes –
Little Despots govern worst.
Vinnie leaves me Monday – Spare me your remembrance while I buffet Life and Time
without –

Emily. (L 359)

En teoría, al menos la mayor parte de estas frases debieron tener sentido para la destinataria y hacer referencia a una situación concreta (Johnson señala que “I will protect the Thimble till it reaches Home” alude a un dedal olvidado por Elizabeth en una reciente visita a casa de los Dickinson [1958: 486]). Pese a ello, la poeta parece más estar buscando el potencial expresivo — por encima del comunicativo— de esta carta y su contenido, y la forma misma parece ubicarse en un punto intermedio entre la prosa y la poesía. Incluso, es posible notar que por momentos se asoma una suerte de voz poética, una voz que resuena más allá del simple acto informativo aun si, en esencia, las palabras cumplen con su función de informar: “Our unfinished interview like the Cloth of Dreams, cheapens other fabrics”. Es así que, por ejemplo, la escritora Connie Ann Kirk, señala que la experimentación presente en las cartas de Dickinson dialoga lingüísticamente con los poemas:

Direct and indirect relationships between the letters and the poems include experimentation with techniques such as imagery; persona [...]; lines and stanzas; word choices; quotations and allusions [...]; puns and word play; audience – especially by repeating lines in letters to different correspondents; metaphor/simile (interestingly, these increase in the letters as Dickinson gets older); sound devices such as alliteration, rhyme, consonance, meter; narrative techniques. There are more. (339)

En mi opinión, es justamente por obra de la forma que la voz poética se hace presente en la prosa epistolar de Dickinson, y con lo anterior me refiero al ritmo, la sonoridad, la retoricidad, plasticidad y capacidad evocativa del lenguaje, como señala Kirk. En la siguiente carta, que contiene una primera parte en prosa y luego incluye un poema, podemos ver este contagio recíproco que da como resultado prosa poética, por una parte, y algo cercano al verso libre, por el otro:

Dear Sue –

A Promise is firmer than a Hope, although it does not hold so much –
Hope never knew Horizon –
Awe is the first Hand that is held to us –
Hopelessness in it's first Film has not leave to last – That would close the Spirit, and no
intercession could do that –
Intimacy with Mystery, after great Space, will usurp it's place –
Moving on in the Dark like Loaded Boats at Night, though there is no Course, there is
Boundlessness –

Expanse cannot be lost –
Not Joy, but a Decree
Is Deity –
His Scene, Infinity –
Whose rumor's Gate was shut so tight
Before my Beam was sown,
Not even a Prognostic's push
Could make a Dent thereon –

The World that thou hast opened
Shuts for thee,
But not alone,
We all have followed thee –
Escape more slowly
To thy Tracts of Sheen –
The Tent is listening,
But the Troops are gone!

Emily – (L 871, 1883, a Susan Dickinson)

Pese a que se trata de una carta, es decir, de un mensaje que involucra a un emisor y un receptor concretos, en la parte escrita en “prosa” no aparecen ni una sola vez los pronombres “I” o “you”. Sabemos, a juzgar por la fecha, que lo que se expresa en esta primera parte tiene relación con un evento determinado: la muerte de Gilbert, pero nada en el mensaje mismo hace referencia directa a ello. La voz que se manifiesta en estas líneas no es —o no es solamente— la voz de un sujeto histórico que, ante una tragedia familiar, externa sensiblemente el fruto de sus reflexiones; es también una voz poética que evoca una visión, un estado del ser.

Como veremos en el siguiente capítulo, este contagio entre prosa y poesía que vemos escenificado de modo muy preciso en la correspondencia de Emily Dickinson, es sólo un síntoma de algo que ocurre a mediados del siglo XIX en la literatura occidental. Las formas del romanticismo comienzan a transformarse y se produce el periodo de gestación del modernismo, el cual traerá consigo la consolidación del verso libre como técnica poética. En gran medida, estos cambios responden al afianzamiento de la novela como género literario, que para el siglo XIX lleva ya un par de siglos desarrollándose. La novela ha sido considerada como el género secular por excelencia, cuyo origen está en la necesidad de captar la vida tal como se desenvuelve en el marco histórico de la modernidad. Así pues, es posible plantear que lo que en el fondo se produjo durante el siglo XIX fue un contagio entre la poesía y las nuevas formas de vida, inscritas éstas dentro de la estructura política del estado-nación, la economía capitalista y el uso instrumental de la razón. En lo que respecta a las cartas de Emily Dickinson, quizás éstas tuvieron mucho que ver con el tratamiento que la poeta dio al verso. De acuerdo con Max Saunders, varios rasgos del modernismo en lengua inglesa tienen su raíz en una respuesta crítica a las distintas formas de escritura de vida (*life-writing*) a nivel textual (10) y añade: “once you consider life-writing as *form*, rather than mere transcribed experience, it offers a new resource for art” (69, cursivas en el original). Esta *forma* sería esencialmente la de la prosa, más precisamente,

la prosa narrativa, que como ficción o como relato histórico o biográfico,⁹³ se ocupa del acontecer humano a nivel de circunstancia, evento, acción y detalle. En un mundo crecientemente alejado de la idea de Dios como sentido último de la existencia, la realidad inmediata cobra una importancia inusitada y es de la exploración de dicha realidad de lo que se ocupa la prosa narrativa. O, como diría Dickinson, “Tis a dangerous moment for any one when meaning goes out of things and Life stands straight” (PF 49).

Desde la perspectiva de Saunders, la escritura de vida —como biografías, autobiografías, diarios, cartas, etcétera— adquiere fuerza en la modernidad debido a la incertidumbre que se genera al interior del sujeto con respecto a su propia identidad y lugar en el universo: “the narration of subjectivity had come to seem increasingly problematic; [...] the advance of secularization had introduced a profound scepticism into the notion of subjectivity itself” (136). Podemos, entonces, suponer que fue la prosa de Dickinson la primera en responder a este sacudimiento de viejas nociones, sobre todo al expresar —*temáticamente*— dudas en cuanto a ciertos principios teológicos como el de la inmortalidad del alma, sobre los cuales solía basarse una concepción de la existencia humana. Esta prosa, cargada de ansiedades y búsquedas, de alguna manera contagia la poesía de la autora, y esta poesía —*formalmente*— reproduce en su métrica, expresión y prosodia las inquietudes del sujeto moderno ante un mundo cambiante. Así pues, en este laboratorio diario de escritura, que incluye tanto las cartas como los poemas, la autora irá moldeando su particular ritmo, sus estrategias textuales, su estilo y se entregará a la exploración de una voz poética en la que se manifiesten los diferentes aspectos de una subjetividad ahora incierta.

⁹³ “...historically the emergence of life-writing is inextricable from the experimentation in fictionality that gave birth to the modern novel” (516).

Conclusiones

Entre el romanticismo y el modernismo: la poesía de Emily Dickinson como antecedente del verso libre

I [...] cannot rule myself, and when I try to organize – my little Force explodes...
Emily Dickinson
Carta a T. W. Higginson, agosto de 1862

En el segundo capítulo de esta tesis, nos adentramos en la posible relación entre las dudas manifestadas por Emily Dickinson respecto de la inmortalidad del alma planteada por el cristianismo y su particular tratamiento de la estrofa tradicional del himno religioso en lengua inglesa. Además de seguir rastreando dicha preocupación en la escritura de la autora, en el tercer capítulo, que consistió en un recorrido biográfico y textual por su correspondencia, propusimos que la prosa y la poesía llegaron a interactuar de forma tal en sus procesos escriturales que era posible suponer una contaminación recíproca entre un género y otro. Lo anterior habría tenido por resultado no sólo una poetización del lenguaje empleado en las cartas, sino también una absorción de los ritmos y la flexibilidad prosódica de la prosa por parte de la poesía. Es decir, por un lado, identificamos una inquietud de tipo filosófico y religioso que se exterioriza temáticamente en un gran número de poemas escritos por Dickinson y que, sospechamos, tiene una repercusión en el aspecto formal de éstos al introducir una irregularidad, una *incertidumbre* en la métrica misma. Por el otro, reconocemos una trama cada vez más inextricable entre prosa y poesía, a nivel estilístico e incluso práctico, en la correspondencia de la autora. Como se sugirió al final del capítulo anterior, la consolidación de la novela y otras formas prosísticas durante el siglo XIX en Occidente responde a determinadas condiciones históricas que podemos asociar con un sentimiento generalizado de escepticismo y desencanto. Para concluir el presente trabajo quisiera profundizar en una posible conexión entre las aprensiones espirituales de Dickinson y lo

que quizá fue una incorporación de elementos prosísticos en su poesía, así como reflexionar en torno a lo anterior con respecto a la posición que ocupa históricamente la autora en relación con el romanticismo y el modernismo, dos corrientes literarias con las que es frecuentemente asociada y que enmarcan el principio y el fin del siglo que le tocó vivir.

En su estudio sobre *La teoría de la novela* (1920), Georg Lukács parte de la idea de que “[e]very form is the resolution of a fundamental dissonance of existence” (61). Heredera de la épica y después del romance medieval, la novela alcanzó un afianzamiento en el siglo XIX, si bien el género, o algunos antecedentes de él, llevaban al menos dos siglos de vigorosa y variada práctica. Lukács se interesa por la epopeya y la novela como dos materializaciones de lo narrativo opuestas en lo que respecta a los “datos históricos-filosóficos” (39) detrás de cada una. El mundo en donde surge la epopeya constituye lo que él llama una “civilización cerrada”, es decir, un universo aún poblado por dioses y en el que las acciones humanas, aun en la adversidad, poseen sentido. En este contexto, el ser humano es parte de todo aquello que le rodea; es miembro de una comunidad integrada e incluso interactúa con la *esencia* de las cosas que conforman su entorno. No obstante, de acuerdo con Lukács, a diferencia del héroe homérico, el héroe de la novela decimonónica o “héroe problemático”, particularmente dentro de la corriente realista (Tolstoi, Flaubert, etcétera), está permanentemente en busca del sentido de su existencia sin garantías de encontrarlo, pues el *destino* de la antigüedad ha sido sustituido por el *deber-ser* de la modernidad. Así pues, las acciones del héroe novelístico son consideradas en relación con el mundo de la convención, el cual se ha convertido en una suerte de “segunda naturaleza” (61) y gobierna la vida de los individuos a través de leyes no del todo transparentes, contradictorias y opresivas.

El ser humano de la modernidad pertenecería a lo que Lukács llama una “civilización abierta” y se relaciona con el mundo a través de su capacidad de conocerlo, es decir, a través de

su capacidad de formar conceptos (lo que termina por escindir al sujeto y al objeto) y asignarle un sentido a las cosas. En otras palabras, este ser humano se relaciona con el mundo a través de la razón. Posee, además, una firme conciencia de sí mismo como individuo distinto a los demás, lo cual lo conduce a una condición de soledad y a estar preso dentro de su psicología, y es él mismo un creador, no un medio a través del cual expresa la divinidad su potencial para crear. Lukács señala que el individuo moderno percibe y padece una falta de totalidad o completitud en el plano de la existencia. Este sentido de totalidad del mundo, aún percibido por los griegos en la antigüedad, es lo que se ha perdido en la era moderna y lo que la estructura novelística artificialmente invoca. Esto lleva a Lukács a afirmar que la “búsqueda” (de totalidad, de sentido) es, a la vez, forma y contenido de la novela.

Ahora bien, el crítico sostiene que en la epopeya, el verso cumplía con la función de eliminar cualquier rastro de “gravedad” en el universo narrado (56). La gravedad (o pesadez o pesadumbre) de la vida tiene su origen en, precisamente, la falta de sentido como inmanencia, en la presencia de abismos entre el ser humano y el universo al que pertenece. La prosa, en cambio, cumple con la función de capturar justo esa gravedad, característica de la vida moderna, y volverla forma, introducirnos a la conciencia del personaje, hacernos testigos de su intento por asignarle un sentido a las cosas, relatarnos episódicamente su frustración. La gravedad de la vida le resulta trivial a la épica; por eso la omite, nos dice Lukács, y el mundo que proyecta nos parece utópico: “heaviness means the absence of present meaning, a hopeless entanglement in senseless casual connections, a withered sterile existence too close to the earth and too far from heaven, a plodding on, an inability to liberate oneself from the bonds of sheer brutal materiality [...]— it is, in terms of formal value judgement, triviality” (56-57). En esto consiste el mundo del individuo moderno, y es la prosa literaria el medio que, según Lukács, idóneamente lo asimila. La novela

traza el recorrido de una búsqueda por el sentido liberador de la existencia humana, dibuja su ausencia, pero de antemano se sabe que no llegará más lejos.

Con base en lo anterior, ¿no valdría la pena preguntarnos si la poesía no se mostró en realidad receptiva a la influencia de la prosa durante el proceso de consolidación de ésta y asimiló no sólo sus ritmos y sonoridades, sino también sus inquietudes existenciales, ligadas con lo que Lukács llama “la gravedad” de la vida en una sociedad gobernada por la convención y ahogada en su materialidad? ¿No podríamos pensar que dicha gravedad se imprimió también en el verso dando como resultado el debilitamiento de formas métricas fijas? Es decir, ¿no habrá la prosa, reflejo de la falta de totalidad en la existencia, contaminado también el verso y lo condujo a exploraciones que desembocarían, más adelante, en el verso libre o el poema en prosa? En *El arco y la lira* (1956), Octavio Paz se interroga acerca de los cambios de las formas poéticas a través de los siglos y señala que existe una correspondencia entre los ritmos del lenguaje y la sensibilidad de una época y una cultura determinadas. Las maneras de ver y experimentar el mundo van cambiando junto con los ritmos que lo expresan verbalmente, y en el ámbito de la poesía, los metros responden a dicha tendencia rítmica: “Cuando un metro se vacía de contenido y se convierte en forma inerte, mera cáscara sonora, el ritmo continúa formando nuevos metros” (70). Se piensa comúnmente que si el romanticismo tuvo su origen y primer desarrollo en Alemania e Inglaterra, con más intensidad que en Francia, se debe a que en este último la presencia de la Ilustración fue más duradera, extendida y firme. Paz agrega que por ser la prosa el género más libremente cultivado en aquel tiempo, el espíritu romántico y sus ritmos —su sensibilidad vital— son asimilados en Francia, primero y menos acartonadamente, por los prosistas que por los poetas. De ahí que la “reforma poética”, como la llama Paz, “haya consistido en la intercomunicación entre prosa y verso. La poesía francesa moderna nace con la prosa romántica” (84). De este modo, Victor Hugo y Baudelaire, los primeros en introducir

“expresiones prosaicas en el verso” (76), iniciaron un proceso que se consolidaría a finales del siglo XIX (con Mallarmé, por ejemplo) y continuaría manifestándose de distintas formas a lo largo del siglo XX en otras lenguas además de la francesa. Si es verdad que “el ritmo continúa formando nuevos metros”, en este caso, parece sugerir Paz, el metro se flexibiliza para ajustarse a la voluntad del ritmo por medio del verso libre, cuya raíz romántica lo exhibe como un producto cultural que surge en reacción a los excesos de la razón.

No obstante, incluso previo a Victor Hugo y Baudelaire, justo en 1800, Novalis publica *Los himnos a la noche*, poema escrito en su mayor parte en prosa rítmica. Las partes escritas en verso presentan, a su vez, una métrica regular. Sin embargo, sabemos, gracias a los manuscritos, que aquellas secciones publicadas en prosa fueron inicialmente redactadas por Novalis en verso sin regularidad métrica alguna, es decir, en “unidades rítmicas que el poeta, en el manuscrito, separa en líneas distintas. En esta versión [...] se advierte una gran vacilación en la separación de las líneas” (Barjau 26). Al parecer, al alemán se le dificultó tomar una decisión definitiva con respecto a la disposición de los versos y esta “inseguridad puede ser el motivo por el cual Novalis se decidiera a renunciar, en la mayor parte de esta obra, a la primitiva redacción de lo que cabría llamar verso libre” (26). Así pues, el autor optó por publicar estas secciones en prosa que, no obstante, incluye guiones entre algunas de las unidades rítmicas, conservando así una huella de su primigenia existencia como versos. De este modo, en el primer himno, leemos: “Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche. Lejos yace el mundo – sumido en una profunda gruta – desierta y solitaria estancia” (65).

Si hay poemas de este tiempo que respondan a la “gravedad” de la vida moderna, *Los himnos a la noche* es, sin duda, uno de ellos. Los primeros dos himnos de la serie contienen una serie de comentarios en torno a la luz del día y la noche que se traducen en una crítica a la Ilustración y su confianza absoluta en los poderes de la razón para otorgarle completitud a la vida

humana. En el tercer himno, la noche y la muerte se muestran como vías de acceso a la vida plena, al encuentro místico con la amada muerta y con Jesucristo. Novalis lleva a cabo, entonces, una revisión de distintas fases en la historia de la humanidad en el quinto himno. Se describe primero una antigüedad que es primavera e infancia y que tristemente llega a su fin: “Huyeron los dioses, con todo su séquito – Sola y sin vida estaba la Naturaleza. Con cadena de hierro ató el árido número y la estricta medida” (74), siendo esto último, al parecer, una referencia a la razón ilustrada. El apartado termina con una visión de la vida futura en verso: “Con tal consuelo avanza / la vida hacia lo eterno” (78), donde las almas han ingresado a la noche eterna y se han fusionado en una imagen de totalidad:

... ya no hay separación.
La vida, llena, ondea
como un mar infinito;
una noche de gozo –
Un eterno poema – (78)

El último himno, escrito en su integridad en verso, es una última exaltación del carácter liberador de la noche, el amor y la divinidad, y un último rechazo hacia el mundo presente: “harto está el corazón – vacío el mundo” (80). Desde luego, llama la atención que Novalis, al igual que Dickinson después, haya elegido el formato del himno y experimentado con él, pues incluso aquellos fragmentos en prosa poética dentro de la obra del alemán se presentan como *himnos*. Ciertamente, el tono de alabanza religiosa (en este caso dirigido a la Noche) se mantiene a lo largo de cada apartado, y a diferencia de lo que ocurre en la obra de Dickinson, la divinidad aquí es una certeza inquebrantable.

Para emplear el lenguaje crítico de Lukács, *Los himnos a la noche* expresan una nostalgia por la totalidad, pero, a la vez, la seguridad de que aún es posible salir a su encuentro. El poema exhorta a abandonar la lógica del mundo bajo el imperio de la razón y a buscar en la interioridad humana misma canales de comunicación con la vastedad de la vida, lo cual resume una de las

ideas e intenciones básicas del movimiento romántico en general. De este modo, parece ser que no sólo la novela está respondiendo a las nuevas condiciones históricas de la modernidad, sino que también el discurso lírico y el verso, al dejarse influir por la forma prosística, comienzan a sufrir una transformación formal y expresiva drástica desde finales del siglo XVIII. Si en la épica el verso cumplía con la función de excluir cualquier rastro de gravedad, pues en aquel momento el ser humano se reconocía como parte de un todo significativo, en la era moderna, el verso se adapta para captar dicha gravedad, pues el yo lírico ahora ve en ésta un elemento fundamental de la realidad en la que está inserto. De este modo, pareciera que el verso, para Lukács, cumple con la función de expresar cómo se percibe el alma humana a sí misma, en su *atemporalidad*, a través de diversas épocas históricas:

In lyric poetry, only the great moment exists, the moment at which the meaningful unity of nature and soul or their meaningful divorce, the necessary and affirmed loneliness of the soul becomes eternal. At the lyrical moment the purest interiority of the soul, set apart from duration without choice, lifted above the obscurely-determined multiplicity of things, solidifies into substance; whilst alien, unknowable nature is driven from within, to agglomerate into a symbol that is illuminated throughout. (62)

El panorama cultural de cada época histórica, entonces, se convierte en “símbolo” dentro de la poesía y gravita en torno del yo lírico que se observa a sí mismo a través de sus palabras, ya sea en comunión con su universo o escindido de él.

Paul de Man, en un ensayo precisamente llamado “Lyric and Modernity” (1983), llega a una conclusión bastante similar a la de Lukács, pero en relación, específicamente, con la poesía moderna: “truly modern poetry is a poetry that has become aware of the incessant conflict that opposes a self, still engaged in the daylight world of reality, of representation, and of life, to what Yeats calls the soul” (171). Es decir, en efecto, la lírica es el lenguaje a través del cual el alma humana se expresa, y es por ello, señala De Man, que con frecuencia es vista como un lenguaje primario y espontáneo (168). Sin embargo, dicha expresión está condicionada históricamente.

Así, lo que caracteriza a la lírica en la modernidad⁹⁴ es la conciencia de que la cotidianidad, “the daylight world of reality” —lo que Lukács llama mundo de la convención, trivialidad o “segunda naturaleza” y que para Novalis es el imperio de la razón opuesto a las posibilidades infinitas de la “Noche” y el espíritu humano—, se contrapone al alma, eso que, al parecer, somos recónditamente. Este tipo de poesía, entonces, daría cuenta del conflicto entre el alma y nuestro ser histórico, eso otro que tampoco podemos dejar de ser, y que, en este caso, está determinado por las condiciones de vida derivadas de ese proyecto cultural “civilizatorio” que denominamos modernidad. No extraña que ambos autores, Lukács y De Man, al igual que Adorno,⁹⁵ partan de una idea de fragmentación, disociación o falta de totalidad en la percepción que el sujeto moderno tiene de sí mismo, pues además del distanciamiento que la razón impone entre éste y el mundo, hay que recordar el énfasis político y económico dado a la idea de individuo en las sociedades recientes, así como el progreso tecnológico y su explotación de la naturaleza, lo que ha transformado drásticamente el modo en que el ser humano se relaciona con ésta. Dice Adorno:

frente a la vida no apoyada en ningún sentido, que se tortura en el tráfigo de intereses concurrentes o [...] prosaica; frente a un mundo en el que el destino de los hombres individuales se consuma a partir de leyes ciegas, el arte cuya forma se da como si hablase de una humanidad lograda se convierte en frase [...]. El sentido mismo se vincula a la contingencia de la felicidad individual; por decir así usurpatoriamente se le atribuye una dignidad que únicamente lograba con la felicidad del todo (61-62).

Lo que aquí se describe es, en otras palabras, un mundo falto de totalidad, no poblado por una humanidad, sino por individuos. Y si el mundo se muestra ahora fragmentado, ¿no habría de perder el verso también su integridad, su medida constante?

⁹⁴ Cabe aclarar que si bien De Man habla de la poesía moderna (es decir, como producto cultural de la modernidad), los autores que identifica como representativamente modernos, en ese sentido, son también autores que otros críticos identifican como pertenecientes al modernismo (es decir, temporal y estéticamente afines a la corriente literaria conocida como modernismo). Dichos autores son Yeats, Eliot, Pound, como ejemplos en lengua inglesa, y Mallarmé, Rimbaud, Valéry, en lengua francesa. No obstante, parece ser que De Man, en su discusión, se refiere al fenómeno histórico de la modernidad, que habría alcanzado un momento crítico a finales del siglo XIX, y no —o no solamente— a la corriente literaria modernista.

⁹⁵ Véase p. 25 de esta tesis.

Alrededor de cien años después de *Los himnos a la noche*, el inglés Thomas Hardy comienza a publicar poemas en los que el crítico James Longenbach reconoce ya un incipiente modernismo. En el mundo plasmado por Hardy, el sentido no es algo inmediato. En su obra se advierte la nostalgia de totalidad expresada por Novalis, pero ya no la absoluta certeza de poder encontrarla. Hardy “embraced a ‘diminished’ romanticism, focusing his poems on a tiny world of which he could be relatively certain. [...] Spiritual presences have retreated from Hardy’s landscape, and his world often seems ominously blank, untouched by divine or human agency” (104). Para ejemplificar lo anterior, Longenbach cita la última estrofa del poema “The Voice” (1912), el cual, me parece, vale la pena reproducir aquí en su integridad:

Woman much missed, how you call to me, call to me,
Saying that now you are not as you were
When you had changed from the one who was all to me,
But as at first, when our day was fair.

Can it be you that I hear? Let me view you, then,
Standing as when I drew near to the town
Where you would wait for me: yes, as I knew you then,
Even to the original air-blue gown!

Or is it only the breeze, in its listlessness
Travelling across the wet mead to me here,
You being ever dissolved to wan wistlessness,
Heard no more again far or near?

Thus I; faltering forward,
Leaves around me falling,
Wind oozing thin through the thorn from norward,
And the woman calling.

En las primeras tres estrofas, el poeta se interroga sobre el posible regreso de la amada y, si bien métricamente los versos no son estrictamente uniformes, cierta regularidad se mantiene y rítmicamente predomina el dactílico. En la última estrofa, sin embargo, cuando escuchamos la voz del poeta ya no perderse en ensoñaciones nostálgicas, sino describir su situación actual de flaqueza en un entorno natural otoñal y decadente, se produce una disminución en la longitud del

verso y se impone el troqueo como base rítmica. La escena, además, se resiste a la resolución, de modo que no encontramos un solo verbo conjugado en estos últimos cuatro versos, sino que se dibuja una suerte de detención en la que nada termina de suceder. El poema concluye, así, evocando el vacío y el recuerdo cada vez más escurridizo del ser amado ausente.

Scott Brewster —quien también evalúa la relación de Hardy con el romanticismo, por un lado, y con el modernismo, por el otro— opina que en la obra de este poeta “the loss and distance that haunts the vocative romantic lyric becomes acute. The ‘I’ appeals to a natural world that may not return its call, speaks without passionate immediacy, and recollects emotion as if posthumously” (92). Pareciera, entonces, que aquel desencanto que se insinúa en la poesía de Emily Dickinson se ha convertido en el tema mismo de algunos poemas de Hardy, quien, dicho sea de paso, llegado su momento, sometió a revisión las formas poéticas del pasado explorando, sobre todo, las posibilidades de diferentes estrofas (como podemos apreciar en “The Voice”). En la obra de Hardy y varios otros modernistas vemos cómo se alcanza una nueva fase en aquel largo proceso de reacomodo de nuestra visión del mundo que tuvo su origen con el posicionamiento del ser humano en el centro del universo y la exaltación de sus potencialidades, junto con un desplazamiento gradual de la divinidad. Ya la Ilustración y el mismo romanticismo, su contraparte, habían surgido como repercusiones más o menos directas de dicho reacomodo; el modernismo, que detecta una crisis al interior de este sujeto ahora central, puede ser visto como una fase posterior en este mismo proceso.

Si consideramos, como proponen Lukács, De Man y otros, que, en efecto, a través de la lírica el alma humana articula su percepción de sí misma, la obra de Dickinson —temporalmente situada, como hemos dicho, en medio del auge del movimiento romántico y el surgimiento del modernismo— resulta de singular interés. En particular, me viene a la mente el siguiente poema:

A doubt if it be Us
Assists the staggering Mind
In an extremer Anguish
Until it footing find.

An Unreality is lent,
A merciful Mirage
That makes the living possible
While it suspends the lives.

(J 859, 1864 / F 903, 1865)

La situación que se expone en este poema, en un nivel meramente anecdótico, hace referencia al momento en que el individuo, víctima de una grave angustia, duda de si es él o ella quien realmente experimenta dicho estado emocional. Lo que se sugiere es que la persona lleva a cabo un desdoblamiento con el propósito de distanciarse de su malestar y la mente se refugia en una realidad imaginaria, un “espejismo piadoso”, hasta que regrese la calma. En un nivel más allá del anecdótico, el poema podría aludir a la imposibilidad de reconocernos o encontrarnos (“A doubt if it be Us”) en un mundo carente de sentido. Con ello se evidenciaría una falta de unidad, una ruptura como la que plantea De Man, entre nuestro ser histórico y aquello que llamamos el alma. No obstante, en lugar de encarar directamente el vacío, nos encontramos con una realidad provisional —en movimiento, quizá, gracias a la inercia de la propia cotidianidad— en la que la vida en su gran vastedad nos está negada, pero donde es posible acceder al simulacro de ésta: “That makes the *living* posible / While it suspends the *lives*” (mis cursivas).⁹⁶

En todo caso, presa de esta angustia, nuestro ser no puede sostenerse firmemente. En este punto, podemos volver a proponer una correlación entre la falta de estabilidad a nivel existencial que se expresa en el poema con la falta de regularidad métrica que detectamos en varios de los poemas de esta autora. “Until it *footing* find”: la disolución de viejos metros parece responder a una pérdida de unidad intrínseca en nuestra experiencia del mundo y que Emily Dickinson

⁹⁶ Si identificamos este mundo provisional, que aquí es llamado “Unreality”, con la “segunda naturaleza” de la convención que plantea Lukács en relación con la sociedad moderna, el rechazo a la vida pública por parte de Emily Dickinson (y del que hablamos ampliamente en el capítulo 3 de esta tesis) adquiere una severidad aun mayor.

enunció a su manera al poner en duda el discurso hegemónico de la religión y su promesa de totalidad y trascendencia. “Hasta que encuentre su *soporte*”: ¿y no es esta búsqueda la que se lleva a cabo al interior del poema, al interior de cada verso, y que en ocasiones no puede darse por terminada dentro de los metros ya desgastados? Ciertamente, la poeta no llegó al escepticismo absoluto que se manifestaría una y otra vez a lo largo del siglo XX, lo cual nos confirma su posición transicional dentro de este desarrollo poético que tuvo su comienzo con el romanticismo. No obstante, la fuerza con la que la poeta arremetió el verso y el lenguaje hacen que éstos posean una fascinante cercanía con la estética modernista, en la que, sabemos, el sujeto se manifiesta de forma fragmentaria, incompleta, llegando en ocasiones a la desaparición. Así pues, dice Brewster, la voz que habla en la poesía modernista “is the voice of something (language, modernity) rather than of someone” (99).

En el poema que cito a continuación, se nos presenta una reflexión sobre la poesía y el verso que resulta indispensable comentar aquí:

I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superior – for Doors –

Of Chambers as the Cedars –
Impregnable of Eye –
And for an Everlasting Roof
The Gambrels of the Sky –

Of Visitors – the fairest –
For Occupation – This –
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise –
(J 657, 1862 / F 466, 1862)

En este poema, la voz poética puede ser vista como la voz de la “poeta” que habita la casa de la poesía. Aquí de entrada conviene recordar que, como es ampliamente sabido, la autora misma solía salir poco de casa, lo cual nos lleva a pensar en una analogía inmediata: la casa de Amherst

era para la mujer lo que la poesía fue para la poeta, aquello que le procuraba un sentido de pertenencia e identidad. La poesía aquí, como una casa en el plano empírico, es a la vez algo abstracto (“Possibility”) y algo concreto (“House”), es decir, expresión y forma, y es definida en oposición a la prosa en los primeros versos a través de palabras como: “fairer”, “more numerous”, “superior”. Mediante esta comparación, se enfatiza lo que podríamos llamar la polisemia del lenguaje poético, el cual posee más “ventanas” y “puertas”, más “posibilidades” comunicantes y simbólicas que el lenguaje referencial. De hecho, prosa y poesía parecen abarcar más que el solo plano de la escritura para Dickinson y estar relacionadas con formas de existencia; así se sugiere en los versos: “They shut me up in Prose – / As when a little Girl / They put me in the Closet / Because they liked me ‘still’” (J 613, 1862 / F 445, 1862), en los que la prosa parece estar asociada al mundo de la convención, en el que vivimos “encerrados” y “callados” (“shut me up”).⁹⁷

En la primera estrofa de “I dwell in Possibility”, por otra parte, encontramos un ejemplo claro de cómo la forma puede mostrarse autoconsciente y contribuir a articular una idea sobre la poesía misma: “I dwell in Possibility”. Si nos basáramos en la forma tradicional del himno, aquí esperaríamos encontrar un tetrámetro yámbico o un verso rítmicamente cercano (generalmente con uno o incluso dos de los acentos más sutiles que el resto); lo que realmente encontramos, en cambio, es un tetrámetro yámbico irregular y flexible que, en sí mismo, ofrece *posibilidades*. En este punto me parece conveniente emplear el método Trager-Smith tal como lo aplica G. S. Fraser para identificar no sólo los acentos presentes en el verso, sino también los diferentes grados de éstos.⁹⁸

⁹⁷ Una idea muy similar la expresa la autora en una carta a Susan Gilbert, en la que confiesa que ambas se complacen “with the fancy that we are the only poets, and everybody else is *prose*” (L 56, 1851).

⁹⁸ El método Trager-Smith reconoce cuatro grados de acentos recurrentes en el habla y en la poesía en lengua inglesa. La clave mnemónica para tener presente dicha gradación es el sustantivo compuesto: “elevator-operator”; los

2 4 1 3 1 4 1 3
I dwell in Pos-si-bi-li-ty

Como se puede apreciar, si hacemos un esfuerzo por rescatar el tetrámetro yámbico que sirve como base a este verso, tendríamos que asignarle artificialmente *tres* acentos a la palabra “possibility”; de esta manera, tendríamos cuatro pies yámbicos completos: “menor-mayor / menor-mayor / menor-mayor / menor-mayor”. No obstante, al momento de leerlo, no podríamos (ni querríamos) darnos tal licencia y pronunciaremos algo cercano a esto:

2 4(3) 1 2 1 4 1 2
I dwell in Pos-si-bi-li-ty

Estrictamente hablando, aún es posible encontrar un ritmo yámbico: “menor-mayor / menor-mayor / menor-mayor / menor-mayor”, pero sería complicado poder afirmar que éste se trata de un tetrámetro yámbico tal como lo encontramos en el primer verso del himno de Isaac Watts, citado en el segundo capítulo de esta tesis: “Our God, our help in ages past”.⁹⁹ De hecho, este verso sólo presenta dos acentos mayores, tendencia que se mantendrá en *casi* todo lo que resta del poema. Esta preeminencia dada a los ritmos del habla por encima de los ritmos tradicionales de la poesía es ya, en mi opinión, un impulso familiar al verso libre. Así pues, justo a través de la palabra “Possibility” —cuya musicalidad y resonancia poética en este caso no depende de su adaptabilidad a un ritmo yámbico, sino, precisamente, de su capacidad de alterarlo sutilmente—, la voz poética nos insinúa las posibilidades que encierra el lenguaje, idea que será expresada desde diversos ángulos a lo largo del poema.

cuatro grados de acento, de mayor a menor, se representan de la siguiente manera: 4 (´), 3 (˘), 2 (^), 1 (ˉ), de modo que los acentos de la clave mnemónica serían: “élēvâtōr-òpērâtōr”, donde reconocemos un ritmo trocaico. Fraser piensa que es menos confuso emplear los números del 4 al 1 para indicar la intensidad de los acentos de mayor a menor, en lugar de los símbolos fonéticos aquí mostrados (5-6), y es eso lo que haremos en este caso.

⁹⁹ Véase p. 59.

La siguiente estrofa comienza con el verso “Of Chambers as the Cedars”, imagen que sugiere que las estancias (*stanzas*)¹⁰⁰ de esta casa son frondosas y tupidas como las copas de los cedros, lo cual hace referencia a las densidades y enigmas del lenguaje poético: “Impregnable of Eye”. Con respecto a la imagen que se presenta a continuación, la palabra “Gambrels” remite a un estilo arquitectónico para la construcción de techos que se basa en la superposición de ángulos obtusos y cuyo efecto final es una especie de bóveda. Así pues, en estos dos versos: “And for an Everlasting Roof / The Gambrels of the Sky”, se asocia la poesía con lo infinito (el cielo, la sugerencia, la eternidad) y con lo finito (el techo, la estructura). En la tercera estrofa, por su parte, salta a la vista que la palabra “This”, en su calidad de pronombre, aparece con letra mayúscula. Sabemos que, tradicionalmente, el pronombre que suele escribirse con mayúscula es “Él” en relación con el Dios del cristianismo. No obstante, aquí “This” refiere al acto mismo de escribir poesía: “For Occupation – This”, lo cual nos lleva a plantear que mientras la divinidad se muestra elusiva en gran parte de la poesía de Dickinson y está asociada con la falta de certezas, la poesía, en cambio, se muestra como algo a la vez sagrado y verdadero. Es así que en la descripción de esta casa se invoca lo infinito, a la naturaleza misma, pero, a la vez, las modestas dimensiones de lo humano. En los dos últimos versos, la voz poética nos explica en más detalle en qué consiste la labor de escribir poesía: “The spreading wide my narrow Hands / To gather Paradise”, reuniendo de nuevo en una sola imagen lo finito y lo infinito, lo humano y lo divino, la forma y la *posibilidad*.

Curiosamente, el penúltimo verso es, ni más ni menos, un tetrametro yámbico perfecto, el único en todo el poema. No es éste, sin embargo, un ejemplo aislado de que la paradoja o la contradicción enfatizan, dentro de la poesía de Dickinson, aquello que evidentemente se busca decir, lo cual constituye también un ejemplo de autoconciencia poética, y solemos llamarle

¹⁰⁰ Recuérdese que en italiano, *stanza* significa “habitación”.

ironía. A lo que me refiero es a que justamente cuando la voz poética habla de “ampliar” los alcances del verso, recurre a la métrica tradicional, que en el contexto de este poema resulta atípica. Con todo, el poema de inmediato retorna a la irregularidad y remata no con una rima perfecta, sino con una pararrima: “This” – “Paradise”. Ambas palabras están directamente relacionadas a nivel de contenido: “This” remite al acto de escribir poesía y “Paradise” es, de algún modo, la poesía misma, lo que la poesía es capaz de abarcar, la revelación poética. De nuevo, aquí se asocia lo poético con lo sagrado, desvalorizando, por así decirlo, lo sagrado en relación con la religión y revalorizándolo en relación con la poesía. El “Paraíso” es ese lugar que nos está negado en vida, es la eternidad deseada y la culminación de nuestra existencia, pero aquí todo ello está relacionado con la escritura poética y no con la fe cristiana. No obstante, más allá de lo anterior, este “Paraíso” del que se habla en el poema es un paraíso que se rehúsa a la rima perfecta, es un paraíso, es decir, al que se llega a través de una búsqueda poética distinta, a través de nuevas formas. “Paradise is of the option”, menciona Dickinson en más de una ocasión,¹⁰¹ y es inevitable notar la proximidad semántica entre la palabra “opción” y la palabra “posibilidad” que aparece en el primer verso.

Otra resignificación de lo religioso en este poema lo encontramos, claro está, en el tratamiento dado a la forma misma del himno. El himno de Watts anteriormente citado habla de Dios como “our eternal home”; en el poema “I Dwell in Possibility”, Dios es sustituido por la poesía misma: “A fairer House”. Veamos, ahora, una estrofa de un himno escrito por Charles Wesley (1707-1788):

O for a thousand tongues to sing
My dear Redeemer’s Praise,
The Glories of my God and King,
The triumphs of his grace! (*apud* Hobsbaum 134)

¹⁰¹ Lo hace en un poema (J 1069, 1866 / F 1125, 1866) y en una carta dirigida a Higginson (L 319, 1866).

En lugar de la multitud de bocas que se unen para alabar la gracia divina en este himno, en el poema de Dickinson es una sola voz la que se expresa. Por otra parte, si bien en el periodo romántico era usual que dentro del poema mismo se hiciera referencia a la poesía, esto generalmente sucedía por medio de un elemento anecdótico: la muchacha que toca un instrumento musical y canta en “Kubla Khan” de Coleridge, la inscripción en un monumento casi por completo derruido en “Ozymandias” de Shelley, el ave en “Ode to a Nightingale” de Keats, entre muchos otros. No obstante, en este poema de Dickinson, lo autorreferencial prescinde de lo anecdótico y se opta por lo alegórico, lo cual constituye un gesto más acorde con el modernismo. Es decir, si el himno de Wesley tiene como propósito alabar a Dios, el tema central de “I Dwell in Possibility” es la poesía misma, a la que, además, como ya se comentó, se le atribuye un carácter sagrado. En palabras de Josef Raab: “Emily Dickinson’s metapoetic commentary situates her in between romanticism and a modernism that does not yet exist. She combines her romantic view of the poet’s role with her modernist poetic technique and use of language as well as with a modernist epistemology” (293).

Que el lenguaje empleado en este poema sea predominantemente alegórico es muy significativo. Como ya mencionamos, De Man y Adorno opinan que la poesía moderna nace de una crisis que experimenta el individuo en relación con el mundo que lo rodea, lo que se traduce, según De Man, no sólo en un problema de representación de la realidad al interior de la poesía, sino en una suerte de disgregación del sujeto que se expresa a través de la voz poética. Así como Lukács señala que el entorno del individuo se transforma en “símbolo” (62) dentro de la lírica, De Man plantea que “modern poetry uses an imagery that is both symbol and allegory” (171), y luego agrega: “The cause of the specifically modern kind of obscurity [...] resides [...] in a loss of the representational function of poetry that goes parallel with the loss of a sense of selfhood” (172). Así pues, si en la poesía romántica el mundo es aún reconocible, aunque de ninguna

manera podamos decir que el modo de representación que prevalece en ella sea meramente mimético, y varios poemas de Emily Dickinson se ajustan a dicha modalidad, varios otros poemas de esta autora alegorizan el mundo externo, yendo más allá del dato perceptivo y convirtiéndolo en expresión de un estado de la conciencia.

En ese sentido, vale mucho la pena revisar el siguiente poema:

'Twas like a Maelstrom, with a notch,
That nearer, every Day,
Kept narrowing its boiling Wheel
Until the Agony

Toyed coolly with the final inch
Of your delirious Hem –
And you dropt, lost,
When something broke –
And let you from a Dream –

As if a Goblin with a Gauge –
Kept measuring the Hours –
Until you felt your Second
Weigh, helpless, in his Paws –

And not a Sinew – stirred – could help,
And sense was setting numb —
When God – remembered – and the Fiend
Let go, then, Overcome –

As if your Sentence stood – pronounced –
And you were frozen led
From Dungeon's luxury of Doubt
To Gibbets, and the Dead –

And when the Film had stitched your eyes
A Creature gasped "Reprieve"!
Which Anguish was the utterest – then –
To perish, or to live?

(J 414, 1862 / F 425, 1862)

¿Desde dónde nos habla aquí la voz poética, desde qué región en el espectro de la experiencia humana? ¿Qué escenarios son éstos? El poema está escrito en segunda persona en lo que parece evidenciar un desdoblamiento por parte de la voz poética, quien relata una experiencia que, por ser inefable, sólo puede ser descrita mediante comparaciones: “'Twas like a Maelstrom”, “As if a

Goblin with a Gauge”, “As if your Sentence stood”. Así pues, tanto el uso de la segunda persona como el de la comparación producen lo que podríamos llamar una “doble oblicuidad”. Las primeras dos estrofas —en las que ya notamos un lenguaje altamente alegórico que se mantendrá a lo largo del poema— evocan una situación de acorralamiento y caída, causados por una fuerza destructiva (“Maelstrom”). No obstante, al final de la segunda —que es, por cierto, la única estrofa marcadamente irregular en términos métrico-rítmicos dentro del poema—, se hace referencia a un momento de ruptura: “When something broke – / And let you from a Dream”, que puede interpretarse como un regreso a la “realidad”.

Las estrofas tercera y cuarta se presentan también como un símil de aquella situación original y, en este caso, un ser sobrenatural (“Goblin”) cuenta el tiempo de vida que le resta a la voz poética: “with a Gauge— / Kept measuring the Hours”. Sin embargo, justo ante la inminencia de la muerte, en el último “segundo” (“...you felt your Second / Weigh, helpless, in his Paws”), Dios interviene. Hasta este punto, sabemos que tras la caída sobreviene un momento de salvación o perdón y lo anterior se hace aun más explícito en las últimas dos estrofas. De la atmósfera abstracta o de naturaleza alucinante del comienzo y de las imágenes con mayor influencia mítica y bíblica de las estrofas intermedias, pasamos al escenario de una ejecución pública, encontrando aquí un ejemplo de lo que David S. Reynolds, en relación con varios poemas de Emily Dickinson, describe como: “the creative fusion of opposing cultural elements” (188). En esta tercera comparación, la caída es la que experimenta el sentenciado en la horca, quien tiene un encuentro igualmente cercano con la muerte: “the Film had stitched your eyes” (22). No obstante, de nuevo se obtiene el perdón, en esta ocasión en forma de “indulto”, y la voz poética plantea la pregunta final: si vale la pena recobrar la vida, pues con ella se recobra el miedo a morir, incluso a pesar de la referencia a una intervención divina que tiene lugar en la cuarta estrofa.

El poema trata una serie de temas que son recurrentes en la obra de Dickinson: la muerte, la incertidumbre, la conciencia misma como el espacio posiblemente más significativo de la experiencia humana. Así, las diferentes estrofas hacen un recorrido por escenarios culturales vigentes a mediados del siglo XIX: la naturaleza sublimada del romanticismo, las referencias religiosas y, de nuevo, el ámbito de la impartición de justicia. No obstante, estos escenarios y la situación que se muestra en cada uno de ellos cumplen una función alegórica, evocando el momento en que el ser —que no tiene seguridades con respecto a la vida eterna, o bien, que privilegia la vida terrenal, denotando una suerte de “espiritualidad mundana” tal como la definimos anteriormente—¹⁰² afronta la muerte. De acuerdo con De Man, el uso de alegorías en la poesía moderna delata un cuestionamiento profundo del principio de representación: “The logic of the relationships that exist between the various objects in the poem is no longer based on the logic of nature or of representation, but on a purely intellectual and allegorical logic decreed and maintained by the poet in total defiance of natural events” (175). Esta falta de naturalidad y transparencia en el plano de la representación pondría de manifiesto aquel distanciamiento del individuo con respecto a sí mismo y con el mundo que lo rodea; además de que, en este caso particular, vale la pena recordar el uso de la segunda persona y el de la comparación como estrategias discursivas que alejan a la voz poética de su expresión y su experiencia. Por otra parte, llama la atención la progresión que trazan estos escenarios, ya que nos movemos de un plano espiritualmente trascendente a uno regido por las instituciones. Gran parte de los poemas de Dickinson, como hemos venido insistiendo, nacen de una ansiedad con respecto al dogma cristiano de la vida eterna del alma. De este modo, podemos decir que este último escenario contribuye directamente a darle su justa dimensión a la crisis de creencias que expresa la voz

¹⁰² Recuérdese el comentario en torno a la anécdota bíblica de Jacob y su lucha contra el ángel que presentamos en el capítulo 3, pp. 99-100.

poética y que terminaría por ser generalizada en la sociedad occidental, pues la religiosidad de otras épocas históricas aparece aquí desplazada por un principio de legalidad. Este poema recrea un panorama de profunda incertidumbre y angustia en un entorno político antagónico, y pese a que no se trata de un poema demasiado irregular en términos formales ni demasiado crítico, no extraña que haya sido publicado hasta 1945,¹⁰³ a finales de la Segunda Guerra Mundial y después de que más de cinco volúmenes de la poesía de Dickinson hubieran visto la luz a lo largo de cuatro décadas. No sólo eso, sino que vale la pena recordar que el periodo más productivo de Dickinson coincide con la Guerra Civil en los Estados Unidos, de manera que este poema, escrito durante dicho conflicto bélico, parece actualizarse a nivel de sentido y valor artístico tras un conflicto bélico posterior.

Así pues, la “gravedad” que trajo consigo la sociedad moderna no sólo parece manifestarse ya en la poesía de Emily Dickinson a través de su experimentación métrica y exploración de ritmos. También la vemos reflejada temáticamente a través del tratamiento constante y variado que la autora dio al tema de la duda y que, en el último poema citado, aparece como una prerrogativa de este nuevo contexto histórico: “Dungeon’s luxury of Doubt”; aquí — como en otros poemas de la autora que comentamos en el segundo capítulo— la vida terrenal, en su presunta pequeñez, es revalorizada en oposición a la larga tradición del cristianismo y su convicción acerca del valor primordial de la vida eterna. Lo anterior no sorprende, pues sabemos que a lo largo de varios siglos, las potencialidades del ser humano fueron ocupando un lugar cada vez más central, hasta llegar a la sociedad secular positivista del siglo XX, pero también a una reconsideración de la importancia de la vida y el cuerpo humanos en sí mismos. Por otra parte, estas nuevas condiciones históricas, además de transcribirse en términos métricos y temáticos, comienzan a verse evidenciadas, también, en el plano de la representación de varios poemas de

¹⁰³ En el volumen titulado *Bolts of Melody*, editado por Mabel Loomis Todd y su hija Millicent Todd Bingham.

Dickinson, no sólo en lo que respecta a la visión que se proyecta del mundo empírico, sino también en relación con el sujeto mismo que se expresa. De este modo, la voz poética comienza a mostrarse fragmentaria, elusiva, rasgos que anuncian la impersonalidad que habrá de caracterizar a la poesía modernista, y que es inevitable asociar con el carácter elíptico, indirecto del estilo de esta autora. En opinión del crítico Josef Raab, “the kind of language she decides to use is one of *absence présente*, a language that expresses more through its economy and ellipses than it could through explicitness, because to Dickinson, ‘Absence is condensed presence’ (L 587)” (279). Es así que cuando hablamos de la poesía de Emily Dickinson como antecedente del verso libre nos referimos a que su poesía respondió orgánicamente —a nivel métrico y rítmico, claro está, pero también temático, representacional, expresivo y estilístico— a una serie de transformaciones incipientes en la sensibilidad y mentalidad de los individuos en la sociedad occidental de su tiempo y que serían más claramente captados por la poesía modernista de finales del siglo XIX y principios del XX, y por el verso libre, en general.

Obras citadas:

- Adorno, W. T. “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003. 49-67
- Barjau, Eustaquio. “Introducción” en Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Ed. y trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1998, 9-61. (Letras universales 166)
- Bennett, Fordyce R. *A Reference Guide to the Bible in Emily Dickinson’s Poetry*. Lanham / Londres: The Scarecrow Press, 1997.
- Bloom, Harold, ed. *Bloom’s Major Poets: Emily Dickinson. Comprehensive Research and Study Guide*. Introd. H. Bloom. Bromall: Chelsea House Publishers, 1999.
----- . *The Best Poems of the English Language. From Chaucer through Frost*. Nueva York: Harper Collins, 2004.
- Bogan, Louise. “Emily Dickinson” en *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*. Richard B. Sewall, ed. Nueva Jersey: Prentice Hall, 1963. 139-147 (Serie: Twentieth Century Views)
- Brewster, Scott. *Lyric*. Nueva York: Routledge, 2009. (The New Critical Idiom)
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights* (The 1847 Text). Ed. Richard J. Dunn. Nueva York: W.W. Norton & Co., 2003.
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley / Los Angeles: U of California P, 1969.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Culler, Jonathan. “Changes in the Study of the Lyric”. *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*. Eds. Chaviva Hosek y P. Parker. Ithaca: Cornell UP, 1985. 38-54
- Davidson, Michael. “American Poetry”. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Eds. Alex Preminger y T. V. F. Brogan. Princeton UP, 1993. 47-66
- De Man, Paul. “Lyric and Modernity” en *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. U of Minnesota P, 1983. 166-186.
----- . “Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss”. *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*. Eds. Chaviva Hosek y P. Parker. Ithaca: Cornell UP, 1985. 59-65
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Nueva York: Back Bay Books, 1961.
----- . *The Letters of Emily Dickinson*, vols. I, II y III. Ed. Thomas H. Johnson. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1958.
----- . *The Poems of Emily Dickinson* (reading edition). Ed. R. W. Franklin. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- Fraser, G. S. *Metre, Rhyme and Free Verse*. Londres: Methuen & Co., 1977. (The Critical Idiom, 8)
- Graves, Louise B., compiladora de material. *Reproductions of the Emily Dickinson Daguerreotype: Guide* (fotografías, negativos y cartas). Houghton Library, Harvard University.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Ed. Susan S. Williams. Boston / Nueva York: Bedford / St. Martin’s, 2007.
- Hecht, Anthony. “The Riddle of Emily Dickinson” (fragmento) en *Bloom’s Major Poets: Emily Dickinson. Comprehensive Research and Study Guide*. Ed. Harold Bloom. Bromall: Chelsea House Publishers, 1999. 69-70.

- Hess, Scott. *Authoring the Self. Self-Representation, Authorship, and the Print Market in British Poetry from Pope through Wordsworth*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Hobsbaum, Philip. *Metre, Rhythm and Verse Form*. Londres: Routledge, 1996. (Serie: The New Critical Idiom)
- Parker Patricia. "Introduction". *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*. Eds. Chaviva Hosek y P. Parker. Ithaca: Cornell UP, 1985. 11-28.
- Jackson, Virginia. "Thinking Dickinson Thinking Poetry" en *A Companion to Emily Dickinson*. Eds. Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 205-221.
- Jay, Paul. "Burke, Kenneth". *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Eds. Michael Groden et al. Johns Hopkins UP. 2005. Web. Fecha de consulta: 15 de junio, 2009 <<http://litguide.press.jhu.edu/>>
- Jefferson, Thomas. *Political Writings*. Eds. Joyce Appleby and Terence Ball. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Johnson, James William. "Lyric". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Eds. Alex Preminger y T. V. F. Brogan. Princeton UP, 1993. 713-727.
- Johnson, Thomas H. *Emily Dickinson: An Interpretive Biography*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1955.
-----, ed. e introd. *The Letters of Emily Dickinson*, vols. I, II y III. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1958. xv-xxii
-----, "Introduction". *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Nueva York: Back Bay Books, 1961. v-xi.
- Kirk, Connie Ann. "Climates of the Creative Process: Dickinson's Epistolary Journal" en *A Companion to Emily Dickinson*. Eds. Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 334-347.
- Leiter, Sharon. *Critical Companion to Emily Dickinson. A Literary Reference to Her Life and Work*. Nueva York: Facts On File, 2007.
- Longenbach, James. "Modern Poetry". *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. Michael Levenson. Cambridge UP, 2009. 100-129.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Trad. Anna Bostock. Londres: The Merlin Press, 1988.
- MacLeish, Archibald. "The Private World: Poems of Emily Dickinson" en *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*. Ed. Richard B. Sewall. Nueva Jersey: Prentice Hall, 1963. 150-161 (Serie: Twentieth Century Views)
- Martin, Wendy. "Introduction" en *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Ed. Wendy Martin. Cambridge UP, 2002. 1-8
-----, *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. Cambridge UP, 2007.
- Manson, Michael L. "'Thews of Hymn': Dickinson's Metrical Grammar". *A Companion to Emily Dickinson*. Eds. Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 368-390
- Mitchell, W. J. T. "What Is an Image?" en *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986. 1-52.
-----, "Visible Language: Blake's Art of Writing" en *Picture Theory*. Chicago: U of Chicago P, 1994. 111- 150.
- Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Ed., trad. e intro. Eustaquio Barjau, Madrid: Cátedra, 1998. (Letras universales 166)

- Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: FCE, 2003. (Lengua y estudios literarios)
- Pugh, Christina. "Ghosts of Meter: Dickinson, After Long Silence". *The Emily Dickinson Journal*, Vol. 16, Núm. 2, Otoño 2007, 1-24
- Raab, Josef. "The Metapoetic Element in Dickinson" en *The Emily Dickinson Handbook*. Eds. Gudrun Grabher *et al.* Amherst: U of Massachusetts P, 1998. 273-295.
- Reynolds, David S. "Emily Dickinson and Popular Culture" en *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Ed. Wendy Martin. Cambridge UP, 2002. 168-190.
- Rich, Adrienne. "Vesuvius at Home: the Power of Emily Dickinson" en *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Eds. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar. Bloomington: Indiana UP, 1979. 99-121.
- Saunders, Max. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, & Other Forms of Modern Literature*. Oxford UP, 2010.
- Sewall, Richard. "The Continuing Presence of Emily Dickinson" en *The Emily Dickinson Handbook*. Ed. Gudrun Grabher *et al.* Amherst: U of Massachusetts P, 1998. 3-7
- Smith, Martha Nell. "Dickinson's Manuscripts" en *The Emily Dickinson Handbook*. Eds. Gudrun Grabher *et al.* Amherst: U of Massachusetts P, 1998. 113-137.
- Steiner, Wendy. "The Painting–Literature Analogy" en *The Colors of Rhetoric*. Chicago: U of Chicago P, 1982. 1-18.
- Stonum, Gary Lee. "Dickinson's Literary Background" en *The Emily Dickinson Handbook*. Eds. Gudrun Grabher *et al.* Amherst: U of Massachusetts P, 1998. 44-60.
- Thurman, Judith. "Her Own Society. A New Reading of Emily Dickinson". *The New Yorker*, 4 de agosto, 2008. Web. Consultado el 13 de junio, 2009.
<www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/08/04/080804crbo_books_thurman->
- Weber, Max. *Readings and Commentary on Modernity*. Ed. Stephen Kalberg. Malden: Blackwell, 2005. (Modernity and Society)
- White, Fred. D. "Emily Dickinson's Existential Dramas" en *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Ed. Wendy Martin. Cambridge UP, 2002. 91-106.
- Zinn, Howard. *A People's History of the United States*. Nueva York: Perennial / Harper Collins, 1980.