



Emily
Dickinson

Quaderns de Versàlia, II

« *Papers de Versàlia* »

Marcel Ayats, Josep Girona, Esteban Martínez, Quilo Martínez, Josep Maria Ripoll

L'edició d'aquest llibre ha estat possible gràcies a l'ajut de



© D'aquesta edició: «Papers de Versàlia»

© Dels textos, poemes i traduccions: els seus autors

© Il·lustració de la portada i dibuixos interiors: Natividad Ayala

ISBN 978-84-615-7993-8

Dipòsit Legal B-12314-2012

Casa Taulé

Carrer de Sant Joan, 35 Sabadell - 08202

www.papersdeversalia.com

Dickinson



Quaderns de Versàlia, II
Primavera 2012

Quaderns de Versàlia ha volgut apropar-se en aquesta ocasió a una de les veus més fonamentals, enigmàtiques i complexes de la poesia moderna. També una de les que en un principi fou de les més mal compreses. Les aparences enganyaven. Emily Dickinson va ser, en efecte, una autora secreta. Reclosa a casa seva i d'aparença ingènua, construí una obra d'una radicalitat excepcional, més enllà de cotilles i classificacions. Hem encarregat diferents estudis a sengles especialistes àmpliament reconeguts, que en la majoria dels casos els han escrit expressament i en alguns altres ens han autoritzat a reproduir-los quan eren inèdits o introbables al país.

Helen Vendler, considerada una de les crítiques nord-americanes més importants, comença donant una extensa visió general de l'obra dickinsoniana. Altres estudiosos n'analitzen després aspectes concrets: Antonio Fernández Ferrer, autor d'una tesi sobre l'autora, la imatgeria simbolista i el misteri; el professor Paul Giles, l'anomenada «antipodalitat», tot relacionant Dickinson amb algunes concepcions científiques coetànies; la professora Shira Wolosky, la dimensió religiosa; la poeta i traductora Delfina Muschietti, les característiques rítmiques i musicals; el professor Jefferey Simons, la relació entre so i significat; el professor i traductor Paul Scott Derrick, el conflicte entre fe i escepticisme; i el professor i assagista Pablo Zambrano, les singularitats formals. Finalment, el poeta i assagista D. Sam Abrams analitza la figura d'Agustí Bartra com a introductor de l'obra dickinsoniana en el món literari català.

Pel que fa a les traduccions de poemes, hem partit de la proposta del professor David Preest -comentarista de la poesia de Dickinson- al nostre requeriment perquè seleccionés vint composicions de la poeta que, al seu entendre, en reflectissin, ni que fos de manera molt sumària, la trajectòria. A partir d'aquesta tria, vuit traductors, la majoria també poetes, ens n'han ofert versions paral·leles en català i en castellà, en un diàleg obert a l'ampli ventall de la interpretació múltiple. A més, hem inclòs a continuació una sèrie de versions inèdites a càrrec de Rubén Martín i Delfina Muschietti. Finalment, els poetes de *Papers de Versàlia* i alguns amics convidats hem ofert les nostres recreacions personals de l'univers dickinsonià, per cloure un homenatge que hem volgut ampli i integrador.

COMENTARIS

DICKINSON, L'ESCRITORA

HELEN VENDLER*

Emily Dickinson (1830-1886) ens ha llegat gairebé 1800 poemes; en alguns anys apassionats va escriure gairebé un poema al dia. Com tots els grans escriptors, ella frustra qualsevol intent de comprensió total: per entrar del tot en la seva poesia un lector hauria de saber de memòria (i d'oïda) tots els seus poemes. De manera ideal, a més, el seu lector hauria de conèixer la Bíblia del rei Jaume tan sòlidament com ella, i hauria d'haver llegit la poesia anglesa anterior de manera tan fervent com ho va fer ella: coneixia Shakespeare, Herbert, Vaughan, Milton, Wordsworth, James Thomson, Keats, George Eliot, Emily Brönte, Elizabeth Barrett Browning, i altres. A més va llegir els poetes americans famosos, tant homes com dones, de la seva època, en els seus poemes i a les seves cartes esmenta Longfellow, Whittier i Bryant. (Fins i tot esmenta Whitman, però només per dir que no l'havia llegit, i que havia sentit que era «escandalós».)¹

[...] La casa dels Dickinson rebia les revistes literàries del dia, i n'hi va haver una -l'*Atlantic Monthly* d'abril de 1862- on Dickinson va llegir un article titulat «Carta a un jove col·laborador», escrit per Thomas Wentworth Higginson. Desesperada per trobar una mirada literària que fes un cop d'ull als seus poemes, una Dickinson de trenta-dos anys (que es descrivia més jove en l'art de la poesia del que en realitat era) va escriure una carta (sense signar) a Higginson on li demanava que li digués si la seva poesia «respirava» (carta 260). Hi va incloure quatre poemes en diferents fulls, i hi va adjuntar, en un petit sobre, la seva targeta de visita.

Higginson, en veure l'excentricitat dels poemes de Dickinson, va fer (tal com ella devia esperar) suggeriments editorials que va acceptar cortesament però que no va seguir. Quan va insinuar que hauria d'estar buscant

***Helen Vendler** va ser professora a les universitats de Harvard i Boston. Ha participat com a jurat en el *Premi Pulitzer* i el *Premi Nacional del Llibre* dels Estats Units. Va ser la primera dona en obtenir la Càtedra A. Kingsley Porter. El 2004, la Fundació Nacional per a les Humanitats la va seleccionar per a impartir la *Conferència de Jefferson*, el major honor que el Govern Federal dels Estats Units li podia concedir.

El text que reproduïm a continuació en versió catalana, amb permís de l'autora, és la introducció a l'antologia de cent cinquanta poemes comentats, confeïda per Helen Vendler i publicada l'any 2010 per Harvard University Press, sota el títol *Dickinson, Selected Poems and Commentaries*.

que li publicuessin, ella va contestar que publicar estava tan lluny dels seus pensaments «com el Firmament de l'Aleta»¹ (carta 265). Tot i així, el seu desig per tenir un públic lector és manifest en poemes com ara «*This is my letter to the World*»² i en la difusió de molts dels seus versos en cartes privades. El sentit que tenia de la seva pròpia genialitat la va portar a escriure a Higginson, «Si la fama em pertany, no puc eludir-la» (carta 265). Però la sospita de Dickinson que els seus poemes no agradarien els editors es va confirmar quan, després de la seva mort, els seus primers editors van corregir els seus poemes de manera considerable -no només substituint els seus continuats guions per una puntuació reconeguda i regularitzant la seva mètrica, sinó també lloant-ne la dicció poc comuna i censurant-ne les conjectures més atrevides. Quan enviava una sèrie de poemes a la seva extensa família, seleccionava amb cura, entre els seus poemes, aquells que ella permetia que fossin «publicats» d'aquesta manera íntima; no enviava els poemes més irreligiosos, ni els més macabres o explícitament eròtics. Fins al 1955 no va aparèixer una edició crítica en tres volums dels poemes de Dickinson, feta per Thomas H. Johnson, i fins al 2007 no es va corregir la cronologia de Johnson gràcies a l'imaginatiu treball de Ralph W. Franklin (qui, gràcies a les filigranes i a les puntades d'agulla, va determinar l'ordre dels fulls de paper que Dickinson havia plegat i cosit junts en els petits opuscles que ara s'anomenen «fascicles») II. Els textos que apareixen aquí, i que van acompanyats pel número del poema, segueixen l'edició en un sol volum de Franklin de *Reading Edition* (1999). Els lectors que vulguin veure les moltes i enlluernadores variants dels poemes, algunes de les quals esmento en els comentaris, hauran de consultar els tres volums de *Variorum Edition* (1998) de Franklin.

[...] Dickinson, l'escriptora: Com la caracteritzem? És epigramàtica, lacònica, brusca, sorprenent, pertorbadora, coqueta, salvatge, encisadora, metafísica, provocadora, blasfema, tràgica, divertida -i la llista d'adjectius podria ser més llarga, ja que tenim gairebé 1.800 poemes on recórrer. El que va sorprendre (i encara sol sorprendre) els lectors era que els poemes de la seva maduresa eren tots molt *breus*. Molts dels escriptors admirats per Dickinson s'havien embarcat de manera ambiciosa en epopeies, drames, narracions llargues, sèries de sonets i monòlegs teatrals, però Dickinson mai no va provar aquests gèneres. La seva tenacitat per conservar una

¹ «as Firmament to Fim».

² «Aquesta és la meua carta al Món»

forma en miniatura va fer que alguns lectors, fins i tot al segle vint, fossin condescendents amb la seva obra. Sembla com si ella mateixa s'hagués fet aquesta pregunta fonamental sobre l'elecció de la mida -per què uns poemes tan breus?- i hagués respost amb un poema excepcional, «*Ashes denote that Fire was -*»³ (*1097). Els seus poemes, afirmava -tot defensant la seva reduïda forma- són les Cendres d'una conflagració prèvia que va destruir «la Criatura Partida» («*the Departed Creature*») ara morta (encara que aquesta Criatura, en la mort, «planava» breument per sobre les Cendres del seu jo anterior). Per entendre la desapareguda Criatura de la qual les Cendres són el residu, un s'ha de convertir en Químic, i deduir quina és la naturalesa de la persona consumida pel Foc a partir dels Carbonats restants:

*Ashes denote that Fire was —
Revere the Grayest Pile
For the Departed Creature's sake
That hovered there awhile —
Fire exists the first in light
And then consolidates
Only the Chemist can disclose
Into what Carbonates —*⁴

La Criatura original va ser il·luminada en primer lloc per la «llum» d'alguna revelació; la revelació aleshores es va encendre en una conflagració molt forta, i la conflagració va acabar en una consumpció. El que s'ha deixat no sembla el passat terrenal de la Criatura: el Foc ha fet la seva feina, i només ha deixat les Cendres, els «Carbonats» cremats que trobem en les pàgines de la poeta. (Dickinson pot haver agafat les seves Cendres i el seu llit de mort del Sonet 73 de Shakespeare, recordant el foc «*That on the ashes of his youth doth lie*»⁵). Dickinson ens demana, com els Químics forenses del poema, reconstruir d'un petit munt de Cendres -el seu poema- el jo originàriament alimentat i aleshores consumit per la llum del coneixement i el Foc de l'emoció.

³ «Les Cendres denoten que hi va haver Foc -»

⁴ «Les Cendres denoten que hi hagué Foc - / Venerar la Pila més Grisa / Per la Criatura Partida / Que va planar per allà durant una estona - / El Foc és la primera llum que existeix / I aleshores es consolida / Només el Químic el pot revelar / Dins el que Carbonata-»

⁵ «Sobre les cendres de la seva galania» (Traducció de Salvador Oliva, *Els sonets*, Edicions 62)

Com s'embrèn aquella reconstrucció reclamada per l'artista? Com que Dickinson és una poeta més d'implicació que no pas d'afirmacions, provoca constantment la intel·ligència del lector cap a una resposta perplexa i activa. Tot i que ella pot fer diferents declaracions inicials -«La Renúncia - és una Virtut punyent -» (*782)⁶ ; «No puc viure amb Tu -» (*706)⁷ ; «Vaig sentir el bronzit d'una Mosca - quan vaig morir -» (*591)⁸ -aquestes afirmacions explícites generalment porten a versos posteriors molt més desconcertants tant pel que fa al llenguatge com al significat:

*Renunciation — is the Choosing
Against itself —
Itself to justify
Unto itself —*⁹

Qui és aquest «si mateix» i per què és anomenat així? És singular o plural? Com pot aquest «si mateix» escollir «contra si mateix -»? Per què la tria s'expressa de manera tan abstracta, tan algebrica? On porta una tria com aquesta? I el lector és conduït d'aquesta manera, aquí com a qualsevol altre lloc, dins una bardissa d'especulació.

En el passat, algunes vegades s'ha considerat el vers de Dickinson com obra d'una aficionada perquè es construeix de manera majoritària dins un únic marc, la «infantil» estrofa de quatre versos de l'himne: 4 peus, 3 peus, 4 peus, 3 peus, amb rima només als versos 2 i 4. Hi ha variacions en aquesta base (per exemple 3-3-4-3), però Dickinson rarament escriu en pentàmetres o en tetràmetres consistents. (Això no obstant, vegeu el meravellós tetràmetre del seu dramàtic ocàs, «*Blazing in Gold and quenching in Purple*» (321)¹⁰; hi ha experiments mètrics com aquest escampats pels seus poemes, i els meus Comentaris els assenyalent.) A causa de la quasi omnipresència del metre de l'himne en l'obra de Dickinson, les seves enginyoses i significatives variacions de ritme i de sintaxi dins aquest marc sovint han passat desapercebudes. Podem apreciar l'ordre sintàctic, per

⁶ «*Renunciation - is a piercing Virtue -*»

⁷ «*I cannot live with You -*»

⁸ «*I heard a Fly buzz - when I died -*»

⁹ «La Renúncia - és la Selecció/Contra si mateix -/En si mateix per justificar/Davant si mateix»

¹⁰ «Abrusador en Or i apagat en Porpra»

exemple, de «*Bloom - is Result*» (*1038)¹¹, on la Flor, per arribar a florir, ha de lluitar de manera intel·ligent i enèrgica en diferents fronts: necessita

*To pack the Bud — oppose the Worm —
Obtain its right of Dew —
Adjust the Heat — elude the Wind —
Escape the prowling Bee —*¹²

(És còmic, amb aquesta Abella «que la ronda», però també és èpica satírica en la seva llista de perills diversos: les injustes forces enemigues, els opressors, els depredadors, la negativa de les autoritats de l'aliment necessari). Per representar la lluita de la Flor, Dickinson ajusta els successius esforços de la Flor a la llargada dels versos del poema: en cadascun dels versos de quatre peus hi ha dos infinitius imperatius i dos noms; i en cadascun dels versos de tres peus, un infinitiu i un nom. Després del verb incisivament monosil·làbic, «*pack*», la poeta organitza tots els seus verbs en formes de dues síl·labes, cadascun (com ja era ben conscient) presenta alguna forma d'un prefix llatí -*ob* («contra»), *ad* («cap a») i *ex* («fora»): *op-pose*, *ob-tain*, *ad-just*, *e-lude*, *es-cape*. Al final, la consecució dels deures de la Flor es llegeix com un manual del camp militar titulat «Procediments necessaris per aconseguir la victòria»¹³. Si recordem l'antic joc de paraules entre «poema»/«*pom*»¹⁴, també podem veure aquesta estrofa com un manual al·legòric per a la construcció d'un poema viable. Igual com busquem l'al·legoria, intuïm darrere seu un conjunt de procediments insinuats necessaris per fer que un poema «floreixi»:

*To pack the Line — oppose Cliché —
Obtain its right of Song —
Adjust the Pace — elude the Coarse —
Escape the lurking Wrong —*¹⁵

¹¹ «La Flor - és el Resultat»

¹² «Per prémer la Gemma - oposar-se al Cuc - / Obtenir el seu dret de Rosada - / Ajustar la Temperatura - eludir el Vent - / Escapar de l'Abella que la ronda»

¹³ «*Procedures Necessary To Achieve Victory*»

¹⁴ «*poesy*»/«*posy*»

¹⁵ «Per prémer el Vers - oposar-se al Clixé / Obtenir el seu dret de Cançó / Ajustar el Ritme - eludir la Vulgaritat - / Escapar del Mal que la guaita»

Podem veure per què Dickinson (igual com molts altres poetes anteriors) es va sentir atreta pel pla simbòlic de la Flor: les seves maniobres podien presentar un petit esbós de la tenacitat d'autoautenticació, que en un altre lloc -com ara a «*Shall I take thee, the Poet said*» (*1243)¹⁶ -va tractar en un exaltat pla religiós, recompensant el Poeta amb una Visió aprovada per Querubí, un d'aquells àngels que estaven més a prop de Déu.

Dickinson va escollir una vida solitària; no es va casar mai, i va viure fins a la seva mort amb els pares i la seva germana Lavinia a la casa familiar d'Amherst, Massachussetts. Només després de la seva mort, amb la publicació pòstuma dels seus poemes, va aconseguir que els altres s'adonessin de la seva existència com a autora. Tanmateix, Dickinson sabia que la influència poètica no moria amb la mort de l'escriptor. En un dels seus principis més sorprenents, va mostrar la importància de la mort personal:

*The Poets light but Lamps
Themselves — go out —*¹⁷

Però -continua- si «la Llum de la Vida» és emesa per aquelles Llànties que perduren, «Cada Edat [es converteix en] una Lent/Que dissemina la seva/Circumferència →» (*930)¹⁸. Les seves pròpies «Llànties», des de la seva primera publicació fins avui, han brillat a través d'aquestes «Edat[s]», interpenetrants, que podrien ser anomenades «L'Edat de la Publicació», «L'Edat de la Biografia», «L'Edat de l'Edició» i «L'Edat del Comentari». Els poemes van aparèixer, a partir de 1890, en diversos volums però en versions lamentablement corregides; només al 1955 Thomas H. Johnson va establir un text fiable dels poemes amb variants.^{III} El llibre de Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson* (1960) i la biografia de 1974 de Richard Sewall estableixen de manera irrefutable per primer cop els esdeveniments vitals més importants, les relacions familiars i el context d'Amherst de la poeta. Aquests llibres susciten una riada de comentaris, estimulats per l'obra de Ralph Franklin sobre els manuscrits i la seva edició revisada dels poemes (1998). Actualment els esforços biogràfics, editorials i crítics continuen de manera enèrgica, i jo he agraït molt, quan he explicat la poesia d'Emily Dickinson i quan he escrit sobre ella,

¹⁶ «He de prendre't?, va preguntar el Poeta»

¹⁷ «Els Poetes no encenen res més que Llànties / Ells mateixos - s'extingeixen →»

¹⁸ «*Each Age [becomes] a Lens / Disseminating their / Circumference →*»

les valuositssimes publicacions, durant els darrers cinquanta anys, d'editors i crítics^{IV}. Els lectors interessats aprofundiran en el coneixement de Dickinson quan vagin més enllà d'aquesta reduïda sèrie de poemes i els breus comentaris que els acompanyen. A més, espero que, si em centro aquí en la Dickinson escriptora -inventora d'una nova forma de poesia- és per posar en relleu, més del que poden fer els estudis temàtics, la Dickinson com a mestra del revolucionari llenguatge poètic de la immediatesa i del poder.

Mentre la «Lent» de cada Edat ha disseminat la circumferència de la seva «Llum de vida», Dickinson ha aconseguit que la situessin millor en el seu moment històric. Els crítics han comparat els seus poemes amb els d'altres escriptors del segle dinou, homes i dones, que també han tractat els temes als quals ella recorre constantment. Aquesta tasca crítica i acadèmica ha servit per intensificar la nostra impressió de la manera com Dickinson es distingeix d'aquests contemporanis per la seva força de voluntat, la seva ment escèptica, la seva imaginació idiosincràtica i el seu incessant arrabassament del llenguatge per als seus propòsits. I tot i que ha estat molt imitada, podem distingir Dickinson dels seus imitadors gràcies a la seva inigualable capacitat per concentrar, en un petit poema, una passió total, una lògica intricada i sovint contraintuitiva, una aguda perspicàcia analítica i una visió imprevisible. Precisament perquè era molt conscient de la tradició de la lírica amb què treballava, Dickinson es va preocupar especialment de distingir la seva pròpia concepció de la poesia, i la seva forma d'expressió, de la dels altres. Per exemple, de Shakespeare va agafar la idea de poesia com a fragància essencial que queda després de la mort de la seva font natural que és la flor, però mentre ell la veu (al Sonet 5) com a «destil·lat», ella la veu com uns dolorosos «dons dels Engranatges»¹⁹ :

[*772] *Essential Oils — are wrung —*
 The Attar from the Rose
 Be not expressed by Suns — alone —
 *It is the gift of Screws —*²⁰

Els comentaris que faig aquí se centren sobretot en els «Engranatges» imaginatius i lingüístics que Dickinson va aplicar a l'experiència emocional

¹⁹ «*gift of Screws* - »

²⁰ «Els Olis Essencials - són extrets -/ El Perfum de la Rosa / No seran expressats pels Sols - només -/ És el do dels Engranatges -»

per extreure i emmarcar la seva essència. Tot i que proporciono paràfrasis dels passatges difícils, el que vull mostrar especialment és la manera com la passió i el dolor de Dickinson troben paraules, frases, enigmes, proverbis, personificacions, escenaris i estratègies adequats per a la seqüència d'emocions humanes, personals i impersonals, que ella es va veure forçada a fer visibles. Va comentar a Higginson que quan deia «Jo», volia dir «una persona imaginada», que pensava les seves construccions perquè fossin rellevants per a l'experiència dels altres (Carta 268). És temptador llegir els poemes com si fossin informes directes de la pròpia vida de Dickinson, i oblidar que un poema, per molt personal que sigui el seu origen, sempre requereix una selecció prèvia de l'experiència, i també una actitud lingüística concreta. És difícil, però necessari, tenir en compte que sempre hi ha dues Dickinsons a cada pàgina: la parlant «Representativa» i la poeta que l'està creant. Faig servir la denominació «Dickinson» per a totes dues, tot confiant que el lector entendreà quan em refereixo a la parlant i quan a la creadora de la parlant. La «ingenuïtat» deliberada i l'ús conscient de la primera persona són estratègies per fer-nos oblidar la intricada forma que s'aconsegueix amb el llenguatge i l'art. Podem llegir a l'inrevés des de «Cendres» fins al conjectural «Foc» i la «Criatura» consumida per ell, com suggereix l'autora, però aquestes lectures fan que les nostres construccions es dedueixin de les paraules invariables i sempre riques d'un poema concret. Com ella mateixa va dir sobre la seva pròpia recerca d'estructures poètiques:

[1219] *For Pattern is the Mind bestowed*
 That imitating her
 Our most ignoble services
 *Exhibit worthier.*²¹

Summament conscient de les perplexitats, de les vulgaritats i de les penalitats de la vida crua, Dickinson va confiar en els seus Models estètics per fer més valuós sobre el paper allò que podia haver estat innoble com a experiència. Dickinson va fer «més valuós» un servei innoble gràcies a una devoció per la disciplina del «Model» que en èpoques anteriors haurien utilitzat en la disciplina de l'ànima.

²¹ «Cap al Model es dirigeix la Ment / Que imitant-la / Els nostres serveis més innobles / Es mostren més valuosos»

Amb la tria de l'abstracció del model en part per ser «Representativa» i per «Mostrar més valuosos» els seus materials emocionals i intel·lectuals, Dickinson també va trobar més adequada l'abstracció per al seu desig profund de privacitat. En el seu compromís per l'abstracció, ella obeïa la pròpia imposició (a *240, Versió A) per «ocupar-se de l'ànima/igual com de l'Àlgebra!» (*Ella* hauria ofert una *x* o una *y* simbòliques, i *nosaltres* hauríem de proporcionar les nostres pròpies variables personals). Tot i que algunes vegades va escriure el tipus de poema de primera categoria que es llegeix com una transcripció d'un esdeveniment vital, igual com una vetlla al voltant del llit d'un moribund, més sovint va trobar un segon ordre «algebraic» equivalent per a les ocasions emotives, ja sigui extàtic o bé preocupant. Sovint, els seus equivalents simbòlics sorgeixen de la tortura emocional:

[336] *Before I got my eye put out —*
 I liked as well to see
 As other creatures, that have eyes —
 *And know no other way —*²²

Però sovint, també, els seus símbols són generats per l'èxtasi, especialment pel que fa a la revelació de l'amor:

[703] *To My Small Hearth His fire came —*
 And all My House a'glow
 Did fan and rock, with sudden light —
 'Twas sunrise — 'twas the Sky —

 Impanelled from no Summer brief —
 With limit of Decay —
 'Twas Noon — without the News of Night —
 *Nay, Nature, it was Day —*²³

²² «Abans que em treguin l'ull - / M'agradaria també veure-hi / Com les altres criatures, que tenen ulls - / I no coneixen cap altra manera -»

²³ «A la Meva Petita Llar el Seu foc va venir - / I Casa Meva sencera crema / Va avivar i estremir, amb un foc sobtat - / Era l'Alba - era el Cel - // Escollit de cap escrit d'Estiu - / Amb el límit de l'Ocàs - / Era el Migdia - sense Notícies de la Nit - / No, Natura, era el Dia -»

En el seu pla simbòlic de segon ordre, els esdeveniments se succeeixen, però es presenten ells mateixos, com ara el salvatge ull extirpat, de manera surrealista: «*In Winter in my Room/I came upon a Worm/Pink lank and warm*» (*1742)²⁴. Immediatament ens veiem forçats a esdevenir intèrprets de la trobada: Què hem d'entendre quan la poeta parla del Cuc (convertit en serp) que «em penetrava →»? L'energia de desxifrar que Dickinson encén en nosaltres és testimoni del seu enginy expressiu, i tanmateix la descodificació a la qual ens veiem obligats continua sent necessàriament una reducció del conjunt, que es restaura només mitjançant un retorn a les paraules i als sons del poema.

Un dels efectes estimulants causats per la lectura de Dickinson es produeix quan ens familiaritzem amb el gairebé il·limitat conjunt de plantilles sobre el qual traça els seus poemes:

- una escala temporal dels anys, les estacions, les hores i els minuts;
- una geometria circular de centre, circumferència, i els «radis» que els connecten;
- una escala vertical que s'estén des de «sota el soterrani de l'escarabat» fins a les estrelles;
- una escala horitzontal que s'estén des de l'Est de l'alba fins a l'oest de l'ocàs;
- unes coordenades geogràfiques que s'estenen des de Nova Anglaterra fins als pols;
- una trama cultural del mite, amb subcategories de Grècia, Roma, Jerusalem;
- un ventall d'estrangerismes a través d'Europa, Àsia i l'Índia;
- unes coordenades de temps, espai i temperatura, expressades en punts, indicadors, graus, passos i descensos;
- una escala de població, des d'una sola persona fins a una multitud;
- una teoria de la fe que va des de la pregària fins a la desesperació;
- una patologia de l'emoció que s'estén des de la insensibilitat fins a la pertorbació.

Aquesta llista podria ser més llarga. Aquests ingredients, agafats un a un, són els pilars de la poesia. Però el que desorienta al lector de Dickinson és la manera com l'autora dibuixa aquestes plantilles de coordenades una rere l'altra, de manera que li permeten saltar d'un pla a un altre:

²⁴ «A l'Hivern a la meua Cambra / Vaig topar amb un Cuc / Rosa, prim i càlid»

[484] *From Blank to Blank —*
 A Threadless Way
 *I pushed Mechanic feet —*²⁵

L'enigmàtic «Blanc» pot sorgir en diverses coordenades: pot ser un erm impenetrable, un sentit adormit o un carreró cec; el «*Threadless Way*»²⁶ suggereix el laberint mític; els «*Mechanical feet*»²⁷ suposen que el jo s'està traçant en una coordenada de maquinària; el «*push*»²⁸ implica un avançament cap a endavant, però fet en una ignorància adormida. Si llegim com indica la poeta, ens maregem si volem seguir-li els passos, quan posem els nostres propis impulsos cinètics en les posicions exactes adoptades pels seus, fent un pas al buit, amb les mans buides i sense guia, empenyent la nostra voluntat per posar en marxa els nostres peus, els propis peus rígids i insensibles. Igual com a «*From Blank to Blank —*», el seu famós homòleg «*After great pain, a formal feeling comes —*»²⁹ (*372) barreja de manera imprudent coordenades d'aquest tipus:

The Feet, mechanical, go round —
A Wooden way
Of Ground, or Air, or Ought —
Regardless grown,
*A Quartz contentment, like a stone —*³⁰

Pot un camí de «Terra» ser «de Fusta»? Quin tipus d'«acontentament» es troba en un immòbil enreixat de cristall? Si imitem de manera imaginativa, en el nostre propi cos, l'estat emocional que podrien generar aquestes metàfores successives, experimentem els Peus mecànics, el camí de Terra que ja no és lleuger sinó de fusta; el camí que sembla fet d'Aire insubstancial; el camí de Qualsevol cosa en què puguem pensar («*Aught*», escrit per l'autora «*Ought*»); la nostra mirada vidriosa i poc perceptiva; el nostre «acontentament»

²⁵ «De Blanc en Blanc - / Un Camí sense Fil / Vaig accionar peus Mecànics»

²⁶ «Camí sense Fil»

²⁷ «peus Mecànics»

²⁸ «accionar»

²⁹ «Després d'un gran dolor, arriba la sensació formal →»

³⁰ «Els Peus, mecànics, fan voltes - / Un camí de Fusta / De Terra, o Aire, o de No - res - / Crescut malgrat tot / Un acontentament de Quars, com una roca →»

fred i estoic. Només després d'obligar els nostres sentits a seguir darrere el rastre de Dickinson, podem tornar a les paraules estructuradores, lligant-les a les seves companyes anteriors i posteriors dins la pàgina.

Fins i tot quan Dickinson és més explícita, les seves imatges poden romandre durant un temps misterioses, com ara quan inicia un poema amb una sèrie de símls incompatibles sense identificar l'autèntic subjecte («ib») que pretenen il·lustrar:

[*425] *'Twas like a maelstrom...*
 ...
 As if a Goblin with a Gauge —
 ...
 *As if your Sentence stood — pronounced —*³¹

De la mateixa manera que li agrada l'ús abstracte del subjecte, li agrada l'ús de verbs que no estiguin marcats pel temps, el nombre i el mode. Mitjançant la substitució dels verbs actius per infinitius, garanteix un pla més universal:

[*800] *I never saw a Moor.*
 I never saw the Sea —
 Yet know I how the Heather looks
 *And what a Billow be —*³²

Si provem de substituir «i» («és») pel «be» («ser») final de Dickinson, ens veiem obligats a adonar-nos que aquesta no és l'única substitució possible: l'últim vers de Dickinson pot ser reescrit com «[Jo sé] què *podria ser* (“*might be*”) una Onada» - o «*hauria de ser* - (“*should be*”)». Aquestes formes podrien funcionar d'una manera tan lògica com «és» («i») (sobretot si tenim en compte que la poeta no ha vist mai el Mar). Per tant, ens veiem obligats a trobar un motiu diferent per a l'ús anòmal de «be»/«ser»: Dickinson coneix aquests objectes que no ha vist prèviament (el Bruc, l'Onada) en un pla platònic, on sempre són el mateix -la Idea abstracta del Bruc, la idea inalterable de l'Onada. «Be»/«Ser», en la seva immobilitat temporal, és un dels

³¹ «Era com un Remolí,.../.../ Com si un Follet amb un Calibrador - /.../ Com si la teva sentència quedés - pronunciada -»

³² «Mai vaig veure un Erm./ Mai vaig veure el Mar - / Tanmateix sé com és el Bruc / I què és una Onada -»

molts verbs dickinsonians que fan que ens fixem en el regne intemporal del Tipus, més que no pas en el terreny canviant dels Exemples.

De la mateixa manera que li agrada l'estímul dels enigmes burletes, a Dickinson l'atreuen les definicions provocatives: «'Hope' is...»³³ (*314), «One and One - are One - »³⁴ (497); «This was a Poet - »³⁵ (*446); «There are two Ripplings -»³⁶ (*420). També busca captar l'atenció del lector iniciant els seus poemes amb preguntes, «Dare you see a Soul at the White Heat?»³⁷ (*401); o exclamacions, «Civilization -spurns- the Leopard»³⁸ (*276); o paradoxes, «My life closed twice before its close»³⁹ (*1773). L'incessant i físic «Drama in the flesh -»⁴⁰ (*279), combinat amb el seu auster però igualment dramàtic autoexamen, va generar un panorama de turment escabrós així com elevades perspectives d'especulació.

Què va fer Dickinson per individualitzar, dins els seus poemes, els gèneres que havia heretat de la llarga història de la lírica? El poema de la naturalesa, la pregària, l'elegia i el poema amorós eren tipus familiars per al lector de poesia. Mitjançant quines formes de vivacitat podia ressuscitar-los? «I see - New Englandly -»⁴¹, va dir (*256), i el seu provincianisme es va convertir en el gran recurs per reinventar l'escriptura sobre la naturalesa -a la qual hauriem d'afegir «escriptura sobre la natura humana». Va observar com si fos Linné la fauna humana de la seva vila de Massachusetts, i hi va trobar abundants subjectes per satiritzar, des del «Gentlewoman»⁴² de «What Soft - Cherubic Creatures»⁴³ (*675) fins als «afflictive»⁴⁴ «Presbyterian Birds»⁴⁵ de les esglésies (1620). Tenia un jardí propi amb flors, que li permetia al·legories com ara l'enèrgic «Bloom -

³³ «'Esperança' és...»

³⁴ «Un i Un - són Un -»

³⁵ «Era un Poeta»

³⁶ «Hi ha dues Maduracions -»

³⁷ «T'atreveixes a veure una Ànima en la "Incandescència"»?

³⁸ «Civilització - rebutja - el Lleopard»

³⁹ «La meua vida es va tancar dues vegades abans del seu tancament»

⁴⁰ «Drama en persona - »

⁴¹ «Veig - Nova Anglaterra -»

⁴² «Gentildames»

⁴³ «Quines Toves Criatures Querubíniques»

⁴⁴ «Afflictius»

⁴⁵ «Ocells Presbiterians»

is Result -»⁴⁶ (*1038) i el fred «*A Visitor in Marl* -»⁴⁷ (*558). Va escodrinyar, durant l'any, els camps i els turons del voltant, adornats per la Natura i poblats per «*Nature's Peoples*»⁴⁸ (*1096) -ocells, serps, grills, colibrís, papallones, escarabats, esquirols. Ella «no va veure mai el Mar -» (*800), però sempre va tenir el cel al damunt, dia i nit, decorat amb el sol, les estrelles, la lluna i (si més no en una ocasió espectacular) les Llums del Nord. Les tempestes van visitar la seva vila de Massachusetts, igual com les inundacions; les gelades i la neu van arribar al seu torn. I també es va interessar per les manifestacions més curioses de la natura: un capoll, un llamp, un diamant. A les seves mans -mitjançant una figura o un adjectiu- es transforma la matèria primera de la poesia de la natura. El llamp és una «*yellow Fork*»⁴⁹ (1140); una «*Silver Fracture*»⁵⁰ indica la superfície d'un riu a l'hivern (950); la neu «*Heaves Balls of Specks, like Vicious Boy*»⁵¹ (622). Arriba furtivament al lector, comença una llista de coses comunes i aleshores la converteix en una altra de desconcertant. Una insulsa llista de coses vistes a la natura, per exemple, pot ser en un primer moment una d'anodina:

[721] «*Nature*» is what We see —
 The Hill — the Afternoon —
 Squirrel —⁵²

I justament quan ens estem adormint per culpa d'aquesta llista convencional, què ens hi trobem si seguim el genial «Esquirol» de Dickinson? «Eclipsi». La foscor més absoluta. O lloarà el «*Bronze -and Blaze -*»⁵³ de les Llums del Nord (*319) i aleshores, justament quan podríem esperar un eco de «Els cels parlen de la glòria de Déu»⁵⁴ (Salm 19), Dickinson anuncia que la indiferència de l'aurora cap a la seva pròpia majestuositat engendra en ella una actitud d'autoengany en desitjar igualar la seva majestuositat, una falsa

⁴⁶ «La flor - és el Resultat - »

⁴⁷ «Un Visitant a la Marga»

⁴⁸ «La Gent de la Natura»

⁴⁹ «Força groga»

⁵⁰ «Fractura argentada»

⁵¹ «Vomita cabdells de taques, com un Noi Despietat»

⁵² «“Natura” és el que Nosaltres veiem - / El Turó - la Tarda - / Esquirol -»

⁵³ «Bronze - i Resplendor -»

⁵⁴ «*The heavens declare the glory of God*»

grandesa que «*Infects my simple spirit / With Taints of Majesty* -»⁵⁵. Al llibre *Poems* de 1896, els mots «*Infects*» («infecta») i «*Taints*» («Taques») van ser eliminats, i al seu lloc l'editor hi va posar «*It paints*» («Pinta») i «*tints*» («Tints»): les sorpreses de Dickinson no sempre van ser benvingudes. La poesia de la natura de Dickinson alterna de manera inquietant entre la tendresa i la violència, i gairebé sempre és un vehicle per observar la vida humana: «*Nature, like Us is sometimes caught / Without her Diadem*»⁵⁶ (*1121).

Dickinson, com altres escriptors de poesia religiosa, va trobar les dificultats especials enumerades pel Dr. Johnson en la biografia que va fer d'Edmund Waller: «L'omnipotència no es pot exaltar; l'infinit no es pot ampliar; la perfecció no es pot millorar». Tanmateix l'omnipotència, l'infinit i la perfecció (juntament amb els seus anàlegs, immortalitat i eternitat) són els temes més freqüents en l'obra de Dickinson. Els textos religiosos -la Bíblia hebrea, el Nou Testament, el ritual litúrgic cristià- van oferir a Dickinson un vocabulari metafísic únic; les meves al·lusions en aquests comentaris es refereixen a la versió de la Bíblia del rei Jaume (King James), la que ella coneixia. Mai no va trobar un còmode substitut per a la religió com a sistema d'ordre (com per exemple alguns contemporanis van adoptar l'evolució de Darwin, o els escèptics posteriors s'aliarien amb la psicoanàlisi o el marxisme). Això no obstant, la seva honestat intel·lectual li prohibia prendre Jesús com a salvador (com totes les seves companyes d'estudis van fer); i quan va ser adulta, va deixar d'anar a l'església amb la seva família.^V Els comentaris que va fer sobre la religió i els predicadors sovint eren irònics, com ara a «*He preached upon "Breadth" till it argued him narrow* -»⁵⁷ (1266), però els seus comentaris sobre Jesús eren positius; per a ella era un consol que els éssers humans haguessin concebut finalment una divinitat capaç de patir. El seu convenciment que certes abstraccions -la Virtut, l'Amor, l'Esperança- eren tan reals (en el pla invisible) com ho eren els objectes visibles i les persones (en el pla material) no es podia situar en cap altre terreny que no fos el regne transcendental reclamat per la Cristiandat. Però la fe teològica, l'esperança i l'amor identificat per Sant Pau eludeixen els seus intents de definició sòlida; l'esperança, sense un objecte identificable (com ara una vida eterna),

⁵⁵ «Infecta el meu esperit simple / Amb Taques de Majestat -»

⁵⁶ «La Natura, com algunes vegades Nosaltres és agafada / Sense la seva Diadema»

⁵⁷ «Va predicar sobre "l'Amplada" fins que li va demostrar que era estret -»

«sings the tune without the words»⁵⁸ (*314); la fe «slips - and laughs, and rallies»⁵⁹ quan és qüestionada (*373), i pel que fa a l'amor, no només semblava inaplicable a Déu, aquest «Burglar! Banker! - Father!»⁶⁰ (39), sinó que també va ser inevitablement frustrat en vida - «Born - Bridalled - Shrouded - / In a day»-⁶¹ (*194). Així i tot, el lèxic de la fe cristiana, cap a la qual va concentrar la seva atenció més minuciosa i una investigació incessant, mai va deixar d'aparèixer en els seus versos. Podem dir dels seus escrits el que va dir de la llum emesa per la Mort en el judici:

[*830] *'Tis Compound Vision —
Light — enabling Light —
The Finite — furnished
With the Infinite —*⁶²

La promesa cristiana de la Immortalitat personal va ser la doctrina que més la va temptar: un dels darrers poemes datats, impresos per Franklin (1683) deia que «every way we fly / We are molested equally / By immortality»⁶³. La idea que el dia del Judici Final es reuniria amb tots aquells que havia estimat la commovia tant que Dickinson va escriure alguns dels seus poemes més apassionats amb el tema d'aquesta reunió imaginària:

[*279] *Of all the Souls that stand create —
I have Elected — One —
When Sense From Spirit — files away —
And Subterfuge — is done —
When tat which is — and that which was —
Apart — intrinsic — stand —
And this brief Drama in the flesh —
Is shifted — like a Sand —
When Figures show their royal Front —*

⁵⁸ «canta la melodia sense paraules»

⁵⁹ «rellisca - i riu, i es manifesta»

⁶⁰ «Lladre! Banquer! - Pare!»

⁶¹ «Nascut - Casat - Amortallat - / En un dia -»

⁶² «És una Visió Composta - / Llum - Llum activadora/El Finit - moblat / Amb l'Infinit»

⁶³ «Sigui quina sigui la manera com volem / Som molestats igualment / Per la immortalitat»

*And Mists — are carved away,
Behold the Atom — I preferred —
To all the lists of Clay!*⁶⁴

Si tenim en compte que els himnes habituals imaginaven «Jerusalem la Daurada» com era descrita a la Revelació, aquest poema és clarament irreligiós. Déu no hi apareix, ni la joia del cel dels evangelistes. El dia del Judici Final, sense que s'esmentin aparells celestials, només dues figures romanen visibles: Dickinson i el seu estimat. El vocabulari de la reunió celestial no és «Daurat» sinó sec: sentim termes tècnics com ara «*Subterfuge*» («Subterfugi»), «*Elected*» («Electe»), «*intrinsic*» («intrínsec»), «*Drama*» («Drama»), «*Atom*» («Àtom»), «*Preferred*» («preferit»). Tot i ser impossible sense la representació cristiana del dia del Judici Final, el poema no podria haver estat escrit per un creient cristià: «Quan arribi la resurrecció, ni es casaran ni seran donats en matrimoni», diu Jesús (Mateu 22:30). Tots els poemes de Dickinson que recorren a la imatgeria i al llenguatge cristià revisen d'alguna manera el Cristianisme -de manera intel·lectual, blasfema o còmica: vegeu, per exemple, el seu poema inspirat en el de Longfellow, *Courtship of Miles Standish*⁶⁵, «*God is a distant - stately Lover*»⁶⁶ (*615), pel que fa a la broma sobre la doctrina de l'Encarnació. I juntament amb el Nou Testament, l'autora va llegir amb intensitat fascina la Bíblia hebrea, l'Antic Testament (com ella l'anomenava). En els seus poemes, sovint encastava, amb una imprudència burleta, els seus arguments i promeses:

[*1332] *Abraham to kill him
Was distinctly told —
Isaac was an Urchin —
Abraham was old —*⁶⁷

⁶⁴ «De totes les Ànimes que han estat creades - / N'he escollit - Una - / Quan el Sentit i l'Esperit - s'arxiven separats - / I el subterfugi - acaba - / Quan allò que és - i que va ser - / S'aixequen - intrínsecs - apart - / I aquest breu Drama de la carn - És mogut - com sorra - / Quan les Figures mostren el seu Front reial - / I les Boires - són esculpides / He preferit - contemplar l'Àtom - / A tots els catàlegs d'Argila!»

⁶⁵ «*El festeig de Miles Standish*»

⁶⁶ «Déu és un Amant distant - imponent»

⁶⁷ «Abraham per matar-lo / Va ser clarament nomenat / Isaac era una Criatura / Abraham era vell -»

I Dickinson reformava la pietosa idea cristiana de la mort -en la qual l'ànima resolta i virtuosa, en pau amb ella mateixa i amb Déu, expira sense protestar- en moltes macabres reinvençions d'elegia. La mort era el gran misteri en què s'extingia l'esperit i el cos es convertia en una cosa deshonorosa en la seva frase axiomàtica, «*Dust is the only Secret*»⁶⁸ (166). Mirant fixament un cadàver en un taüt obert a «*Oh give it motion*»⁶⁹ (1550), construeix pas a pas una morbosa fantasia de la reanimació, i la converteix en una paròdia dels passos que fa Déu quan crea Adam, però a l'inrevés. La mort era el mur que no podia saltar, el vel que no podia aixecar. Un cadàver és amortallat pels ploramorts, «*And then an awful leisure was / Belief to regulate*»⁷⁰ (*1100). La fe, com bé sabia, no pot ser «regulada» o controlada; hi és present o no hi és. Per a Dickinson, la Mort era el misteri intel·ligible: «*And through a Riddle, at the last - / Sagacity must go -*»⁷¹ (*373). La pròpia sagacitat de Dickinson, que és intel·lectual i independent, es va estancar eternament amb aquest misteri. L'extinció incomprendible dels éssers humans a causa de la Mort la va motivar a escriure un poema rere un altre, elegia rere elegia.

Dickinson va aconseguir de manera brillant deixar enrere els seus poetes americans contemporanis (amb l'excepció de Whitman) a l'hora d'escriure tant sobre la natura com sobre la mort; pel que fa a la seva crítica desafiadora del cristianisme i a l'escrutini desinhibit dels seus conceptes, no es pot comparar amb els altres poetes del seu temps. El comentari més acurat de Dickinson sobre Déu està fet com a conseqüència de la contemplació dels poders del cervell humà:

[598] *The Brain — is wider than the Sky —*
 For — put them side by side —
 The one the other will contain
 With ease — and You — beside —

The Brain is deeper than the sea —
For — hold them — Blue to Blue —
The one the other will absorb —

⁶⁸ «La Pols és l'únic Secret»

⁶⁹ «Oh, dóna-li moviment»

⁷⁰ «I aleshores un passatemp terrible era / Creença per regular»

⁷¹ «I a través d'un Enigma, al final - / la Sagacitat ha de marxar -»

*As Sponges — Buckets — do —
The Brain is just the weight of God —
For — Heft them — Pound for Pound —
And they will differ — if they do —
As Syllable from Sound —*⁷²

Les dues primeres estrofes no criden l'atenció en la seva afirmació romàntica que el Cervell és capaç de contenir o d'absorbir, en la seva plenitud, no només enormes fenòmens naturals (Cel, mar) sinó també l'ésser humà que percep aquells fenòmens «*and You - besides*»⁷³. Però les dues primeres estrofes existeixen clarament a causa de la tercera, quan Dickinson abandona els fenòmens naturals per examinar el concepte de Déu. Quina és la relació del Cervell amb la Divinitat? Mitjançant l'abandonament de metàfores de contenció i d'absorció, es dirigeix cap al poder significatiu de cadascuna de les dues entitats: el Cervell i Déu. Tenen el mateix pes, diu -tal com podem veure quan les aixequem, fent servir les nostres dues mans com els plats d'una balança: «Lliura per Lliura» («*Pound for Pound*») són iguals. Es diu que el Cervell no conté la Divinitat ni l'absorbeix -només l'igual a en pes. Però no trobem una diferència entre les dues coses pesades? Sí -i la diferència és el llenguatge. Déu, a través de la Natura, pronuncia Sons, però el llenguatge humà només és expressat mitjançant Sí·l·labes. El Poeta existeix per reformular en Sí·l·labes intel·ligibles els Sons inintel·ligibles atribuïbles a Déu. Aquesta jactància -que les Sí·l·labes són millors que els Sons, i que per tant el Cervell és superior a Déu- suposa una divinitat que és superada per la Humanitat. La sacrílega adoració de Dickinson de la Sí·l·laba pot recordar-nos la igualment sacrílega adoració de Whitman del Cos: «*If I worship any one thing more than another is shall be the spread of my own body, or any part of it*»⁷⁴ («Cant de mi mateix», Cant 24). Ambdós poetes se senten obligats a investigar què és més digne de

⁷² «El Cervell - és més ample que el Cel - / Perquè - posa'ls un al costat de l'altre - / Un contindrà l'altre / Amb facilitat - i a Tu - a més a més - //

El Cervell és més profund que el mar - / Perquè - abraça'ls - Blau contra Blau - / Un a l'altre absorbirà - / Com les Esponges - amb les galledes - fan - //

El Cervell només és el pes de Déu - / Perquè - Sospesa'ls - Lliura per Lliura - / I diferiran -si ho fan - / Com la Sí·l·laba del So»

⁷³ «i a Tu - a més a més -»

⁷⁴ «Si adoro una cosa més que una altra, adoraré l'extensió del meu propi cos, o una part d'ell»

reverència -si no ho és la religió-. Les seves respostes, tot i allunyades pel que fa a allò essencial, estan unides pel que fa al seu rebuig de la superioritat convencional del Creador Diví respecte a la Criatura Humana.

Quan Dickinson tracta la tercera de les seves obsessives preocupacions -l'amor- és quan el seu desig per escriure sense clixés troba més dificultats. L'amor li arriba com una sorpresa -«*I thought that nature was enough / Till Human nature came*»⁷⁵ (1269)- i la seva poesia amorosa anterior amenaça en caure en el patetisme del sentimentalisme:

[214] *Poor little Heart!*
 Did they forget thee?
 Then dinna care! Then dinna care!

Proud little Heart!
 Did they forsake thee?
 *Be debonnaire! Be debonnaire!*⁷⁶

Al principi confiava en l'expressió sentimental però en cursiva, com a «*If He dissolve*», on envia un emissari amb un missatge per al seu estimat:

[251] *Say —that a Little life — for His —*
 Is leaking — red —
 His little Spaniel — tell Him!
 *Will He heed?*⁷⁷

Mitjançant aquest recurs desafortunat de la cursiva per provocar l'impuls emocional del poema se'ns mostra una Dickinson més jove que no troba una manera millor de comunicar angou. La seva arribada a una dura poesia del desengany és un èxit brillant per a una dona educada en unes convencions sentimentals de l'amor femení i del matrimoni. La seva versió preferida del poema amorós és, en les obres de maduresa, el poema de l'amor perdut:

⁷⁵ «Em pensava que la natura era suficient / Fins que va arribar la natura Humana»

⁷⁶ «Pobre petit Cor! / T'han oblidat? / Aleshores no et preocupis! Aleshores no et preocupis! // Orgullós petit Cor / T'han abandonat? / Sigues cortès! Sigues cortès!»

⁷⁷ «Digues-li - que una Petita vida - per Ell - / S'està escapant - vermella - / Del seu petit Spaniel (gos) - digues-li! / En farà cas?»

[*706] *I cannot live with You —*
 It would be Life —
 [...]
 I could not die — with You —
 [...]
 Nor could I rise — with You —
 [...]
 So we must meet apart —
 *You there — I — here —*⁷⁸

Així és l'esquelet del seu poema d'amor més famós, quan la privació eròtica esdevé un dels temes que explota més profundament. Després de les ficcions maritals de «*Title divine, is mine. / The Wife without the Sign* -»⁷⁹ (*194) i de «*I'm "wife" - I've finished that - / That other state* -»⁸⁰ (225), Dickinson va reconèixer l'axioma que motivava el seu incansable i refrescant vers: «*Perception of an Object costs / Precise the Object's loss*»⁸¹ (1103). Cada pèrdua individual li provoca una nova invenció; i, com va dir el Dr. Johnson (també a la seva biografia de Waller), «L'essència de la poesia és la invenció». Però les formes d'invenció de Dickinson potser no haurien agradat al Dr. Johnson: ell continua afirmant que el plaer donat per la poesia «procedeix de l'exposició d'aquelles parts de la natura que atreuen, i de l'ocultació d'aquelles que rebutja la imaginació.» Certament, Dickinson escriu en l'esfera d'allò que és atractiu, però no refusa l'esfera del que és repel·lent. En la seva cerca d'equivalents del dolor inherent en l'amor, Dickinson va anar tan lluny que va imitar, amb ritmes dactílics (Gush after Gush,... Scarlet Experiment!), els successius batecs de sang procedents d'una alosa moribunda esberlada per l'acusació d'infidelitat del seu amant:

[*905] *Split the lark — and you'll find the Music —*
 Bulb after Bulb, in Silver rolled —
 Scanty dealt to the Summer Morning
 Saved for your Ear, when Lutes be old —

⁷⁸ «No puc viure amb Tu - / Això seria Vida - / (...) / No podria morir - amb Tu - / (...) / Ni podria ressuscitar - amb Tu / (...) / Per tant, hem de destruir-nos / Tu aquí - jo - allà»

⁷⁹ «El Títol diví, és meu. / L'Esposa sense el Signe -»

⁸⁰ «Sóc "esposa" - he acabat - / Aquest altre estat -»

⁸¹ «La Percepció d'un Objecte té un preu / Precisament la pèrdua de l'Objecte»

*Loose the Flood — you shall find it patent —
Gush after Gush, reserved for you —
Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!
Now, do you doubt that your Bird was true?*⁸²

Tot i que aquest poema amorós participa de la tradició lírica femenina del mal d'amor, el seu to indignat és qualsevol cosa menys convencional. I encara que «*The Soul has Bandaged moments-*»⁸³ (*360) participa en la tradició gòtica femenina d'allò macabre, l'argument de Dickinson és més explícitament sexual del que esperaríem. Com que la dona que parla sospita que el seu amant li és infidel, és reemplaçat a la seva ment per un *doppelgänger*⁸⁴. En la seva turmentosa sospita, sent que «*some ghastly Fright come up/ And stop to look at her -*»⁸⁵ i

[*360] *Salute her, with long fingers —
Caress her freezing hair —
Sip, Goblin, from the very lips
The Lover — hovered — o'er —
Unworthy, that a thought so mean
Accost a Theme — so — fair —*⁸⁶

Aquest tipus de trobades amb el desconegut pren formes diverses en Dickinson ja que ella reflexiona sobre els fantasmes interiors que obsessionen la seva ment (vegeu *407, «*One need not be a Chamber - to be Haunted-*»⁸⁷).

En lloc de fer servir una puntuació corrent, Dickinson va escollir (en la majoria dels casos) col·locar, en les seves còpies, un guió entre frases o fins

⁸² «Esberla Palosa - i trobaràs la Música - / Bulb rere Bulb, embolicada en Argent -/ Escassament donada en un Matí d'Estiu / Reservada per a la teva Orella, quan els Llaüts siguin vells - // Deixa anar el Diluvi - ho trobaràs patent - / Broll rere Broll, reservat per tu - / Experiment Escarlata! Escèptic Tomàs! / Aleshores, dubtes que l'Ocell sigui autèntic?»

⁸³ «L'Ànima té moments Embenats -»

⁸⁴ «Aquell que camina al costat». El doble de la persona viva.

⁸⁵ «sorgeix alguna Por horrible / I s'atura per mirar-la -»

⁸⁶ «La saluda, amb llargs dits - / Acarona els seus cabells glaçats - / Xarrupa - el Follet - dels seus propis llavis / L'Amant - ha planat - per sobre - / Indigne, que un pensament tan mesquí / Abordi un Tema - tan - just»

⁸⁷ «No cal ser una Cambra - per estar Encantada -»

i tot entre paraules. (Quan enviava poemes als amics, va recórrer sovint a una puntuació convencional). Els seus guions van servir per a una multitud de propòsits. A vegades, com a «*I cannot live with You* -»⁸⁸ (*706), el guió es converteix en una representació de la separació: «*You - here - I - there* -»⁸⁹. És evident que una coma («*You, here, I, there*»)⁹⁰ no hauria produït el mateix efecte de distància dolorosa. El guió també pot indicar un trencament de la continuïtat, mentre la poeta revisa una primera articulació d'un segon pensament, creant un semiparèntesi: «*For you served God - you know - / Or sought to* -»⁹¹. Un guió sinistre pot corregir una narració: «*We passed the Setting Sun- / Or - rather - He passed Us* -»⁹² (*479). El guió és especialment significatiu quan tanca un poema. Dickinson estava realment disposada a fer servir signes de puntuació habituals, com ara l'interrogant o el signe d'exclamació, quan eren adequades: «*Dare you see a Soul at the 'White Heat'?*»⁹³ (*401) o «*Gay, Ghastly, Holiday!*»⁹⁴ (*341). També estava disposada a tancar amb un punt quan inscriví un esdeveniment acabat:

[810] *The Robin fort he Crumb*
 Returns no syllable
 But long records the Lady's name
 *In silver Chronicle.*⁹⁵

Però el signe de puntuació que Dickinson feia servir per acabar era gairebé sempre un guió. Què expressava un guió al final? Sovint un estat de suspensió: «*First - Chill - then Stupor - then the letting go* -»⁹⁶ (*372). A vegades un estat d'acció contínua: «*Narcotics cannot still the Tooth/That nibbles at the soul* -»⁹⁷ (*373). En altres ocasions, el guió final s'eixampla fins a l'infinit:

⁸⁸ «No puc viure amb Tu -»

⁸⁹ «Tu - aquí - jo - allà - »

⁹⁰ «Tu, aquí, jo, allà»

⁹¹ «Per tu va servir Déu - ja ho saps - / O ho va provar -»

⁹² «Vam passar el Sol Ponent - / O - més ben dit - Ell ens va passar a Nosaltres»

⁹³ «T'atreveixes a veure una Ànima en la "Incandescència"?»

⁹⁴ «Alegre, Horrible, Festa!»

⁹⁵ «El Pit-roig per l'Engruna / No retorna cap síl·laba / Però registra el nom de la Dama / En Crònica de Plata»

⁹⁶ «Primer - Fred - després Estupor - després deixar-se anar»

⁹⁷ «Els Narcòtics no poden calmar la Dent / Que rosega l'ànima -»

[601] *When Bells stop ringing — Church — begins —
 The Positive — of Bells —
 When Cogs — stop — that's Circumference —
 The Ultimate — of Wheels —*⁹⁸

En resum, cada guió final és una invitació al lector a reflexionar sobre què pot insinuar. Molts dels manuscrits de Dickinson es van perdre, per tant, l'única autoritat que tenim pel que fa a alguns poemes és una transcripció feta per un destinatari o per algun dels editors més antics de Dickinson. En aquests casos, la puntuació convencional pot aparèixer, però no podem estar segurs que sigui la que va fer ella. Agafeu el famós poema sense datar, del manuscrit perdut, «*My life closed twice before its close*»⁹⁹ (*1773). Com que en tenim una transcripció feta per Mabel Todd (ella mateixa va treballar a partir d'una còpia transcrita) que conté un punt i coma, comes i dues estrofes:

*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.*¹⁰⁰

Potser -com sembla probable- el manuscrit original de Dickinson podria haver estat com segueix:

⁹⁸ «Quan les Campanes deixen de sonar - l'Església - comença - / El Positiu - de les Campanes - / Quan les Dents - s'aturen - això és Circumferència - / El Súmmum - de les Rodes»

⁹⁹ «La meva vida es va trencar dues vegades abans del seu tancament»

¹⁰⁰ «La meva vida es va trencar dues vegades abans del seu tancament; / I encara cal veure / Si la immortalitat revela / Un tercer esdeveniment per mi, // Tan immens, tan impossible de concebre / Com aquells que se succeeixen dues vegades. / El comiat és tot el que sabem del cel, / I tot el que necessitem de l'infern.»

*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 —¹⁰¹*

Si comparem les dues possibilitats, quina sembla més dickinsoniana? I quina conclusió permet un guió al final que l'última estrofa de Todd no ofereix? Un guió per acabar suposa un infern que encara continua en el present, com el remordiment de la separació es dona en l'ànima que està de dol. Malgrat que aquest cas és purament especulatiu, fins i tot en els manuscrits de Dickinson els seus processos mentals queden ocults, no només en els mots, sinó també en els enigmàtics guions.

Quan ens trobem per primer cop davant un poema de Dickinson, sentim que alguna cosa -fins ara no analitzada- ens està persuadint perquè valorem aquesta disposició de paraules i de sons. Ens sentim capaços de reconèixer o de recordar un sentiment humà -o un pressentiment humà:

[487] *Presentiment — is that long shadow — on the Lawn —
Indicative that Suns go down —*

*The notice to the startled Grass
That Darkness — is about to pass —¹⁰²*

En llegir «Pressentiment →» podem inserir la nostra pròpia experiència en l'«àlgebra» simbòlica de Dickinson, i sentir l'amenaçadora insinuació d'un final -traïció, malaltia, mort- que se'ns acosta. Després de llegir els

¹⁰¹ «La meua vida es va trencar - dues vegades - abans del seu tancament - / I encara cal veure / Si la immortalitat revela / Un tercer esdeveniment per mi - // Tan immens - tan impossible de concebre - / Com aquells que se succeeixen dues vegades - / El comiat - és tot el que sabem del cel - / I tot el que necessitem - de l'infern →»

¹⁰² «El Pressentiment - és aquella llarga ombra - sobre la Gespa - / Indicadora que el Sol es pon - // L'avis per a l'Herba espantada / Que la Foscor - està a punt d'escolar-se →»

mots de Dickinson, amb prou feines podem veure una llarga ombra a la Gespa sense recordar no només l'espantada Herba i la Foscor que tem, sinó també la llatinitat que presagia el «Pressentiment» abstracte. Com més llegim aquesta autora, més omple la nostra atmosfera - natural, intel·lectual i moral - amb les abstraccions creuades amb les seves imatges, amb els tons més inesperats, des del greu fins a l'alegre. Després que un poema ens convenci, comencem a preguntar-nos com l'autora l'ha fet inoblidable, la nostra curiositat ens llança cap a una anàlisi que ens convenç encara més, aquest cop d'una manera estètica, del sentiment que el governa. Quan entrem en els poemes de Dickinson a través dels seus sentiments, i també de les seves estratègies, ens convertim en portadors del seu «*Slant of light*»¹⁰³ (*320), d'aquesta «*internal difference - / Where the Meanings, are -*»¹⁰⁴.

[Traducció d'Isabel Ripollès Amela]

¹⁰³ «Biaix de llum»

¹⁰⁴ «diferència interna - / On els Significats, són -»

NOTES DE L'AUTORA:

I *The Letters of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson i Theodora Ward (Cambridge, Mass.; Harvard University Press, 1958), 3 volums, carta 261.

II L'obra de Franklin, *Manuscript Books of Emily Dickinson*, en dos volums (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981), reproduceix cronològicament i en l'ordre original els manuscrits dels quaranta fascicles cosits per l'autora i de quinze «plecs» sense cosir; tots ells són còpies de poemes dels quals havia descartat esborranys anteriors, tot i que continuava fent correccions en algunes d'aquestes còpies corregides.

III *The Poems of Emily Dickinson: Including Variant Readings Critically Compared with All Known Manuscripts*, ed. Thomas H. Johnson, 3 volums (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955)

IV Una completa bibliografia d'aquests treballs en anglès està disponible a Fred D. White, *Approaching Emily Dickinson: Critical Currents and Crosscurrents since 1960* (Rochester, N. Y.: Candem House, 2008), 195-213. «*The Emily Dickinson Lexicon*» és un recurs en línia que ofereix totes les concordances -encara en procés de revisió- de tots els usos que fa Dickinson de cada paraula.

V El 1873, el seu pare va escriure en una targeta: «Jo, per la present, em lliuro a Déu», i la va signar i datar (Carta 389, nota).

LA PERSISTENCIA DEL MISTERIO Y LA IMAGINERÍA SIMBOLISTA EN LA POESÍA DE EMILY DICKINSON

ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER*

El objetivo de este estudio es el de acercarnos a una descripción de la forma de «leer» a Emily Dickinson para alcanzar su comprensión global, reconocer sus fuentes y entender su repercusión en la literatura norteamericana moderna.

Digamos que, en principio, pueden establecerse dos clases de lectura: en una, el lector se aproxima al texto -a menudo ambiguo y de difícil comprensión-, y lo lee una y otra vez hasta quedar enteramente satisfecho. Esta es la lectura que «recomiendan», en teoría, un amplio sector de críticos formalistas. Sin embargo, puede que algunas personas concluyan que la comprensión es imposible debido a factores métricos, epigramáticos, prosódicos, o de otra índole, y abandonen el intento. Tanto el que cree haber conseguido la absoluta comprensión como aquellos que acaban por rendirse ante la «opacidad» quizá no sean merecedores de la poesía de Emily Dickinson porque, bien es sabido, sus poemas son escurridizos, esquivos, y no solamente difíciles.

En la segunda clase de lectura, el lector aceptaría la persistencia del misterio como algo «consustancial» que, además, se intensifica conforme avanzamos en ella. Percibiría que este aumento del misterio, ese crecimiento cambiante y esotérico, forma parte de la propia experiencia del texto. «*The Castle*», el relato de Kafka, se enriquece con una lectura de esta naturaleza y casi lo podemos entender como una representación simbólica de este proceso lector al que nos referimos. El texto *tiene* un horizonte, algo que se mueve con nosotros y nos invita a seguir adelante con esa aproximación lectora, y *es* un horizonte en sí mismo, al que podemos acercarnos incluso con una «lectura a distancia».

*Antonio Fernández Ferrer es Doctor en Filología Inglesa y catedrático de educación secundaria. Actualmente ejerce la docencia como profesor de didáctica del inglés en la Universidad de Granada. Ha participado como conferenciante, o intervenido como ponente en seminarios, en diferentes universidades europeas. Su tesis doctoral se centró en la poesía de Emily Dickinson y su «musicalización».

Aunque puede resultar opinable, como tantas cosas en literatura, es evidente que muchos textos poéticos deben su interés a intangibles como la incertidumbre, el carácter evasivo y la pervivencia del misterio. A la postre, eso será lo que arrastre al lector con una expectación que se prolongará incluso después de la lectura. Decir que un texto tiene una «calidad evasiva», incierta, es a la vez impreciso y altamente comprensible. Más que rechazarlo como carente de significado, ¿podríamos formular una metodología por la que el carácter evasivo del texto fuera su tema central? Creemos que sí, pero sólo a través del descubrimiento de afinidades entre un texto y otro, sin importar la cronología.

Si afirmamos que Emily Dickinson es una de las voces poéticas más originales en el uso del lenguaje, nos incumbe a nosotros determinar dónde reside esa originalidad que la hace distinta, suponemos, a los poetas norteamericanos de su época. Al intentarlo, nos damos cuenta de que ese elemento diferenciador es una cualidad evasiva, casi escurridiza, y que no la podemos definir si no es recurriendo a «presentar» los poemas en los que se evidencia.

En la poesía dickinsoniana «lo hechizado, lo misterioso» (*the haunted*) y «lo sagrado» (*the holy*) son a menudo un mismo concepto. «*To be haunted*» es tener pasillos, vivir en corredores. No hay nada capaz de alojar fantasmas más que la propia mente, a la que la poeta representa a menudo con metáforas arquitectónicas. La fenomenología de la constricción del espacio en su obra poética tiene mucho en común con imágenes de limitación arquitectónica, especialmente con suelos, puertas. Su poesía destaca por la forma de llevar nuestra atención a la escena de su propia composición.

Si la estructura arquitectónica es «sagrada» -y aquí podríamos pensar en una iglesia como la imagen de la propia casa de Emily-, ¿cómo llamaríamos a la zona que rodea el recinto artificial («*manmade enclosure*»)? No es lo opuesto a lo sagrado, en el sentido en que invisible es lo opuesto a lo visible, y creencia es lo opuesto a visión.

Crear es someterse a variedades de dogmas, proceso que tiene lugar -como la propia comunicación- dentro de los límites de una sociedad. Pero tener una visión, ser visionario, es confrontar una realidad, una experiencia que ocurre fuera de fronteras, y que tiene, entre otras, la característica de la eliminación de los límites: «... *el contenido de la experiencia visionaria no puede ser hechizado como el contenido de la creencia, porque la creencia*

lleva consigo los fantasmas de difuntos de aquellos que han transmitido un conjunto particular de cosas en las que creer...»¹

Kierkegaard llama a la religión «poema de metáforas inamovibles», observación que implicaría que la poesía, al menos la poesía visionaria, es una religión en embrión. El poeta, mediador entre visión y creencia, ocupa el espacio de un principio religioso que existe con el fin de hacer sónico el lenguaje del mundo de la naturaleza.

La naturaleza «doméstica» en la poesía de Dickinson observa coincidencias con la concepción que de la naturaleza tenían John Milton, Vaughan y Blake como algo con origen humano y, en consecuencia, necesitada de la restitución divina. En la obra de Emily Dickinson la salvación de la naturaleza es a la vez un «encantamiento» (*haunting*).

En diversos poemas Dickinson habla de la constricción del espacio por la llegada de un nuevo huésped, el espíritu de la naturaleza reducido a las «razonables» dimensiones de un fantasma. Cualquier evaluación de los méritos de Emily Dickinson como poeta tiene que hacer frente al concepto de la «excentricidad», unido al carácter visionario de gran parte de sus poemas:

*One need not be a Chamber — to be Haunted —
One need not be a House —
The Brain has Corridors — surpassing
Material Place —*

*Far safer, of a Midnight Meeting
External Ghost
Than its interior Confronting —
That Cooler Host...²*

Estamos ante uno de los poemas en los que Emily Dickinson reconoce que el sobrecogimiento ante el propio espíritu puede llegar a ser una de las

¹ Bray, P (1992): «*Emily Dickinson as visionary*». Raritan. Sum.92. Vol.12. Issue 1.

² «No es necesario ser una estancia para estar encantado / no hay que ser una casa / el cerebro tiene corredores que sobrepasan / el espacio material. / Es mucho más seguro para un encuentro a medianoche / el fantasma exterior / que su interior enfrentándose / al más frío huésped...»

peores experiencias. No obstante este conocimiento sirve para alentarla de que ese espectro pudiera estar en cualquier sitio, oculto en cualquier lugar del cerebro, al acecho en cualquier baldosa de la casa, o en un pantano, o en cualquier lugar solitario. Su respuesta es «estar alerta».

David Shapiro, en su obra *«Neurotic Styles»*, describe los procesos mentales, más que las causas de patologías como la convulsión obsesiva, la histeria o la paranoia. En el capítulo dedicado a ésta última, puntualiza que «para estas mentes no es al peligro real al que temen sino al factor sorpresa». Enfrentado con lo anormal o lo inconfesable, el paranoico deberá «examinarlo minuciosamente, encubrirlo..., traerlo a la órbita de sus esquemas, y demostrarle que no le va a crear trauma alguno, ni sorpresa...»

Los perfiles más familiares de la paranoia (vaciándola de su sentido clínico) en la poesía de Emily Dickinson pudieran estar presentes en el uso de su *«They»*, bastante común en su obra poética, como peligro que le acecha y persigue:

*I'm ceded — I've stopped being **Theirs** —
The name **They** dropped upon my face
With water, in the country church
Is finished using, now,
And **They** can put it with my Dolls...³*

Podríamos hablar de Emily Dickinson como la poeta de la paradoja. El voluminoso material biográfico y el extraordinario intimismo de su poesía, puede inducirnos a creer que la conocemos suficientemente; pero al leerla, sobre todo si leemos los poemas de una manera secuencial, acabamos concluyendo que sabemos poco.

Reconoceríamos su voz inimitable en cualquier contexto -en la «prosa» de sus cartas incluso más que en su poesía-, por ser la voz del más deliberado anonimato. No obstante, Dickinson declara los secretos más sutiles de su corazón, confiesa sus sentimientos abiertamente. La persona del poeta -el tentador y sugerente «I» de su obra- parece estar dirigiéndose a nosotros con percepciones que son tan nuestras como suyas. El rechazo de la retórica, su «acobardado» intimismo, nos sugiere tanto lo evidente

³ «Me rindo, dejo de ser suya / el nombre que dejaron caer sobre mi rostro / con agua, en la iglesia campesina / ya no se usará más, / y pueden ponerlo junto a mis muñecas...»

como lo indescifrable. El verdadero reto poético del lector de E. Dickinson se halla en la «significación».

Cualquiera que haya leído algunos de sus poemas habrá de reconocerle la naturaleza heroica de su intensa búsqueda interior. Una indagación enigmática, obsesiva, hechizada; a menudo frustrante, pero siempre «heroica». Una fascinación de proporciones épicas por analizar su alma a través de una poesía de la trascendencia que haga olvidar su habitáculo humano y su propio nombre.

Con frecuencia el «propio yo» (*the self*) se sitúa como oposición al alma (*the soul*). Una verdadera obra de arte es una consecuencia de la integración de los elementos conscientes e inconscientes, un equilibrio de lo conocido y lo desconocido que se mantiene con una exquisita rigidez. El arte es esfuerzo, y la poesía que escribió E. Dickinson es un arte de tensión, compacto, denso, muy cercano al propio dolor físico, como el de los cuerpos estelares cuya gravedad está tan condensada que llega al punto de su propia desaparición.

Si Emily Dickinson es la única poeta americana que nos recuerda a Rilke en su obsesiva preocupación por los estados de la consciencia y las percepciones, quizá se deba a que las «imitaciones históricas» de su sexo y su posición social le permiten la inviolabilidad de esta clase de libertad. La rutina de las tareas domésticas ofrece un campo ideal para la mujer dotada de una especial sensibilidad para el arte.

En su peculiar situación familiar, Dickinson es una mujer singularmente afortunada. Como Emily Brontë, a quién admiraba, Dickinson no sentía la necesidad de abandonar su hogar ya que las pasiones del alma las tenía tan a mano en Amherst como en cualquier otro lugar.

La vida de un hombre o mujer dotados de una especial sensibilidad artística debe observarse como el necesario complemento del arte. Es la vida la que hace posible la existencia del arte: vivimos las vidas que vivimos para producir el arte del que nos creemos capaces. Resulta, pues, absurdo etiquetar a Emily Dickinson como «a madwoman in the attic» o agorafóbica simplemente porque declinara participar en la vida convencional de su tiempo.

Al hacerlo, concentró todas sus energías artísticas, asegurándose el control de las situaciones. Debido, en parte, a que nunca abandonó la casa de su padre, como ella la llamaba, la fuerza primigenia de su poesía se explica por una madura-adolescencia, romántica y rebelde. El tono de privación que impregna a algunos de sus poemas es realmente una privación

consentida, un motivo familiar de la poesía, expuesta en imágenes compactas, a veces declaraciones de su suprema y propia independencia:

*Much Madness is divinest Sense —
To a discerning Eye —
Much sense — the starkest Madness —
'Tis the Majority
In this, as All, prevail —
Assent — and you are sane —
Demur — you're straightway dangerous —
And handled with a Chain —*⁴

Emily Dickinson descubrió, a una edad temprana, su peculiar y distintiva voz poética, y trabajó toda su vida para hacerla aún más singular, pero la fama literaria no era precisamente su objetivo, aunque fue tema al que la poeta dedicó parte de su obra, destacando el poema que transcribimos a continuación, sin fecha, perteneciente tal vez a su última época, cuando Emily podría ya haber disfrutado de cierto "reconocimiento" literario:

*Fame is a bee,
It has a song —
It has a sting —
Ah, too, it has a wings...*⁵

El procedimiento creativo de Dickinson pudiera parecerle a la mayoría del público lector algo fortuito, pero fue el que mejor se adecuaba a su temperamento y a su situación personal. Durante el día, mientras trabajaba en las tareas del hogar, anotaba oraciones, ideas o imágenes en trozos de papel -lo cual nos indica la particularidad improvisada, no planeada, del proceso-. Más tarde, en su habitación, ordenaba y procedía a la elaboración formal del poema.

⁴ «Mucha locura es la mayor sensatez / para el ojo avizor. / Mucha sensatez la absoluta locura / la mayoría / en esto, como en todo, prevalece / asientid - y seréis cuerdos. / Objetad- y seréis considerados peligrosos rápidamente- / y os encadenarán.»

⁵ «La fama es una abeja / tiene un soniquete- / tiene agujón- / ah, también tiene alas...»

Los poemas de Emily Dickinson tienen la cualidad de llegar al lector como recién creados. Nos sitúan en el umbral del canto y nos invitan, con su cierta apariencia de fragmentariedad, a completar nosotros la ruta que Dickinson nos marca con su pluma. En su lírica no hay elementos superfluos o retóricos, el poema se asienta sobre una o dos palabras que estructuran todo su contenido. Además, los espacios en blanco y las sugerencias tienen tanto valor en sus escritos como los elementos explícitos. La naturaleza es, para la escritora, un ente abstracto tan importante como Dios o como el amor. Lo interesante es que para alcanzar su conocimiento no necesita recurrir a grandes palabras abstractas, ni ampulosas: una brizna de hierba, un grillo, una flor, un pájaro, puede ser el pretexto cotidiano sobre el que edificar esa especie de mística doméstica que es su poesía.

Dickinson se sentía fascinada por la naturaleza en todas sus manifestaciones, pero lo que más le seducía eran los constantes cambios en su apariencia, las estaciones..., todo ello muy en consonancia con la visión trascendentalista, cercana a lo reverencial: la naturaleza como símbolo de lo eterno. Por otra parte encontramos una muy diferente idea de la naturaleza dentro de su corpus poético, con una detallada y emotiva autenticidad acerca de las numerosas formas y pormenores del ambiente natural que rodea a la poeta. Estos poemas, liberados de toda especulación filosófica o intelectual, abarcan desde sencillas «puestas en escena» (*performances*) sobre flores, pájaros e insectos, hasta delicadas descripciones de una tormenta veraniega, el cambio estacional, el amanecer o el ocaso. Algunos poemas podemos considerarlos como verdaderas obras maestras de imaginiería simbolista, con una calidad expresiva fuera de lo común.

Tanto la prosa como la obra poética de Dickinson son la consecuencia de innumerables pruebas, revisiones y borradores. Emily estableció un modelo estético al que ningún otro poeta se ha aproximado. Es un punto final: El «*Nobody!*» como emblema de lo absolutamente inviolable, el «yo-mismo» incomparable. Lo que uno absorbe de la poesía dickinsoniana es algo más valioso que un método artístico: la abundancia paradójica del arte.



“LA TERRA INVERTEIX ELS SEUS HEMISFERIS”: L’ANTIPODALITAT GLOBAL DE DICKINSON

PAUL GILES*

Sempre s’ha considerat Emily Dickinson una de les autores americanes més difícils d’analitzar dins d’un marc acadèmic ortodox. Això és degut, en part, al gran nombre dels seus poemes, gairebé 1800, i a la seva intensa complexitat el·líptica, que faria semblar reductiu qualsevol intent de síntesi crítica. Tot i això, el problema també s’ha associat amb la coneguda capacitat d’elusió de Dickinson, per la qual sempre es va negar a participar o a interpretar cap paper significatiu en la societat pública del seu temps. Aquesta tendència a l’hermetisme ha estat un repte per als biògrafs dels últims cent anys, que han investigat amb diligència per poder reconstruir els contextos personal i social en els quals Dickinson va desenvolupar la seva obra. Aquesta tradició biogràfica, a principis del segle XXI, continua considerant Dickinson un «enigma», i la seva «insistència sorneguera», diu Lyndall Gordon, «suggereix que hi ha alguna cosa que encara s’ha de resoldre». Aquestes aproximacions biogràfiques a Dickinson (des d’escrius narratius de la seva família i amics, passant per la tesi de càrrega lèsbica de Rebecca Patterson al 1954, fins a la més recent atribució de Gordon de la seva auto-immolació a un cas personal d’epilèpsia mèdica) són fonamentalment formes de domesticació que buscarien circumscriure conceptualment la poeta dins d’un marc intel·lectual excessivament limitat. Existeix una analogia, potser amb l’estil més antic de refinada erudició de Jane Austen, que durant molts anys es va associar de manera obsessiva a la figura idiosincràtica de la mateixa Austen. El 1993 Eve Kosofsky Sedgwick, citant en particular els treballs de Paula Bennet, va suggerir que els crítics

* **Paul Giles** ha estat professor de Literatura Nord-americana a la Universitat de Cambridge, lector a la d’Oxford i membre del Linacre College. Va ser director de l’Institut Americà Rothermere i president de l’Associació Americana d’Estudis Internacionals. Investigador exhaustiu sobre la literatura en llengua anglesa i la transnacionalitat. Actualment, a la Universitat de Sydney, treballa sobre la temporalitat a la literatura, el cinema i la música.

d'Austen bé podrien aprendre de la manera en què certs estudis recents de Dickinson han aconseguit «fer passar a la història» les representacions de la sexualitat en els textos d'escriptors del segle XIX. Però sempre hi ha el perill d'intercanviar un entorn biogràfic per un altre i, en comptes de centrar-se només en les relacions de la poeta amb Susan Gilbert i altres dones, tindria sentit per a la crítica de l'obra de Dickinson seguir la línia traçada pels crítics més recents d'Austen, que comulguen més amb les evidents complexitats estètiques de la seva narrativa de ficció i amb les maneres com els seus escenaris provincials en contradiuen o n'oculten l'abast conceptual. Quan va escriure a Matha Gilbert Smith el 1884, la mateixa Dickinson va apuntar que «L'abisme no té biògraf» (1899).

En comptes d'encasellar el seu treball en el món biogràfic –«un gènere refinadament filisteu» com el va anomenar Colin Burrow, immers en el regne de la «xafarderia» literària–, seria útil reconceptualitzar el sentit de l'autoria peculiarment auster de Dickinson dins la matriu teòrica i impersonal esbossada per Michael Foucault el 1969. En el seu famós assaig *Què és un autor?*, Foucault raona com el que ell anomena «la funció de l'autor» és un fenomen contingent o eventual que ha variat significativament al llarg del temps. Abans del segle XVII l'anonimat era molt valorat en la narrativa literària com una forma de garantir-ne l'«antiguitat» i per tant l'estatus cultural. Va ser després, argumenta Foucault, que es va esdevenir un «canvi», a partir del qual els discursos científics, que normalment només «s'acceptaven com a veritables quan duïen el nom del seu autor», van començar a valorar-se més en termes d'autoria impersonal (o el que avui coneixem com objectivitat científica); mentre que els textos literaris, per contra, van començar a ser valorats per estar lligats a noms d'autors específics com a testimoni del seu (suposat) esperit creatiu. Des d'aquesta perspectiva no és difícil veure com Dickinson, amb la seva prolongada estètica d'impersonalitat i la seva incorporació formal de lírica poètica dins d'un marc discursiu que ens recorda un llibre d'himnes calvinista, concordaria millor en els seus primers anys amb el model d'autoria literària de Foucault, i aquesta és una altra raó per la qual els recents sentimentalismes biogràfics de Dickinson han estat tan contraproductius intel·lectualment. Al mateix temps trobem una paradoxa crítica en aquest punt: que per historiar Dickinson de manera adequada s'hagi de reajustar la seva relació amb la qüestió de la temporalitat de manera més general. Per exemple, fonts biogràfiques ens mostren com Dickinson va llegir dues edicions d'*Imitació de Crist* de Thomas de Kempis, que la seva cunyada Susan Gilbert

li va donar, la primera el 1857 i la segona el 1876. Aquests fragments anecdòtics ens poden revelar maneres com Dickinson concebia la seva missió artística, no com una promoció de si mateixa sinó més aviat influenciada per l'esperit de teologia negativa d'aquest monjo del segle XV.

De manera similar, per reconstruir el compromís de Dickinson amb les idees científiques que circulaven per Nova Anglaterra durant la dècada del 1860 al 1870, com les de Robin Peel, Joan Kirkby i d'altres, necessitem un context històric específic per explicar les formes com Dickinson triava deliberadament posicionar-se a si mateixa en una relació obliqua i impersonal amb el procés temporal. Thomas H. Johnson, que el 1955 va restituir els guionets i les majúscules a la poesia de Dickinson, potser va fer una contribució més significativa a la literatura americana que la de qualsevol editor textual que mai hagi existit. Tot i això, la suposició que va fer Johnson a la introducció de la seva edició de les cartes de Dickinson que deia que «ella no va viure en la història ni en tenia una visió, ni passada ni actual», ha estat qüestionada posteriorment per crítics com Shira Wolosky, que va mostrar fins a quin punt la Guerra Civil dels Estats Units va impactar de manera indirecta però contundent la consciència de la poeta. Són encara més importants per a la poesia de Dickinson les formes com l'autora interioritza els diversos discursos sobre geologia, evolució i astronomia que circulaven àmpliament a Nova Anglaterra entre els anys 1850 i 1880, que van recalibrar el seu univers social des d'una perspectiva radicalment alternativa i transhistòrica. Diria que això constitueix l'«antipodalitat» de Dickinson, terme que McKenzie Wark va utilitzar per descriure «la diferència cultural creada pel vector» que va provocar «un sentiment de no ser aquí ni allà», una sensació de «percepció a la distància», part integral de les textures poètiques de Dickinson, de dins de les quals la «distància» i el distanciament sorgeixen naturalment com a condicions inherents del seu univers del segle XIX.

Aquest cicle paradoxal d'utilitzar la biografia per escapar de la biografia té també implicacions per a la dinàmica psicosexual del treball de Dickinson, que interioritza el que Camille Paglia va anomenar «eròtica de la menudesca» per abordar qüestions més àmplies sobre l'obliteració de la consciència humana en el temps i l'espai. Tal i com diu Paglia, les fantasies masoquistes dels escrits de Dickinson són tan «òbvies i flagrants» com ho són (per exemple) les del seu contemporani A.C. Swinburne, i aquesta és novament una versió simplement i excessivament refinada de Dickinson, com si en el fons fos una respectable escriptora de Nova Anglaterra que

va decidir deliberadament reprimir aquestes inferències. Richar B. Sewall va descriure el 1974 les seves infames cartes «mestres» com «alhora desconcertants i impressionants», però eren «desconcertants» només d'acord amb els dictats humanistes convencionals d'un estil crític de mitjans del segle XX que considerava certs estàndards de psicologia normativa com a imperatius morals i pedagògics. Marianne Noble ha escrit més recentment sobre la manera conscient i irònica que té la poesia de Dickinson de transformar «un discurs convencional» en una «estètica de masoquisme sentimental» a través de la seva barreja característica d'«agonia i èxtasi».

Al mateix temps, les referències sornegueres a través de la seva correspondència amb alguns càrrecs importants, com la carta al jutge Otis Lord a finals del 1878, on ella li demanava que la «castigués» (L 559), són constants en els intercanvis de Dickinson amb Susan Gilbert i Jane Humphrey a principis dels anys 1850, on ella bromeja sobre ser «fustigada» (L 86). No cal dir que tot això és una farsa. Quan Dickinson es descriu com una «díscola» en una carta de 1862 adreçada al desafortunat Thomas Wentworth Higginson (L 271), a qui ella pronostica com el seu «preceptor» promentent «obediència» (L 268), li demana alegrement «ajuda'm a millorar» (L 271), però per descomptat després ignora tot el seu banal però ben intencionat consell sobre el fet d'alleugerir el caràcter «espasmòdic» de la seva sintaxi poètica. Martha Nell Smith ha fet èmfasi en les suposicions «desestabilitzadores de gènere» associades amb qüestions de normes tant sexuals com textuals, assenyalant com les cartes «mestres» mai no van identificar un gènere específic ni del parlant ni del subjecte, i com aquesta evasió és característica de la manera en què Dickinson deconstrueix narratives originals de tot tipus. Com a conseqüència d'això, hi ha molt sobre el que Smith anomena «llenguatge transgressiu» de Dickinson que pertorba en el sentit més ampli, no per una psicopatologia específica en si mateixa, sinó per la manera com aquests cicles d'opressió i subordinació es projecten a través de la seva poesia en el domini conceptual més extensiu d'una anul·lació de l'individualisme, les marques identificatives de la qual són l'enigma i el silenci. En comptes de centrar-se només en els aspectes psicològics del seu masoquisme performatiu, valdria la pena considerar com la versió estètica que dona de «la petitesa del parlant», en paraules de Noble, es converteix en el seu corol·lari per tenir implicacions significatives en les representacions d'un món més ampli.

A la llum d'aquest tipus de consciència ascètica i intuïtivament deconstrucccionista, la descripció que fa Harold Bloom de Dickinson com

una «figura adusta» (amb la seva versió «negativa» de «tot allò sublim americà» que expressa «desesperació» més poderosament que qualsevol altre escriptor, excepte Kafka), que és per regla general més persuasiva que crítica, intenta circumscriure el seu vers dins de les convencions familiars: la fixació tosca de Higginson amb títols poètics com «Amb una flor» o «Companys de joc» a la primera edició dels poemes publicada el 1890, o l'intent més recent de Barton Levi St. Armand d'encasellar el treball de Dickinson en la cultura folklòrica dels àlbums de retalls victorians i el bricolatge. L'aspecte més aterridor d'un poema com «Després d'un gran dolor, arriba un sentiment formal», el trobem en el seu intercanvi de qualitats animades i inanimades, com en el cas de la personificació dels «Nervis» humans que «seuen cerimoniosament, com tombes», i en la seva corresponent desublimació i obliteració de la consciència humana, de manera que l'última estrofa del poema imita l'enfonsament de la ment humana en una lenta entropia:

[Fr 372] *This is the Hour of Lead—
Remembered, if outlived,
As Freezing persons, recollect the Snow—
First—Chill—then Stupor—then the letting go—*¹

Aquí el trauma crea una intersecció entre consciència i inconsciència (*Remembered, if outlived*), amb una renúncia gradual de qualsevol tipus de cognició mental, un procés de congelació glacial reflectit en la natura fragmentada de l'últim vers. Amb una cloenda deliberadament negada, aquest poema es situa en el punt d'una cruïlla entre sistemes de medicació humans i inhumans.

En aquest sentit, el comentari de Dickinson en una carta a Abiah Root del 1850 que deia «som molt petits i creixem encara més petits- aquesta diminuta vida d'insectes, portal d'una altra», que insinua la manera com l'autora s'explorava de forma incòmoda com una teleologia de disminució, podria ser interpretada en termes intel·lectuals i estètics (L 39). Per descomptat, Dickinson tenia una preparació acadèmica en ciències. Va fer diversos cursos de caire científic a l'*Amherst Academy*, que incloïen geologia,

¹ «És una Hora de Plom aquesta - / Per recordar, si la sobrevis, / Com la gent Congelada, recorda la Neu - / Primer - Fred - ara Estupor - ara deixament -»

Trad. de Carme Manuel Cuenca i Paul Scott Derrick a *Emily Dickinson, Amherst: LXXX poemes*, València: Denes, 2004.

botànica, àlgebra, geometria euclidiana, química i astronomia. A més, tal i com va apuntar Gillian Beer, la ciència del segle XIX encara no havia estat dividida en tantes especialitats i àrees tècniques com ara, de manera que el públic general acostumava a llegir «treballs essencials de científics quan els publicaven», com per exemple els *Principis de Geologia* de Charles Lyell, publicat en tres volums entre el 1830 i el 1833. Això també significa que no existia la dissociació disciplinària entre teologia i ciència que es va crear més tard, amb Lyell i Charles Darwin, ambdós versats escolàsticament en Teologia cristiana. De fet, el mateix Darwin havia anat a Cambridge amb la intenció de preparar-se per al ministeri. El científic anglès va rebre la influència de William Paley, i es podria dir que el mateix *Origen de les espècies* (1859) de Darwin -que tracta de desplaçar la qüestió metafísica de l'origen de la vida a formes de vida més baixes, en comptes de fer-ho a d'altres de més altes- interactua en un diàleg intertextual amb *Proves del cristianisme* (1794) i *Teologia natural* (1802) de Paley. Un dels professors de Dickinson a l'Amherst, Edward Hitchcock, intenta en el seu llibre de text *Geologia elemental* reconciliar la tesi de la formació geològica proposada per Lyell a *Principis de geologia* amb la fe en un disseny cristià, mentre que a *La religió de la geologia* (1851), que es trobava a la biblioteca de casa de Dickinson, Hitchcock argumentava que s'haurien de celebrar els nous descobriments geològics, perquè servien per obrir la ment humana a diferents possibilitats de transformació (Kirkby, «*Darwinizing*»).

Una de les suposicions més importants que es desprenen de *Principis de geologia* de Lyell era el que John McPhee va anomenar «temps profund», que es convertiria en una part fonamental de la mentalitat dels geòlegs. Lyell creia que els geòlegs normalment no comprenien la importància de la gran llargada de l'escala del temps per a la Terra, i defensava que la formació geològica implicava canvis al llarg de milions d'anys entre la terra i el mar, amb la consegüent aparició de muntanyes i l'erosió gradual de les costes. Lyell també deia que fenòmens com els terratrèmols i els volcans eren inherents a l'estructura terrestre, i que els geòlegs antics afirmaven sense garanties un sisme estructural entre les eres de catàstrofe passades i el present «període de repòs», un «dogma» que, segons Lyell, «es va planejar per fomentar la indolència». Però en els versos de Dickinson no només està ben documentat el predomini de terratrèmols i volcans- Sewall assenyalava que hi ha més turbulències geofísiques en el treball de Dickinson que «en tota la poesia de Keats, Emerson, Browning i Shelley junts», sinó que també repren constantment la idea de mutació entre terra i mar, de

perspectives humanes erosionades per l'ampli oceà. La noció d'una «ànima de terra endins» que es «fa a la mar»- «*The Divine intoxication/Of the first league out from Lands*»², tal i com diu «*Exultation is the going*»³ (Fr 143) - suposa metafòricament una interrelació entre perspectives antropocèntriques i geocèntriques, que és on la visió de la poeta se situa freqüentment: «Visc en el mar sempre», va escriure Dickinson en una carta a Susan Gilbert el 1865 (L 306). En tota la seva obra hi ha un sentit, tal i com ella mateixa indica a «*he touched me, so I live to know*»⁴, de com «*the awful Sea/Puts minor streams to rest*»⁵ (Fr 349). Un altre poema comença: «*I Think that the Root of the Wind is Water*»⁶ (Fr 1295), i amb una de les seves típiques estratègies retòriques continua: «*Airs no Oceans Keep*»-, jugant amb la propietat física de l'aire i la seva associació amb el fal·laciós orgull humà, com reflecteix la frase comuna d'«aires de superioritat». En aquest sentit, els dos versos finals, «*There is a maritime conviction/In the Atmosphere*»⁷, indiquen la filiació intel·lectual de Dickinson amb els biòlegs marins dels anys 1850 i 1860, que també combregaven amb les teories que originàriament va formular a principis del segle XIX Erasmus Darwin, l'avi de Charles, sobre la mar com a «*fons et origo* de la vida humana».

Charles Darwin menciona a *L'origen de les espècies* que l'èmfasi de Lyell en el temps és «incomprendiblement extens», i aquest va ser un dels aspectes del treball de Lyell que li van resultar més útils. Darwin rendeix homenatge a les «nobles visions» de Lyell i escriu com la «denudació» d'un penya-segat de 150 metres d'alçada al ritme de «2.5 cm per segle» podria haver trigat «tres-cents milions d'anys», període de temps que la ment humana no pot abastar. «He fet aquestes observacions» diu Darwin, «perquè és molt important per a nosaltres tenir noció, encara que imperfecta, del lapsus d'anys... Quina quantitat infinita de generacions, que la ment no pot concebre, han hagut de succeir-se les unes a les altres al llarg de tots aquests anys!». Una cosa particularment interessant en aquest pasatge és la manera com Darwin juxtaposa la mesura humana al sentit d'allò «infinit», desxifrant implícitament els seus dissenys teòrics. En el fons de

² «L'embriaguesa Divina/ De la primera llegua enllà de la Terra»

³ «l'Exaltació és en l'anar»

⁴ «ell va tocar-me, per tant visc per saber»

⁵ «el Mar terrible/ Assossega els corrents menors»

⁶ «Crec que l'Arrel del Vent és l'Aigua»

⁷ «Hi ha una convicció marítima/ En l'Atmosfera»

la seva tesi hi ha un sentiment d'insuficiència racional- «Probablement la ment no pot concebre el significat complet del període de cent milions d'anys», admet- i això porta Darwin a una sèrie de juxtaposicions estranyes en *L'origen de les espècies*, on contrasta la grandesa del seu temps i espai hipotètics amb la «mesquina exposició» fins i tot en els «nostres museus geològics més rics». La mateixa Dickinson menciona Darwin en una carta del 1882 a Otis Lord- «pensem», diu, «que Darwin ha enderrocat la figura del Redemptor» (L 750)- i com va escriure Kirkby, l'autora s'hauria assabentat de les teories de l'evolució a través de les nombroses discussions d'aquestes idees a l'*Atlantic Monthly* i altres publicacions periòdiques després de la publicació del famós treball de Darwin el 1859. De fet, el poema que descriu com un ocell «*bit an Angle worm in halves/ and ate the fellow, raw*»⁸ sembla darwiniana, com fa notar Kirkby, en la representació de la natura com una lluita per l'existència entre les diferents espècies (Fr 359, «*Darwinizing*»). Dickinson usa la paraula espècies a «*Do people moulder equally*»⁹ (Fr 390)- citant el «credo del Senyor», declara «*I do believe a species/ As positively lives*»¹⁰- i tenint en compte, com indica Robin Peel que «espècies» era en aquell temps «un terme encunyat principalment per Darwin», sembla com si el poema de Dickinson plantegés una discussió explícita amb les implicacions degeneratives de la teoria darwiniana. De fet, Nina Baym va estimar que més de 270 poemes de Dickinson, aproximadament un cinquanta per cent del total, incorporen llenguatge científic d'una manera o una altra. Tot i que Baym relaciona aquest fet amb un «profund escepticisme» de l'autora i amb el seus «atacs a l'ortodòxia religiosa», sembla que la idea més general aquí no seria una posició intel·lectual específica que Dickinson hagués adoptat, sinó, més aviat, una imbricació general de la seva poesia dins d'una matriu discursiva, els termes de la qual es basen en la nova ciència. Donada la seva enigmàtica qualitat, la poesia de Dickinson evita ser polèmica respecte de la ciència o de qualsevol altra cosa, però l'autora s'interessa i explora les tensions entre la filosofia i la psicologia, l'abstracció racional i les qüestions físiques, o tal i com diu Jed Deppman, «com reconciliar els llenguatges de la “ment” i el “cervell”». En aquest sentit, la ciència per a Dickinson representava no només un camp d'aprenentatge sinó

⁸ «Tallà d'una picada un Cuc pel mig / I se'l menjà, tot cru»

Trad. de Carme Manuel Cuenca i Paul Scott Derrick, *op. cit.*

⁹ «La gent s'enfonsa de la mateixa manera»

¹⁰ «Crec una espècie/ Com positivament visc»

un repte per a tot tipus de devoció domèstica sentimental.

Una inferència lògica de tot això seria analitzar com Dickinson s'apropia de les diferents teories científiques del seu temps i les reorienta en el seu treball en un marc antípoda, de manera que situa la seva poesia conscientment entre allò local i allò global. Gran part del treball de Darwin va sorgir de la seva navegació per tot el món del 1831 al 1836, que va explicar a *Viatge del Beagle* (1839), i alguns autors han suggerit que les seves experiències en l'hemisferi sud van ser crucials quan va formular les teories de l'evolució. El mateix Darwin va explicar més tard que la seva exposició als fòssils i a les espècies de Sud-Amèrica a les Illes Galapagos va ser «l'origen... de totes les meves idees», i a *Viatge del Beagle* descriu Austràlia com «la metròpoli d'un continent emergent», observant que des de l'èpic viatge de James Cook seixanta anys abans «es va afegir un hemisferi al món civilitzat». Darwin va arribar a Sydney el gener del 1836, i el seu interès primordial per Austràlia era una exploració dels límits, un camp de proves per a la seva hipòtesi de regressió primitiva. Com altres viatgers del seu temps, va quedar admirat amb el ràpid desenvolupament urbà de Sydney, sobretot pel «nombre de grans cases noves i d'altres edificis», però al mateix temps es va sentir molt pertorbat per «l'estat de la societat» australiana, que va descriure com a «odiosa», atesa per «servents convictes», i va suggerir que «l'home blanc estava predestinat a heretar el país» dels «irreflexius aborígens». En part, aquestes són les suposicions de Darwin com a cavaller tradicional anglès, però val a dir que també presenta el context evolutiu com una lluita permanent; de fet, Tom Frame argumenta que una raó per la qual «els principals elements de la tesi darwiniana» han tingut una millor acollida a Austràlia que a Amèrica és que, a diferència de «la implacable fe en el progrés» comuna a la cultura dels Estats Units, els primigenis paisatges del continent del sud ressonen amb més contundència amb el pes del temps transcorregut que és part essencial dels principis evolutius. Part de la idiosincràsia del treball de Darwin conté una estranya juxtaposició d'allò heterodox i allò convencional, d'allò respectable i allò salvatge, i per a Dickinson això no eren només conviccents teories de Darwin en un sentit abstracte sinó que també eren maneres com ell, com a seguidor de Paley no practicant, va entrellaçar discursos paral·lels per a subvertir les normes antropocèntriques de la societat cristiana victoriana. De la mateixa manera que Darwin es podria classificar com un anglicà no practicant, Dickinson era, en molts sentits, una calvinista

no practicant que va incorporar la ciència per situar el món establert en el seu cap. Harold Bloom descriu Dickinson com una «poeta post-cristiana», i fins i tot si això implica una nota de finalitat a la qual les ambigüitats sistemàtiques de Dickinson eren inherentment indiferents, indubtablement en el seu treball hi ha un fort sentit d'enfrontar la seva herència cristiana amb les narratives còsmiques de la ciència victoriana.

Tot i que trobem diverses referències a altres països en els seus escrits -des de Brasil, Itàlia, Rússia, Noruega i Jamaica en els poemes fins a Noruega, Japó i Itàlia a les cartes-, la transcendència de la consciència global de Dickinson es troba en la manera en què ella representa la Terra en termes còsmics i científics, com una màquina que s'auto-regula. Molts dels seus poemes descriuen la rotació de la Terra, la migració dels ocells, el pas de les estacions. Veiem això en «*Twas awkward, but it fitted me*»:

[Fr 900] *It only moved as do the Suns —
For merit of Return —
Or Birds — confirmed perpetual
By Alternating Zone —*¹¹

Aquest sentit que el món està format per zones alternes, una interpenetració del nord i del sud o del dia i la nit, és un motiu recurrent en la poesia de Dickinson, com en «*Unfulfilled to Observation*»:

[Fr 839] *Unto Us — the Suns extinguish —
To our Opposite —
New Horizons — they embellish —
Fronting Us — with Night.*¹²

Aquestes rotacions celestes poden resultar inquietants, com ho són en un altre poema quan amenacen amb destorbar la solitud i la santedat de «l'ànima»:

¹¹ «Era estrany, però ja m'anava bé (...) Es movia només com els Sols - / Per merèixer el Retorn - / O Ocells - perpetu inveterat / Per Zona Alterna -»

¹² «Inabastable a l'Observació (...) Pel que fa a Nosaltres - els Sols s'apaguen - / Per als qui se'ns Oposen - / embelleixen - Nous Horitzons / Confrontant-nos - Amb la Nit.»

[Fr 1198] *This slow Day moved along —
I heard its axles go
As if they could not hoist themselves
They hated motion so —*¹³

En aquest sentit, la noció nostàlgica de la tranquil·litat espiritual o «Pau» va associada a «*The Crickets sang*» amb «*Hemispheres at Home*», una frase l'estructura oxímorona de la qual en suggereix els elements ostensiblement contradictoris:

[Fr 1104] *A Vastness, as a Neighbor, came,
A Wisdom, without Face, or Name,
A Peace, as Hemispheres at Home
And so the Night became.*¹⁴

Tenint en compte que en la ciència victoriana se sabia que el cervell tenia dos «hemisferis», és fàcil veure com Dickinson usa una oració com «*Hemispheres at Home*» per distingir entre dissenys psicològics i geogràfics. Aquesta juxtaposició de l'espai interior i exterior, «*Home*» i «*Hemispheres*», es pot relacionar amb la transposició d'hemisferis que, un altre poema, necessàriament comprèn el cicle planetari:

[Fr 633] *I saw no Way—The Heavens were stitched—
I felt the Columns close—
The Earth reversed her Hemispheres—
I touched the Universe—*¹⁵

Tot i que aquesta imatge del «Cels» s'associa de vegades amb el disseny metafísic, és consistent amb l'èmfasi de la poesia de Dickinson en els equinoccis, latituds, punts del compàs, i el que un altre poema anomena «*Divisions de la Terra*»: «*The Wind took up the Northern Things / and piled*

¹³ «Aquest Dia lent anava passant - / Vaig sentir-ne girar els eixos / Com si no poguessin aixecar-se / De tant com odiaven moure's -»

¹⁴ «El grill va cantar / (...) Una Immensitat, com un Veí, vingué, / Una Saviesa, sense Cara, ni Nom, / Una Pau, com Hemisferis a Casa / I així es va fer la Nit.»

¹⁵ «No hi veia cap Camí - Els Cels eren cosits - / Sentia les Columnes tancades - / La Terra capgirava els seus Hemisferis - / Jo tocava l' Univers -»

them in the South -»¹⁶ (Fr 1152) Això és adequat també per la representació en «*It knew no lapse, nor Diminution* -»¹⁷ de «*Planetary forces*»¹⁸ on s'imposa un patró d'inversió i canvi:

[Fr 568] *I could not deem these Planetary forces
Annulled —
But suffered an Exchange of Territory —
Or World —*¹⁹

En comptes d'adoptar aquest «Intercanvi» per incloure simplement la dialèctica puritana de l'esperit i la matèria típica de la cultura de Nova Anglaterra, seria més útil reconfigurar-lo en termes geofísics més amples, tal i com els científics de l'època de Dickinson estaven decidits a fer, com una interacció material de forces mediambientals expansives.

En fer la crònica de la seva visita a Austràlia el 1836 a *Viatge del Beagle*, Darwin reflexiona sobre «l'estrany caràcter dels animals d'aquest país, comparat amb la resta del món», fent èmfasi especialment en «la famosa paradoxa de l'ornitorinc». En contemplar aquestes disjuncions paradoxals, Darwin va arribar a la conclusió que un «incrèdul de coses més enllà de la seva pròpia raó podria exclamar: “Dos Creadors diferents han degut fer la feina”», encara que aviat va retractar-se d'aquesta especulació extravagant. Per a Dickinson, en canvi, el «Sud» s'associava a la seva poesia amb un sentit de canvi total, el moviment perenne lluny d'allò que a «*I think to Live - may be a Bliss*», ella anomena «*Certainties of Sun*» i «*Midsummer - in the Mind - (...) A steadfast South - upon the Soul - / her Polar time - behind*»²⁰ (Fr 757). En altres paraules, el que Dickinson fa és tornar a traçar el mapa de la psique, encara que sovint de mala gana, en termes de geografia global. En comptes de deixar que l'esperit humà contingui el món, ella sondeja els seus punts de conjunció i intersecció, on la ment es dispersa en cicles diürns i estacionals. Aquest mapa mental, en relació amb una macro-esfera

¹⁶ «El Vent va aixecar les Coses del Nord / i les va apilar al Sud -»

¹⁷ «No coneixia l'error, ni la Disminució -»

¹⁸ «forces Planetàries»

¹⁹ «No em podia creure que aquestes forces Planetàries / S'haguessin anul·lat - / Sinó que havien patit un Canvi de Territori - / O Món -»

²⁰ «Penso que Viure - pot ser una Glòria» (...) «Certeses del Sol» i «Ple estiu - a la Ment (...) Un Sud constant - a l'Ànima - / el seu temps Polar - al darrere»

més gran, concorda amb «l'ànima de terra endins» que es fa a la mar, ja que això implica una vegada més l'esborrament prospectiu de la consciència humana dins del vast domini del temps geològic: «*slow tramp the Centuries / and the Cycles wheels*»,²¹ i hi afegeix el seu característic oxímoron: «*Just lost, when I was saved*». ²²

En aquest sentit, el famós èmfasi de Dickinson en la circumferència -«*My Business is Circumference*»,²³ va escriure a Higginson el 1862- s'ha d'entendre més aviat en termes terrestres i geogràfics, en comptes de com una forma distorsionada de transcendentalisme en la manera com normalment s'ha construït dins la tradició crítica americana. Apropant-nos a Dickinson des de l'òptica d'Emerson, i acostumats a identificar exclusivament el legat intel·lectual del puritanisme de Nova Anglaterra amb el que Sacvan Bercovitch va anomenar «Els orígens puritans de l'esser americà», alguns crítics de la generació anterior com William R. Shrewood van definir el «particular símbol de circumferència» de Dickinson com una «extensió de la figura que va de la consciència mortal a l'esfera immortal». Aquesta aproximació sembla excessivament provinciana, ja que el treball de Dickinson tendeix a incloure no només geometries transcendentalistes sinó juxtaposicions més inestables de la ment i la matèria. Per exemple, a «*Pain - expands the Time-*»²⁴ (Fr 833), enfronta «*the minute Circumference / of a single Brain -*»²⁵ amb «*the Gammuts of Eternities*»²⁶ que eludeixen la capacitat mental. De manera similar, «*The Outer- from the Inner*»²⁷ (Fr 450) presenta com a dubtosa la idea d'una visió humana autònoma posant èmfasi contrari en el procés impersonal del moviment celest: «*The fine-unvarying Axis / That regulates the Wheel-*»,²⁸ el «secret» del qual, diu la poeta, «*Eyes were no meant to know*». ²⁹ En una carta a Elizabeth Holland del 1884, Dickinson declara: «La Bíblia s'ocupa del Centre, no de la Circumferència», contrastant

²¹ «Marxen lents els Segles, / I els Cicles roden!» Trad. de C. Manuel Cuenca i P. Scott Derrick, *op. cit.*

²² «Just perduda, quan era Salvada!» Trad. de C. Manuel Cuenca i P. Scott Derrick, *op. cit.*

²³ «La meua Feina és la Circumferència»

²⁴ «El Dolor - dilata el Temps»

²⁵ «la menuda Circumferència / d'un sol Cervell»

²⁶ «des Games de les Eternitats»

²⁷ «L'exterior - de l'Interior»

²⁸ «L'Eix - fi i invariable / Que regula la Roda -»

²⁹ «Els Ulls no eren destinats a conèixer»

implícitament la concepció essencialista centrípeta vinculada al cristianisme amb una entitat centrífuga dispersada alineada aquí amb forces més materials. L'Oxford English Dictionary defineix «circumferència» com a «arc» i «cercat», però també com «la línia que forma la barrera que engloba, especialment alguna cosa amb forma rodona». Un exemple d'això seria una obra de l'any 1555 que deia: «Els espanyols i els portuguesos van cercar tota la circumferència del món». Aquesta versió de circumferència com una circumnavegació ens ajuda a aclarir un aspecte important del disseny global de Dickinson, mentre que una altra accepció del terme «circumferència» encunyat per l'OED -«una volta, un rodeig o un recorregut poc directe»- suggereix que per a l'autora aquesta paraula era, sense sorpreses, recarregada i ambigua. La declaració d'obliquïtat de Dickinson -«*Tell all the truth but tell it slant - / Success in Circuit lies*»³⁰ (Fr 1263)- no s'ha respectat suficientment per part d'alguns comentaristes, que de vegades han intentat reduir les seves primmirades exploracions de les possibilitats i limitacions humanes de circumferència a versions més simplistes d'«amor a la llar». En general, diria que és un error equiparar la natura domèstica de les imatges de Dickinson amb la poètica domesticada. «*The Spider holds a Silver Ball*»,³¹ per exemple, presenta la Terra en termes diminutius, reduint Déu metafòricament a la imatge d'una aranya que «*plies from nought to nought - / In unsubstantial Trade*»³²:

*An Hour to rear supreme
His Continents of Light —
Then dangle from the Housewife's Broom —
His Boundaries — forgot —*³³

Aquesta transposició d'escala, que redueix paròdicament la història de la Creació del llibre del Gènesi a un escenari molt més simple, és inquietant en el sentit que elimina grans qüestions filosòfiques amb «l'escombra d'una mestressa de casa». Aquesta és una juxtaposició extraordinària d'allò

³⁰ «Digues tota la veritat mes digues-la de biaix - / L'Èxit es troba en els tombants» Trad. de C. Manuel Cuenca i P. Scott Derrick, *op. cit.*

³¹ «L'Aranya agafa una Bola de Plata»

³² «es fa anar de res en res - / Un Negoci insubstancial»

³³ «Una Hora per aixecar / Els Seus Continents de Llum- / Llavors penjar de l'Escombra de la Mestressa de Casa - / Les Seves Fronteres - oblidades»

diminut i d'allò macro-còsmic que pot ocasionar literalment «terribles maldecaps» al lector, tal i com diu Harold Bloom.

L'esforç de Dickinson per reconciliar afirmacions antagòniques de la ment i la matèria, no va ser, per descomptat, especialment inusual dins el context intel·lectual dels Estats Units del seu temps. Emerson, en el seu assaig *Fate* del 1860, escrit justament després de la publicació de *L'origen de les espècies* de Darwin, està influenciat per una consciència esfèrica molesta -«El planeta», escriu Emerson, «és culpable dels impactes dels cometes, de les pertorbacions del planetes, dels terratrèmols i les erupcions dels volcans, dels canvis climàtics i de les precessions dels equinoccis»- i l'assaig d'Emerson intenta donar cabuda a aquesta consciència global afirmant que la «geometria humana no pot abastar les enormes òrbites de les idees predominants, contemplar la seva tornada i reconciliar la seva oposició. Podem només obeir la nostra polaritat». La disposició d'Emerson, com en el cas de Dickinson, a redefinir «l'esperit» humà en termes de «polaritat» geogràfica suggereix un cop més fins a quin punt els torbaments de la ciència han format part de les discussions del públic general en aquesta època. Els nous treballs en matèria de geologia i evolució es van solapar intel·lectualment amb el floriment de l'astronomia, una ciència que es preocupava de manera similar per emplaçar l'esfera terrestre en dimensions espaciotemporals més significatives justificant les estrelles i traçant mapes del cel. Lyell va conèixer John Herschel, el famós astrònom citat per Dickinson a «*Nature and God - I neither know*»³⁴ (Fr 803), que el 1781 va descobrir el planeta avui dia anomenat «Urà» i que el segle XIX era conegut pels americans simplement com «*Herschels*»: «*My Secret as secure / As Herschel's private interest / Or Mercury Affair*»³⁵ Tot i que la definició de Dickinson de l'astronomia com un gest interior és força característica -com el telescopi redirigit per veure la consciència «privada» en comptes del sistema solar-, és igual de característic del seu estil introduir aquesta dialèctica entre la interioritat i l'exterioritat com un afer tens, la valència del qual s'organitza al voltant de canvis de perspectiva incòmodes.

L'astronomia formava part del programa d'estudis de Dickinson a l'*Amherst Academy* i el *Mount Holyoke* durant els anys 1840, i va tenir un paper molt important en la vida intel·lectual a la segona meitat del segle XIX. Charlotte Bigg va escriure sobre com «els observatoris populars

³⁴ «ni Natura ni Déu - no concixia»

³⁵ «El Meu Secret tan segur / Com l'interès privat de Herschel / O Afer de Mercuri»

tenien molt en comú amb les grans exposicions de finals del segle XIX». Els observatoris publicitaven els resultats del progrés científic de la mateixa manera que les exposicions popularitzarien els resultats beneficiosos d'expandir el comerç internacional. Durant el curs del segle XIX, es va multiplicar el nombre d'observatoris astronòmics que va passar de trenta a més de dos-cents, i un dels nous estava emplaçat a l'Amherst, que va obrir el seu Observatori Lawrence el 1847 i va incorporar un gran telescopi equatorial el 1854. Amherst es va crear una reputació en el camp de la innovació astronòmica, amb David Todd, marit de la primera editora de Dickinson, Mabel Loomis Todd, que va ser contractat com a professor d'astronomia el 1881, cinc anys abans de la mort de Dickinson. De fet, Mabel i Susan Gilbert van fer una visita a l'observatori d'Amherst al 1882 per observar el Trànsit de Venus. Un aspecte de l'astronomia que fascinava Dickinson era la confiança en els instruments òptics, que fa aparèixer sovint en la seva poesia. Tal i com Isobel Armstrong va mencionar, Sir John Herschel apuntà que un prerrequisit de l'astronomia era entendre com els raigs de llum rebuts per l'observador eren «doblegats, de manera que l'objecte astral apareixia al costat del lloc que ocupava en realitat». Aquesta sensació d'objectes que emergeixen a partir d'una inclinació perspectiva és crucial per a l'estètica refractiva de Dickinson: un poema descriu Déu com un «Telescopi» (Fr 437) i un altre evoca «un Prisma» com un mitjà de visió (Fr 442), mentre que el poema que comença «*When the Astronomer stops seeking / For his Peiad's Face*»³⁶ (Fr 957) vincula l'astrònom amb un mariner que torna al seu «*Covenant Needle*»³⁷, comparant els mapes cartogràfics del cel i de l'oceà. «*No Crowd tha has occurred*»³⁸ compara de manera similar la geografia física de la Terra, subjecta a dissoldre estructures atòmiques, amb la desaparició dels cossos celests:

[Fr 653] *On Atoms — features place —
All Multitudes that were
Efface in the Comparison —
As Suns — dissolve a star —*³⁹

³⁶ «Quan l'Astrònom deixa de buscar/ La Cara de la seva Plèiade»

³⁷ «Agulla del Pacte »

³⁸ «Cap Multitud que s'ha esdevingut»

³⁹ «Sobre els Àtoms - col·loca trets distintius - / Totes les Multituds que hi havia / S'esborren en la Comparació - / Com els Sols - dissolen una Estrella -»

La circumferència de Dickinson, és per tant, no només una preocupació domèstica, sinó una cosa que persegueix la consciència personal a través de l'«hemisferi» en els dominis gairebé inexpugnables del sistema solar com en «*The Day undressed - Herself - (...) And yet the newest Star - / Enrolled upon the Hemisphere / Be wrinkled - much as Her -*»⁴⁰ (Fr 495).

La versió dickinsoniana d'antipodalitat s'hauria d'emmarcar, doncs, en aquest antitètic joc de forces i perspectives alternants. Formalment, l'autora és atreta cap a una estètica de la paradoxa, les figures d'oxímoron de la qual -com en el cas de «*It's Location / is illocality*»⁴¹ (Fr 824) o la proposició «*To qualify Dispair*»⁴² (Fr 659)- suposen posar el món sintàcticament a l'inrevés. En un altre poema, aquesta epistemologia de la paradoxa es conceptualitza força explícitament:

[Fr 899] *Experience is the Angled Road*
Preferred against the Mind
By — Paradox — the Mind itself —
Presuming it to lead

*Quite Opposite — ...*⁴³

Aquesta combinació d'oposicions estructurals dins del mateix camp discursiu és un trop estàndard de Dickinson: «*this opposites - Entice*»⁴⁴, afirma el primer vers d'un poema (Fr 612). Aquesta qualitat antitètica normalment s'expressa en el text per mitjà d'un joc de paraules mordaç i amb doble sentit, com quan en «*Nature and God*» es descriuen «*Nature and God - I neither knew*»⁴⁵ (Fr 803) com «*Executors / Of my identity -*»⁴⁶: marmessors legals i alhora botxins. És precisament aquesta manera de trencar la consistència lògica, sintàctica i normativa el que fa que la poesia de Dickinson sigui tan

⁴⁰ «El Dia va despullar-se / (...) I no obstant l'Estrella més nova - / Inscrita a l'Hemisferi / Es veu tan marcida - com ella -»

⁴¹ «La seva Situació / és il localitzada»

⁴² «Qualificar la Desesperació»

⁴³ «L'Experiència és el Camí Tortuós / Preferit contra la Ment / Per - la Paradoxa - la Ment mateixa - / Pretén portar-la / Ben bé a l'Altra Banda - // Al Cantó Contrari -»

⁴⁴ «això els contraris - Atrau»

⁴⁵ «No vaig conèixer - ni Natura ni Déu»

⁴⁶ «Executors / de la meua identitat»

intensa i tan complicada d'entendre per part del lector, però també és una manera d'emmarcar la seva consciència poètica en una òrbita geogràfica i astronòmica molt extensa. En comptes d'utilitzar «una retòrica de la circumferència que porta al control», tal i com Suzanne Juhasz suggereix, el «continent desconegut» de Dickinson, com s'evoca a «*Soto! Explore thyself*»⁴⁷, (Fr 814) inclou un procés d'inversió sistemàtica que efectivament evoca les dimensions implícitament antípodes del món establert, l'ombra de tot el que resisteix davant la subordinació mental.

Per a Dickinson, Austràlia és un signe d'aquesta inversió hemisfèrica, la rotació de la Terra que porta la societat de Nova Anglaterra a buscar ajut en el cosmos. Seria molt simplista descartar que les referències específiques de Dickinson a Austràlia indiquen només que ella considerava el país, en paraules de Kirkby, «el final de la terra». («*Van Dieman's Land*»). En la mateixa carta de juliol de 1862 a Higginson on deia «*My Business is Circumference*»⁴⁸, es descriu a si mateixa com «l'únic cangur enmig de la bellesa» -de fet, aquestes afirmacions són de disset paraules cadascuna- i aquí implícitament associa la idea de circumferència amb una travessia a l'altre costat del món, tipificada per aquest icònic animal australià (L 268). També va escriure al seu germà Austin al 1853, que aleshores era a Harvard, després que Susan Gilbert va viatjar des d'Amherst per trobar-se amb ell en un hotel de Boston: «Concloc que ja has conclòs la teva navegació per Austràlia»- una rara repetició de la paraula «concloure» que sembla enllaçar aquesta ubicació amb l'estat de màxima extremitat (L 110). Aquesta representació del continent del sud com un lloc d'extrems també es manifesta en el següent poema:

[Fr356] *If you were coming in the Fall,
I'd brush the Summer by
With half a smile, and half a spurn,
As Housewives do, a Fly.*

*If I could see you in a year,
I'd wind the months in balls —
And put them each in separate Drawers,
For fear the numbers fuse —*

⁴⁷ «Soto! Exploreu-vos vós mateix!»

⁴⁸ «La meva Feina és la Circumferència»

*If only Centuries, delayed,
I'd count them on my Hand,
Subtracting, till my fingers dropped
Into Van Dieman's Land.*

*If certain, when this life was out —
That your's and mine, should be —
I'd toss it yonder, like a Rind,
And take Eternity —*

*But, now, uncertain of the length
Of this, that is between,
It goads me, like the Goblin Bee —
That will not state — it's sting.⁴⁹*

L'editor més recent de Dickinson, R.W. Franklin, data aquest poema l'estiu de 1862, un temps en què el nom «Terra de Van Dieman» [sic] era anacrònic: l'illa va canviar el seu nom formalment a Tasmània l'1 de gener de 1856. Tot i això, el que aquí preocupa principalment Dickinson és la concepció mítica de la Terra de Van Diemen, la seva posició, com en l'obra de Edgar Allan Poe *Narració d'Arthur Gordon Pym* (1838), com un correlatiu espacial de la concepció temporal d'«Eternitat». Tal i com Poe fa en el seu relat de ficció d'un viatge a l'Antàrtida, Dickinson representa en aquest poema la Terra de Van Diemen com un epifenomen de la transició d'allò domèstic a allò metafísic, un senyal d'un passatge metafòric incòmode entre el romanç més acollidor i les vastes òrbites dels

⁴⁹ «Si vinguessis a la Tardor, / Jo mateixa escombraria l'Estiu / Amb una barreja de somris i desdeny, / Com ho fa la Mestressa de casa amb una Mosca. //

Si et pogués veure d'aquí a un any, / Debanaria els mesos en cabdells - / I els posaria en Calaixos separats, / Per por a que els seus nombres es fongessin - //

Si només segles, faltessin, / Els comptaria amb la meva mà, / Restant, fins que els meus dits caiguessin / En la terra de Tasmània. //

Si sabés del cert, quan aquesta vida s'acabi - / Que la teva i la meva, persistissin / Les llençaria lluny, com una Closca, / Y em quedaria amb la Eternitat - //

Però ara, insegura de quan ha de durar / Aquesta, al mig de l'interval, / M'agullona, com l'Abella Fantasma - / Que no anuncia - la seva fiblada.»

cels. L'estrofa final nega a la protagonista el confort sentimental familiar, i la deixa varada en una posició «incerta» i liminar on les barreres físiques no poden ser traspassades tan fàcilment pel poder de la imaginació.

Aquesta mena de conjunció forçada de qualitats radicalment oposades ha portat molts crítics a destacar els elements d'humor surrealista en la poesia de Dickinson. Cristianne Miller, per exemple, analitza l'obra de l'autora en relació amb el que ella anomena «humor dels excessos», destacant això com una «categoria paraigua per als diversos tipus d'incongruència, aparent incoherència, anticonvencionalismes, tocs grotescos i surrealisme que mostren molts dels seus poemes». Miller, juntament amb Juhasz i Martha Nell Smith, ha comparat l'obra de Dickinson amb «els quadres de Salvador Dalí» («*Comedy*»). En termes teòrics, la poeta comparteix amb els surrealistes una predilecció per la contaminació, la traïció de l'esperit en reconfigurar-lo en termes corporis, o la travessia de la imaginació humana per contorns de l'espai geofísic. Foucault també admirava el surrealisme perquè suposava unes formes de contaminació i transgressió, i en la manera com les enrevelades rimes de Dickinson reescriuen un univers epistemològicament trencat sota la disfressa d'un antic llibre d'himnes calvinista, podríem observar ombres de l'esperit transgressor de Foucault tan apreciat per Georges Bataille i altres escriptors. De tota manera, no hem de categoritzar Dickinson com una mera figura herètica; tenint en compte la natura polifacètica de la seva obra, el més important seria identificar les maneres com la consciència antípoda té lloc de manera significativa en la creació de la seva poesia, la qual, com la Terra, gira i es pot contemplar des de diversos angles. Les geometries de l'hemisferi relativament desconegut són essencials per al desenvolupament de la ciència astronòmica del segle XIX, ja que van ajudar a posicionar la rotació del planeta en una òrbita molt més extensa: per exemple, Herschel va treballar a Ciutat del Cap a Sud-Àfrica, al mateix temps que l'observatori de Parramatta a Nova Gales del Sud es va convertir en una institució important, quan es va publicar en un gran catàleg a Greenwich el 1835 la posició de les aproximadament set mil estrelles que es podien observar des de Parramatta. Sembla que Dickinson usava el seu dormitori com a observatori a les nits. Això podria suggerir que des de la seva casa a Amherst, Dickinson va establir el seu propi observatori estètic, un punt d'inflexió a partir del qual podria haver descrit de forma poètica les rotacions més àmplies de la Terra i dels cels.

Tota l'obra de Dickinson insisteix en què, tal i com diu el primer vers d'un dels seus poemes, «*We see - Comparatively -*»⁵⁰ (Fr 580). En part, aquesta perspectiva comparativa també implica la reconeguda influència en la seva poesia d'escriptors anglesos com «Curren Bell» (Charlotte Brontë), a qui Dickinson va citar reverencialment a «*All overgrown by cunning mos.*»⁵¹ (Fr 146). En aquest sentit, l'ús explícit de la paraula «Transatlàntic» en «*Transatlantic Morn*»⁵² de «*The lonesome for the Know not What -*»⁵³ (Fr 326) comporta una ressonància cultural i intel·lectual molt específica. Tot i això, encara és més crucial que Dickinson faci servir les perspectives transnacionals no com un mitjà d'expansió sinó com un mitjà de compressió, una manera de ressaltar l'enfocament inherentment prismàtic per a qualsevol observador, com ho descriu a «*The Angle of Landscape -*»⁵⁴ (Fr 578). En un assaig de 1998 sobre la globalització com una «qüestió filosòfica», Fredric Jameson va observar com la globalització ha significat «una descentralització i una proliferació de diferències», de les quals n'han resultat una «sèrie inacabable de paradoxes» en què les formacions nacionals i transnacionals estan implicades en un canvi constant de perspectiva. El procés de descentralització sistemàtica, en altres paraules, ha acabat amb jerarquies espacials i ha donat pas a una situació on, tal i com diu Jameson, «tots som marginals». Això és exactament el que trobem a la poesia de Dickinson, on l'angle de visió des de Nova Anglaterra esdevé no un senyal de província subordinada a la metròpoli imperial, sinó d'una capacitat inherentment limitada de tot l'espai geogràfic. El tema de Nova Anglaterra i el monarca s'alineen, doncs, en un eix radical, la trajectòria del qual implica formes mútues de descentralització inseparables de la seva condició ontològica, com al final de «*The Robin's my Criterion for Tune -*»: «*Because I see - New Englandly - / The Queen discerns like me / Provincially -*»⁵⁵ (Fr 256).

L'antipodalitat de Dickinson, per tant, serveix per resituar Nova Anglaterra en un recorregut global, on la rotació de la Terra ens ofereix una perspectiva tan avantatjosa com refractària. A través del procés de la

⁵⁰ «Hi veiem- per comparació»

⁵¹ «Tot recobert de molsa sàvia»

⁵² «L'Alba Transatlàntica»

⁵³ «Els enyoradissos del no se Sap Què -»

⁵⁴ «L'Angle del Paisatge»

⁵⁵ «El Pit-roig és el meu Criteri per Cantar - / (...) Perquè veig - A la manera de Nova Anglaterra - / La Reina discerneix com jo / Provincialment»

inversió dels hemisferis i la transposició del nord al sud, els poemes de Dickinson internalitzen reflexivament el que a «*Tis not tha Dying hurts us so* -»⁵⁶ ella anomena «*The Southern Custom - of the Bird* -»⁵⁷ que «*Accepts a better Latitude* -»⁵⁸ per mitjà de donar cabuda a la migració com a part del seu cicle estacional (Fr 528). Tot i això, el fet que reconegui aquí que «*We are the Birds - that stay*»⁵⁹, indica que l'obra de Dickinson internalitza la dialèctica espacial de prop i lluny, nord i sud. La captivadora relativitat del seu univers poètic deriva del seu punt de procés transversal l'atemporalitat paradoxal del que, a «*A Clock stopped* -»⁶⁰ (Fr 259), ella anomena «*Degreeless noon*»⁶¹ i el que a «*Now I knew I lost her* -»⁶² (Fr 1274) anomena la desorientació de «*Latitudeless Place*»⁶³. És aquesta endevinalla la que, com en aquest últim poema, crea la versió més inquietant de la «llunyania» transoceànica de Dickinson.

[Traducció de Raquel Morata Pérez]

⁵⁶ «No és Morir allò que tant ens dol -»

⁵⁷ «El Costum de Migjorn - de l'Ocell -»

⁵⁸ «Accepta una millor Latitud -»

⁵⁹ «Nosaltres - som els Ocells - que resten»

Notes 56 - 59 Trad. de C. Manuel Cuenca i P. Scott Derrick, *op. cit.*

⁶⁰ «Es va aturar un Rellotge»

⁶¹ «Migdia sense graus»

⁶² «Ara sabia que la vaig perdre»

⁶³ «Lloc sense Latitud»

ABREVIATURES UTILITZADES:

Fr: *The Poems of Emily Dickinson*. Ed. R. W. Franklin. 3 vols. Cambridge, MA: Harvard UP, 1998.

L: *The Letters of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson and Theodora Ward. 3 vols. Cambridge, MA: Harvard UP, 1958.

EMILY DICKINSON EN PERSPECTIVA RELIGIOSA

SHIRA WOLOSKY*

La lectura e interpretación de la poesía de Emily Dickinson ha ido variando desde la publicación completa de sus poemas en 1955.^I Las primeras aproximaciones se enmarcaron dentro de las lecturas formalistas del *New Criticism* y se centraban principalmente en el texto como una unidad independiente y autónoma, que no se refiere ni a la historia ni a la cultura circundantes, y que debía analizarse como un «icono verbal» de su propia estructura estética.^{II} Lo que el texto reflejaba y representaba era el arte en sí.

Junto a esta interpretación restringida de los textos existía otro planteamiento crítico, igualmente tangencial, que condicionaba sus análisis a los pormenores de la biografía de Dickinson. A causa de su vida aislada - Dickinson se retiró del mundo hacia 1860 y se refugió en su casa de Amherst, donde permaneció hasta su muerte en 1886 -, la vida y la obra de Dickinson fueron considerados como algo separado del mundo real, resultado de un drama psicológico interno producido por una decepción psico-sexual o una frustración Romántica.^{III} Resulta evidente que estas lecturas se debían a ciertos prejuicios de los críticos masculinos cuando las comparamos con los tratamientos que recibieron, en su día, Hawthorne, Melville o Thoreau. Estos autores también pasaron años en reclusión, sin embargo la crítica no lo ha interpretado como un alejamiento del mundo, es decir, de la cultura o de la sociedad.^{IV} De hecho, la siguiente fase de la crítica Dickinsoniana se centró, principalmente, en cuestiones de género, aunque en un principio, se trataba todavía de lecturas psico-sexuales de la obra como expresión de sus ansiedades acerca de la autoría femenina.^V En las últimas décadas, estas lecturas se han abierto a contextos históricos y políticos más amplios, incluyendo el género, la clase y raza como puntos de análisis.

* **Shira Wolosky** es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Princeton. Antes de convertirse en Profesora del departamento de Filología Inglesa y Estudios Latinoamericanos en la Universidad Hebrea de Jerusalem, fue profesora asociada en la Universidad de Yale. Ha publicado artículos sobre Eliot, Beckett, Celan..., y sobre teoría poética, en las revistas especializadas más prestigiosas de EEUU.

En este ensayo pretendo mostrar los contextos religiosos de la obra de Dickinson. El tema de la religiosidad en Dickinson ha sido tratado, hasta ahora, con los mismos prejuicios y limitaciones, es decir, en términos de una crisis espiritual o de devoción personal. Aquí, sin embargo, me gustaría considerar a Dickinson en el más amplio contexto de la historia religiosa de su época, y reivindicarla como una teóloga feminista original, cuyas exploraciones sobre género y religión abordan cuestiones que hoy en día forman parte importante del debate religioso feminista. Cuestiones que incluyen la pregunta del género de Dios -o las imágenes de Dios como ser masculino- y cómo esta imagen afecta a la relación de una mujer con Él. O temas como el de las consecuencias del dualismo alma y cuerpo, cuando la fuerte asociación entre la mujer y la carne se ha visto como un obstáculo en su estado espiritual.

La misma Dickinson, vivió en un período revuelto y lleno de rivalidades. Desde los años 1830 a 1860 tuvo lugar, por un lado, un período de renacimiento religioso. El *Second Great Awakening* se filtró por toda América y, de una manera especialmente fuerte, en la parte Oeste de Massachusetts, donde vivía Dickinson. Ella misma asistió a Mount Holyoke Seminary, escuela que fue fundada para preparar a mujeres misioneras.

Por otro lado, hay que tener presente que el siglo diecinueve fue un período de secularización. El Unitarianismo, un protestantismo racionalizado, fue muy poderoso en Massachusetts, aunque los ciudadanos de Amherst se opusieron a él. Es más, el Transcendentalismo, defendido e impulsado por Emerson, cuya obra Emily Dickinson conocía bien, fue aún más lejos al desafiar las creencias principales cristianas y sus normas.^{VI} La obra de Dickinson podemos decir que recoge ambas tendencias, y por supuesto, el doloroso conflicto para con ella y la cultura que le circundaba.

En términos de teología feminista, la poeta no comulga con la ortodoxia, un paradigma religioso que sitúa a las mujeres en relación con un Dios representado como varón y compartiendo con los hombres el poder y la superioridad jerárquica que ellos ostentan en los ámbitos social, económico y político. Sin embargo, en algunos textos, Dickinson procura formular de nuevo una vida religiosa que salvase el vacío existente en la religión tradicional, sobre todo al rechazar y rehacer dualidades tradicionales como el alma y el cuerpo, el cielo y la tierra, así como el poder (del varón) y la humanidad (femenina).

Uno de los primeros y más conocidos textos de Dickinson en el que alinea

la divinidad, la masculinidad y la muerte en una emotiva jerarquía de poder es «Yo nunca perdí tanto sino dos veces»:

[J49] *Nunca perdí tanto sino dos veces.
Y eso fue en el suelo.
Por dos veces he mendigado
¡A las puertas de Dios !*

*Los ángeles — al descender dos veces
Repusieron mis provisiones —
¡Ladrón ! ¡Banquero — Padre !
¡Soy pobre una vez más !*

Precisamente qué era lo que Dickinson «perdió ... dos veces» no ha sido, y no puede ser especificado en acontecimientos concretos y, por lo tanto, el poema se mantiene rigurosamente abierto. Sí que sugiere la muerte: «fue en el suelo (bajo la tierra)». Lo que en realidad rige en el texto es la asignación de estas pérdidas al poder divino. La muerte es cosa de Dios. Pero este poder divino se revela a través de imágenes estructuradas como poderes terrenales dentro de un orden económico, social y de género. «¡Ladrón! ¡Banquero - Padre!» concede a Dios la normativa masculina sobre las hijas, que en la época de Dickinson no podían poseer bienes (propiedades) y no tenían ningún estatus jurídico independiente. Y esto conduce al vacío insoportable que Dickinson percibe entre un cielo lejano, en el cual los muertos desaparecen, y el mundo terrenal en duelo: «¡soy pobre una vez más!»

Dentro de la obra de Dickinson, sin embargo, se apunta un tipo diferente de orden en el que confluyen dos mundos; el cielo y la tierra, o el alma y el cuerpo, en vez de oponerse el uno al otro, se unen. Desde esta perspectiva, el proyecto de Dickinson se convierte en una superación del dualismo. El intento de dar más importancia a la vida terrenal se corresponde, hasta cierto punto, con una tendencia generalizada a la secularización. Sin embargo, en Dickinson se mantiene una perspectiva religiosa.

Así pues, en un poema trata de redefinir -y reubicar- el Edén o Paraíso como si ocupase un lugar dentro del mundo del ser humano: «El Edén es esa antigua Casa /En la que vivimos cada día» (J1657/Fr1734). En otro poema muy conocido, el Sabbath -la experiencia terrenal del paraíso en la

tradición Hebrea- se localizada de un modo similar, no sólo en el mundo, sino en el hogar:

[J 324] *Algunos cumplen con el Sabbat yendo a la Iglesia —
Yo cumplo, quedándome en Casa —
Con un Ave por coro —
Y un Huerto como Cúpula —
[...]
Dios predica, un Clérigo notable —
Y el sermón nunca es largo,
Así pues, en vez de llegar al cielo, al fin —
Ya estoy yendo, desde el principio.¹*

Aquí la iglesia se sitúa en un espacio público que se rige bajo la normativa del varón, gobernado por «un Clérigo» el cual, según la sintaxis del poema, se identifica con Dios y presume de hablar por Él. Pero esta institución masculina demuestra ser, en realidad, más estrecha que «la Casa» donde la poeta celebra la Misa, es una casa que tiene «un Huerto como Cúpula» que resulta ser mucho más grande, al parecer, que el espacio público de la iglesia. El sermón, asimismo, es limitado -«nunca es largo»- mientras que la experiencia que «del Cielo» tiene la poeta se produce a lo largo de toda su vida.

«El cielo» se presenta en Dickinson cual si se tratase de una norma bajo la potestad masculina y desde una perspectiva negativa, comparado con la vida terrenal. «En el oído demasiado lejos para el deleite / El Cielo seduce al cansado» escribía la poeta en un poema fechado en 1859 (J 121). «El Cielo es lo que no puedo alcanzar» escribió al año siguiente (J 239), y lo comparó con la «la Manzana en el Árbol» que Dios prohibió a Adán y Eva. «Padre Celestial - acepta / La suprema iniquidad» dice la poeta diez años más tarde, en 1879 (J 1461). «Lejos del amor el Padre Celestial / Lleva al Niño Elegido» (J 1021) critica a las doctrinas puritanas de la elección. «¿Cuál es el mejor? ¿El cielo - / O sólo el Cielo para venir / Con aquel viejo Codicilo de Duda?» (J 1011) aplica el lenguaje del mundo del contrato legal para cuestionar la transacción humana.

Ante las pruebas y los juicios con los que tropieza la vida (y que, a veces,

¹ Traducción de Manuel Villar Raso en *Crónica de plata*, Ed. Hiperión. Madrid 2008

la rompen), Dickinson nos ofrece un sentido del tiempo y de la existencia en el mundo no necesariamente secular, pero sí, quizá, sacralizado, y plasmado en las imágenes del hogar y el jardín asociadas a las esferas femeninas. Esto sucede en «Yo habito en la posibilidad / Una Casa más bella que la Prosa» (J 657). «La posibilidad» es una metáfora para la poesía; o viceversa. En cualquier caso, se la imagina como una «Casa más bella».

Como en el poema «Algunos celebran Misa en la Iglesia» citado previamente, a menudo en la poesía de Dickinson los términos de medida utilizados, como grande y pequeño, o de lugar, como interior y exterior, son puestos en duda e invertidos. En ese poema, la iglesia, aparentemente pública, es más limitada que su Misa en casa. Aquí, «la Casa» de la posibilidad posee «como Techo Eterno / Los Tejados del Cielo». No solamente se reivindica que el espacio interior sea más grande que el exterior -lo cual sería bastante tradicional-, sino que estas distinciones sean redefinidas en Dickinson:

*De Visitantes — los más bellos
Para Ocupación — Esto —
Abrir de par en par mis estrechas Manos
Para recolectar el Paraíso*

«La Ocupación» también sugiere un empleo, que, en este caso, se localiza no en el mundo público, como venía a ser la norma en el siglo diecinueve en América, sino en casa. El cuerpo, también, se convierte en espacioso; sus límites se abren «de par en par». Este cuerpo (femenino), esta casa, ubica «el Paraíso» dentro del mundo, y lo realiza en un espacio concreto, que ella habita, en vez de en otros mundos.

[Traducción de Nicolás Estévez]

NOTAS DE LA AUTORA:

^I La historia de la publicación de la obra de Dickinson es dramática y confusa e incluye luchas familiares, intromisión editorial, desánimo y, finalmente, un lento reconocimiento.

^{II} Cleanth Brooks, *Verbal Icon*.

^{III} Cady, *After Great Pain*.

^{IV} Shira Wolosky, *A Voice of War*.

^V *Madwoman in the Attic*.

^{VI} Emerson's Figural Religion.



POESÍA Y PRE-PARTITURA EN EMILY DICKINSON

DELFINA MUSCHIETTI*

Kate Scott Anthon, en una carta de octubre de 1917 a Martha Dickinson, sobrina de Emily, recuerda esos «maravillosos atardeceres en casa de Austin [hermano de ED]», cuando Emily estaba «a menudo en el piano tocando extrañas y bellas melodías, todas de su propia inspiración».¹ La misma Emily cuenta su deleite por las lecciones de música recibidas de Aunt Selby en el verano de 1845, y el regalo de tener un piano propio, en una carta a su amiga Abiah: allí, piano, jardín y flores se hallan relacionados en un mismo nivel como disparadores de estados de inspiración. Todos sabemos que la poesía de Emily Dickinson es extraña y hermosa -como las melodías que tocaba en su piano-: a veces disonante e irónica, a veces armoniosa, siempre enigmática y fascinante.² ¿Qué escucharía Emily en esas melodías que le llegaban de otra parte? Como Lautréamont cuando escribía sus poemas mientras tocaba el piano, como Lacan que dice que el poema puede leerse como una partitura, ella, según parece, se dejaba llevar por esas raras líneas melódicas que luego terminaban en la escritura de un poema o una carta o un billete de entrega para sus flores a

* **Delfina Muschietti** es poeta, crítica, traductora y profesora de la Universidad de Buenos Aires, donde dirige el programa "Poesía y Traducción". Ha sido distinguida con las becas Fundación Antorchas, Simon Guggenheim Foundation of New York, y Alban de la UE. Entre sus libros de poesía se cuentan *El Rojo Uccello*, *Enero*, y *Amnesia*. Como traductora destacan sus versiones de Pier Paolo Pasolini, Alda Merini y Sylvia Plath. Actualmente trabaja en una antología de la poesía de E. Dickinson y está a punto de publicar el libro de ensayos *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*, en *Bajo la luna* (Buenos Aires).

¹ Citado en *Emily Dickinson's Textbooks*, by Carlton Lowenberg, Lafayette, California, 1986

² Lo cual ha provocado, como siempre con los grandes poetas, más de un rechazo, especialmente de sus contemporáneos. Basta leer lo que dice el poeta Thomas Bailey Aldrich en el *The Atlantic Monthly* en enero 1892, quien llama a la poesía de Dickinson no-conventional y grotesca, con raíces en Blake y Emerson, para concluir: «Pero la incoherencia y la falta de forma de sus versos es fatal...una excéntrica, soñadora, semi-educada reclusa en una perdida villa de New England (o de cualquier otra parte) no puede ponerse a desafiar impunemente las leyes de la gravedad y la gramática.»

una familia vecina, cuando todo su «*writing apparatus is upon a stand before me and all things are ready*», como dice antes de empezar a escribir la carta a Abiah: todo el *aparato de escritura* está en un *atril* frente a ella, listo para empezar. De un *atril* de música se parte. Esa «propia inspiración» que Kate Scott Anthon declara parece ser negada por la misma Emily en el famoso poema J441 «Esta es mi carta al Mundo». Así, carta y poema son uno, y se trata de una carta dictada por la Natura sin destinatario preciso: «*The simple News that Nature told-/ With tender Majesty*» («Las simples Nuevas que Natura contó - Con tierna Majestad»). De eso se trata, y la carta parte «A Manos que no puedo ver», dice, desconocidas. El poeta es, entonces, como bien explica su contemporáneo Emerson, un escucha, el más apto, el que tiene el oído mejor dispuesto para escuchar esa línea melódica que la *Natura* dicta, en otro plano de la inmanencia trascendente que quería Deleuze. Y a escribirla luego o al mismo tiempo, con dedicada concentración. No por nada el único poema publicado en vida por Emily Dickinson, aparecido como anónimo, fue confundido con uno de Emerson; no por nada dos de los grandes ensayos de éste último llevan los títulos «Natura» y «El poeta».

Emily Dickinson supo ver que esa línea melódica dictada y recibida en atenta escucha funciona como lo que hemos llamado *supra-partitura*. Ella también, como todos los grandes poetas, supo que el poema es una caja de resonancias y para poder captar el ritmo, la línea melódica, esa respiración y poder llegados de otro lado, dispuso la atención de su oído, su piano, su *apparatus* de escritura. «¿Cómo respira mi poema?», preguntaba en otras de sus cartas. Ese *mi* es un humilde accidente, el de la firma, frente al objeto vivo, que respira tonos, matizaciones, resonancias móviles y fluctuantes, que se delinean en un mapa gráfico y sonoro, al que designamos como *mapa rítmico* del poema, con eje en la *repetición* en todas sus formas. Con él tiene que vérselas el traductor de poesía, y con Benjamin decimos, debe estar atento a la *manera-de-decir* (o *de-repetir*, agregamos) del poema, atento a sus silencios y a su inestable e inesperado sentido. Porque el ritmo mueve el sentido unívoco del diccionario para cada una de las palabras del poema: lo muta, lo dinamiza, lo transforma, en tanto las palabras se conectan entre sí en relaciones de condensación y matización marcadas por el ritmo. El traductor se convierte entonces en equilibrista de la repetición, y debe estar atento a esas intensidades que provienen del ritmo para abstraer así el fantasma de una *supra-partitura* o *mapa rítmico*, que debe

trasladar y alojar en una nueva lengua y en una nueva forma, que haga llegar al lector un eco de la respiración del original. Sólo a eso podemos aspirar, y es mucho. El traductor se mueve entre las posiciones de lector-crítico y hacedor de forma, siempre en actitud de *escucha flotante* (término que tomamos de Freud), para disponer él también su oído a la escucha atenta de lo que el ritmo del poema original le dicta, dejando de lado prejuicios y preconceptos que pudieran velarle la extrañeza que desde él le llega. En esa instancia combate con sus propios fantasmas, que el lector de una traducción puede captar en las elecciones repetidas de un traductor. Siempre es posible preguntarse qué prejuicios se mueven detrás de esas elecciones, qué veladuras de la cultura de la época, qué sometimientos al canon tradicional o de género. Preferimos, con Benjamin otra vez, la figura del *traductor invisible*, el que suspende al máximo los límites de su lectura para dejar pasar la incertidumbre ambigua del original, sin neutralizar su extrañeza, sin domesticarlo o interpretarlo, con el objetivo -inútil a nuestro juicio- de hacerlo más «asimilable» para el lector. Dicha invisibilidad implica una tarea preciosista y minuciosa con los diccionarios, con los estados de la lengua (el de la lengua del original, el de la del traductor), y sobre todo y ante todo con la forma, con el mapa rítmico que el poema despliega. Llamamos a esa tarea *literalidad productiva*: porque sabemos que en toda traducción algo se transforma, algo se pierde y se enciende en el pasaje entre las lenguas, pero insistimos en una delicada tarea, alejada de cualquier voracidad del mercado, que mantenga en el mayor grado posible lo indecible del poema, su singularidad, en la devoción a esa forma hallada.³

La poesía de Emily Dickinson es especialísima, como su sintaxis: misteriosa o irónica, elíptica en su desdén por los usuales conectores y nexos. Antes bien, cortada por sus inesperados guiones, por las mayúsculas «arbitrarias» que detienen el flujo gráfico y arman constelaciones sugerentes, a las que hay que hacer hablar. ¿Cómo acallarlas? Es lo que hacen buena parte de sus traductores, aún entre los más famosos como Silvina Ocampo, que las elimina por completo, alisando así una textura jaspeada y única. Las mayúsculas son como compases, forman parte de la melodía

³ Nuestra teoría y práctica de la traducción de poesía se halla expuesta en el libro de ensayos *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*, de próxima aparición en la editorial Bajo la luna, de Buenos Aires.

del poema. Por eso también es difícil cambiarlas de lugar sin alterar el dibujo de la forma, en la cual el sentido se constituye en una tonalidad más. Así en el maravilloso poema J443 hay una primera área de mayúsculas que designan objetos cotidianos y prendas de vestir del mundo femenino (*Shawl-Blossoms-Glass-Gown*: Chall-Flores-Vaso-Vestido); una segunda área de mayúsculas que podríamos llamar existencial-filosófica en la segunda parte del poema (*Existence-Ouerself-Man-Woman-Errand-Flesh-Miles of Miles of Naught*: Existencia-Nuestros sí mismos-Hombre-Mujer-Tarea [que incluye Errante]-Carne-Millas y Millas de Nada); y una tercera área luego que podríamos llamar científico-técnica (*Action-Science-Surgery-Telescopic Eyes*: Acción-Ciencia-Cirugía-Telescópicos Ojos). Más allá de las intenciones de ED, las mayúsculas dibujan en la composición del poema, y hablan por sí solas. ¿Por qué acallar entonces esas tonalidades de color y de sonido, esos climas y atmósferas de sentido fluctuante desprendidos a partir de ellas? Son un *quantum formal* poderoso en la poesía de ED y sería una resta muy considerable el no respetarlas.

Obviamente el pasaje de una lengua a otra implica cambios, y en este caso la transformación se amplifica porque, a diferencia del español, el inglés es una lengua sintética, y lo es aún más en Dickinson. El español tiene palabras mucho más largas y una sintaxis usualmente plagada de conectores. Sin embargo, el traductor puede trabajar esa materia para *sintetizar* el español, dejar que el aire de la lengua inglesa lo penetre o violento, como nuevamente coincidimos con Benjamin. Allí debe resonar la lengua de Dickinson, no la de Quevedo ni la de Sor Juana, García Lorca, Rubén Darío o César Vallejo. Por eso hablamos del uso de un español *abstracto* , que se deje traspasar por la lengua del original, evitando por ende cualquier tipo de regionalismos hispanos o hispanoamericanos. No ceder a la tentación de españolizar (en ninguna de las variedades del español) la respiración de Dickinson, ni de explicarla o interpretarla: mantener en el máximo posible el suspenso del sentido y la extrañeza de la forma. No ceder a la tentación de «embellecer» un verso, con una versión que en español nos parece suena muy bien, cuando en el original quizá la línea presente mayor dureza o aspereza. La lengua de la poesía de Dickinson es, ante todo, desconcertante, con mezcla de términos cotidianos, religiosos, científicos, técnicos, literarios, bíblicos tradicionalmente poéticos y otros prosaicos. Y con especial tendencia a lo concreto. En un breve ensayo, la gran poeta Amelia Rosselli, también traductora de Dickinson, cita un

estudio de Guido Errante sobre el vocabulario usado por ED en sus poemas:

En el cuidado prefacio de Guido Errante, único estudioso de los poemas y cartas dickinsonianos, se hace mención del hecho de que el vocabulario de Dickinson está constituido por más de 7000 palabras; y que una comparación entre éstas y las palabras usadas por Keats, Emerson y Lander, muestra que hay cerca de 2400 palabras utilizadas por ella y no por los otros, entre los que prevalecen los *términos técnicos y aquellos de origen anglosajón*. *Ciento cincuenta vocablos no se encuentran en los diccionarios de la época y son en general palabras compuestas, formadas con prefijos y sufijos*.

En los adjetivos la proporción entre *los concretos y los abstractos es de 4 a 2*; los verbos más frecuentes expresan *cualidades físicas*; los nombres abstractos son llevados a representar *acciones concretas*. El sustantivo *love*, uno de los más usados entre cientos de poetas ingleses y americanos entre 1540 y 1940, no es usado por Dickinson más que 90 veces; y la palabra ocupa uno de los últimos lugares en la lista de sus preferidas.⁴ (el subrayado es mío)

Ocampo, en cambio, prefiere sentimentalizar la dicción Dickinson e infantilizarla, sometida a lo que llamo *el patrón Borges*⁵, virando con sus elecciones de lo concreto a lo sentimental, mechando el verso con posesivos y pronombres de primera persona donde no los hay en el original. En el poema de ED sí encontramos una materia atravesada por *bloques de infancia* en los juegos sonoros y rimas, en los juegos de palabras que remiten a las *Nursery Rimes*, en las imágenes esplendorosas de una atención nunca abandonada. No así la posición infantil de un sujeto culturalmente debilitado que la poesía de ED insiste en negar. En este sentido, notable la ceguera del traductor José Manuel Arango cuando en otro

⁴ Rosselli, Amelia «Emily escribe al mundo», tomado de *Transparenze*, op.cit. Traducción de Delfina Muschietti, puede leerse online en <www.poesiaytraduccion.com.ar>

⁵ Ver mi artículo «Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)», *Orbis Tertius*, n.12, Universidad Nacional de La Plata, online <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/8-muschietti.pdf>>

maravilloso poema, el J520, donde el original dice «*But no Man moved Me - till the Tide*», traduce con evidente prejuicio de género: «No huí, con todo. Hasta que el flujo». Elimina así las mayúsculas, tan interesantes!, y pierde la denodada oposición a la fuerza del varón que el par *Man-Me* presenta («Ningún Hombre Me movió - »); y convierte además en *flujo* (con desinencia de género masculino) al poder de la Marea, culturalmente ligada a lo femenino y a la luna. Y lo que es peor pone a la que habla en posición defensiva de *huida*, palabra que no figura de ninguna manera en el original. El yo se asocia en el poema J520 con el puro movimiento voluntario, ligado a simples acciones (y para marcar ese ritmo las mayúsculas son fundamentales): «*I started Early - Took my Dog - / And visited the Sea*» («Arranqué Temprano - Tomé mi Perro - / Y visité el Mar»). Se trata de fantasmas culturales en estas traducciones que una escucha atenta y flotante debería desechar, contra los propios prejuicios y preconceptos para dejarse así captar por la extrañeza que llega desde la forma primera. La poesía de Emily Dickinson es extranjera a su propia lengua tanto ayer como hoy, habla lo que muchos no quieren o no pueden oír: lo que Natura dicta con tierna Majestad. Así como fue rara para su contemporáneo Thomas Bailey Aldrich (ver nota 3), lo es para los hablantes nativos del inglés de hoy. Lo que Aldrich no pudo advertir fue que los rasgos que él mostraba como negativos: «una excéntrica, soñadora, semi-educada reclusa en una perdida villa de New England (o de cualquier otra parte)», se constituyeron precisamente en la fuente de la poderosa fuerza de esta escritura que, junto a las de Rimbaud y Mallarmé, abrió el camino a la poesía moderna: lejos del mercado y de las demandas de cualquier público, en experimentación del lenguaje y de la forma, en desconstrucción de un sujeto fijo y anquilosado, una poesía en movimiento y en fuga permanente del sentido.

Algunas notas a las traducciones realizadas

(Ver página 128 y siguientes)

De acuerdo con lo antes escrito quisiera señalar algunos problemas hallados al traducir los cinco poemas que me fueron propuestos. Trabajé para ellos con una antigua edición del Diccionario Webster de 1854, época en la que ED comienza a escribir.

J36. He tenido que reemplazar, a mi pesar, el *Yo* inicial por el objeto *Los* para reponer la tercera persona del posterior *they*, que debí eliminar por cuestiones rítmicas. El verso *To note rebels down* es todo un problema: la frase verbal *to note down* en inglés significa simplemente *anotar*, y, si partimos el verso, el final *the rebels down* es el encabezado típico para hablar de una victoria, con *down* actuando como verbo transitivo que requiere un objeto, que el poema elude, y con el significado opuesto a lo que el adverbio *down* aislado sugiere. Decidí por eso, y por la métrica, sólo dejar *anotar* y *rebeldes*, que implica sublevación y actitud de lucha, ya que el poema parece revertir la posible tristeza del invierno con la danza de los copos de nieve. Busqué mantener el matiz léxico diferente en *danced-jig* (*danzaron-baile*).

J65. De todas las dificultades aquí halladas destaco: 1) el intento de mantener las diferencias léxicas de matiz sonoro y de color entre *tell-prate-say* (*contar-hablar-decir*); 2) la importancia de mantener el orden de la sintaxis en «*As they polite Archangels / Do in meeting Gods*», porque aunque se creara en español una especie de ambigüedad entre sujeto y objeto, que no está en el original, ésta se supera con el encabalgamiento, y se trata de mantener así un orden de palabras tan sugerente; 3) he corrido de lugar *Lady* y la he transformado en *Señora* para evitar la asociación de mayúsculas *Dama-Día* que aparecía tan fuerte en español en dos versos seguidos cuando el original no lo presenta así, y por otro lado *Señora* servía para armar aliteraciones en *s*, *r* y *a*; 4) por último, el pronombre *it* repetido dos veces fue traducido como *él* para evitar rimas cacofónicas (por ejemplo entre *Modestos-este / esto*) y porque creemos que ayuda a mantener la ambigüedad de su referencia; y finalmente porque la personificación (si es que el *it* refiere a *April Day*) es una de las figuras preferidas de la poesía de ED.

J1587. Aquí destacamos que hemos tenido que ir en contra de nuestros prejuicios al aceptar el sintagma «sucios Días» («*dingy Days*»), ya que la palabra del original *dingy* fue primero atenuada en «grises Días», pero no era ese el tono ni el color de la palabra usada por el poema.

J685. Aquí subrayamos sólo la sorpresa al descubrir la resonancia en la escritura de Alejandra Pizarnik de este tipo de poemas extremadamente sintéticos y ambiguos.

J1075. Este último poema también ofreció muchas dificultades sobre todo al tratar de adaptar el español al ritmo breve del inglés de ED. Sucesivas correcciones terminaron por llegar a una brevedad aceptable para nosotros. Interesante que el raro adjetivo *narrow* (angosto) aparece en otro poema referido, en asociación aún más rara, a *friend*, con lo cual nos pareció muy importante respetarlo en su extrañeza. En el final, el antiguo *Nos* pareció lo más apropiado para el *Us* que ocupa un lugar de relieve en el penúltimo verso, y esa elección nos ayudaba con la brevedad del verso. Por último, *is sometimes caught* fue trabajada con muchas probabilidades, y aquí también decidimos no ceder a la tentación de *embellecer* el verso: si «es a veces sorprendida» sonaba mucho más bonito, el original decía el común y fuerte *caught* (que contrasta con el esplendor y brillo de *Diadema*), con lo cual luego de mucho debate interno resolví dejar «es a veces atrapada», y desechar la otra opción, que además alargaba el verso. Si bien *atrapada* tiene la misma cantidad de sílabas que *sorprendida*, se trata de sílabas más cortas y la insistente aliteración en *a* la sintetiza y la hace aún más breve.

En todos los casos hemos puesto especial atención en respetar el mapa rítmico abstracto gráfico-sonoro, y la alternancia entre versos largos y cortos, aunque fuera imposible reproducir la misma métrica que la usada por Dickinson. Sí fue posible rearmar (aunque fuera en otros lugares de cada poema) rimas internas, juegos de aliteraciones sonoras y gráficas a los que la poesía de Dickinson es tan afecta, así como hemos tenido cuidado de mantener el respeto por la pasión de las elecciones léxicas.

L'AUDITORI DICKINSONIÀ

JEFFEREY SIMONS*

Tant poetes com acadèmics saben que el so lligat al significat és bàsic en poesia. El lligam no és simplement de fonemes i síl·labes distribuïdes per a sonar bé a l'oïda i sorprendre la ment cognitivament, sinó que també fa referència als sons del món. Dickinson ho sabia des de la seva poesia primerenca, quan la pèrdua d'entitats aparentment insignificants porta al plany a «*I had a guinea goldem*» (1858) i «un pit-roig» que ja no es pot sentir esdevé «el meu trobador absent». Quatre anys després, a «Al Cervell, vaig sentir un funeral» (1862), la poeta anomena «L'Ésser, sols Oïda», una metàfora que redueix l'existència a l'experiència del so, i ens deixa imaginar l'auditori de Dickinson. Per tal de descriure aquest espai per a sentir, busquem en aquest segon poema en quines circumstàncies sorgeix aquesta metàfora, i escoltem els tipus de so que hi ha al poema.

«Al Cervell, Vaig sentir un funeral» comprèn cinc quartets amb una estructura mètrica que va del tetràmetre iàmbic als versos imparells fins al trimetre iàmbic en els parells, amb unes rimes que realcen la seva referència al so. El poema fa així:

*Al Cervell, vaig sentir un Funeral,
I els Acompanyants amunt i avall
Que trespaven — trespaven — fins que semblà
Que es trenqués el Seny —* [4]

*I quan van seure tots,
L'Ofici, com un Tambor —
Redoblà — redoblà — fins que vaig pensar
Que la consciència se m'entumia —* [8]

* Jefferey Simons és Professor Títular de Filologia Anglesa a la Universitat de Huelva. La seva actual investigació es centra en la poesia lírica, l'hermenèutica literària i l'obra de James Joyce. És autor de diferents articles sobre l'*Ulisses*, i un estudi sobre el poema 340 de E. Dickinson.

*I llavors els vaig sentir alçar una Caixa
I cruixir travessant-me l'Ànima
Amb les mateixes Botes de Plom, de nou,
L'Espai — va començar a tocar a morts,* [12]

*Com si tot el Cel fos una Campana,
I l'Ésser, sols Oïda,
I jo, i el Silenci, una Raça estranya
Nàufrega, solitària, aquí —* [16]

*I llavors, s'esqueixà, una Post de la Raó,
I vaig començar a caure, i a caure —
I vaig topar amb un Món, a cada descens,
I vaig acabar sabent — aleshores —* [20]

Per a identificar les circumstàncies en què «l'Ésser, sols Oïda» (1.14) apareix, busquem patrons per a endinsar-nos en el cercle hermenèutic, com a parts que aclareixen el tot que a la vegada que el tot aclareix les parts. Com correspon a la dinàmica de la relació entre la part i el tot, aquests patrons s'entrellacen i uns completen els significats dels altres.

Un primer patró reuneix el lèxic del «Funeral» (1.1), que inclou els corresponents «Acompanyants» (1.2), «quan van seure tots» (1.5), «L'Ofici» (1.6), «I llavors els vaig sentir alçar una Caixa» (1.9), «L'Espai -va començar a tocar a morts» (1.12), i «Com si tot el Cel fos una Campana» (1.13). Un segon patró indica on té lloc el *Funeral*. El locatiu «Al Cervell» (1.1) situa el *Funeral* a l'interior del narrador, i concorda amb les evocacions internes: «la consciència se m'entumia» (1.8) i «cruixir travessant-me l'Ànima» (1.10). Aquest darrer moviment, *travessant-me l'Ànima*, destaca l'espai interior projectat.

Un tercer patró, el paral·lelisme *el Cervell, la Consciència, l'Ànima* es correspon amb un altre paral·lelisme: una sèrie de «Primera persona + el verb en passat perifràstic» que enllaça «*vaig sentir* un Funeral» (1.1), «*vaig pensar* / Que la consciència se m'entumia» (1.7-8), «els *vaig sentir* alçar una Caixa» (1.9), amb el quartet final del poema, «*I vaig començar* a caure, i a caure - / *I vaig topar* amb un Món, a cada descens, / *I vaig acabar* sabent - aleshores» (1.18-20). Com els travessers d'una escala narrativa, els verbs en cursiva dibuixen els estadis de l'experiència de la narradora, i ens porten

del sentiment al pensament, a l'oïda, a la caiguda, a l'impacte i, finalment, al saber.

Veient el desenvolupament del tot format per aquestes parts que s'entrecreuen, els lectors inevitablement ens demanem qui va morir o *va acabar sabent*. La resposta més immediata és que el narrador observa el ritual de la seva pròpia mort. Ja que el fet de recordar la pròpia mort és completament irreal, hi hauria d'haver una manera més al·legòrica d'interpretar el poema. «Al Cervell, vaig sentir un Funeral» mostra al·legòricament l'experiència d'esfondrament interior de la narradora, la crisi i la caiguda d'estructures cognitives que normalment permetrien al subjecte afrontar la realitat sense una angoixa paralitzadora. El patró que evidencia aquesta lectura comença amb «Que es trenqués el Seny» (l.4), una frase que s'escau amb el qüestionament hermenèutic, ja que posa de manifest la necessitat urgent d'un significat aclaridor. El *trencament* s'enllaça amb dues altres parts per a formar el patró de desordre i confusió. L'atribut *Nàufrega*, que s'assigna a la narradora, s'emfatitza formalment amb l'al·literació i l'encavallament, poc freqüent en Dickinson de «I jo, i el Silenci, una Raça estranya / Nàufrega, solitària, aquí» (l.15-16), i el vers que segueix, «I llavors, s'esqueixà, una Post de la Raó» (l.17). Totes tres parts, però particularment la de *Post de la Raó* com a estructura cognitiva sobre la qual fonamentar l'existència, juntament amb la caiguda i finalment el saber de la narradora un cop la *Post* s'esqueixa, ens porta a la interpretació anterior, on la crisi interior (tal com la mort en la seva desesperació i solitud) troba el seu equivalent al·legòric en un funeral recordat: l'observació ritual que serveix per a donar a conèixer el dolor més íntim.

Llavors, com interpretem, en aquestes circumstàncies, «I l'Ésser, sols Oïda» (l.14), aquesta metàfora sorprenent? *L'Ésser* de la metàfora contrasta amb la referència insistent a la mort i iguala *L'Ésser* a l'experiència auditiva, ja que *sols*, que aquí significa *només*, mostra una gran reducció, és a dir, que *L'Ésser* és simplement *una orella*. Deduïm que els moments de sensació interior aguda, tals com l'enfonsament de les estructures cognitives del subjecte, són aquells en què l'experiència del so és més determinant.

Si el que hi ha a «Al Cervell, vaig sentir un Funeral» és so, haurem d'escoltar els tipus de sons que s'hi troben. N'hi ha de dos tipus: el primer, el so latent de la seva escriptura. La reducció mètrica de tots cinc quartets (del tetràmetre iàmbic als versos imparells al trimetre iàmbic als versos parells) mostra un moviment repetitiu cap a la concisió i certesa i reflecteix

la radical reducció d'Ésser a so. A més, l'estructura mètrica del poema és notablement regular. Només en el vers 16, «Nàufraga, solitària, aquí» les síl·labes es desvien de l'estructura creixentment iàmbica del poema, subratllant d'aquesta manera l'al·legoria de crisi interior. A nivell fonètic, les repeticions fòniques són fonamentals: el lèxic del funeral¹ («*I felt a Funeral*» [l.1], «*seated, / A Service*» [l.5-6]); l'espai interior on tot això té lloc («*My mind was going numb*» [l.8], «*creek across my Soul*» [l.10]); la metàfora que estudiem («*a Bell, / And Being, but an Ear*» [l.13-14]; el silenci envoltant («*I, and Silence, some strange Race*» [l.15]); i el fet de caure («*I dropped down and down*» [l.18]).

La rima assonant en el poema és encara més significativa ja que forma part del primer tipus de so a la vegada que participa del segon, la referència al so en el món real. En el segon quartet, «*Drum*» («Tambor») (l.6) percussivament repeteix el so de «*numb*» («entumir») (l.8). En el tercer quartet, «*Soul*» («Ànima») (l.10) ressona amb «*toll*» («tocar a morts») (l.12). També monosil·làbica, la rima assonant del quart quartet requereix una explicació més detallada:

*Com si tot el Cel fos una Campana,
I l'Ésser, sols Oïda,
I jo, i el Silenci, una Raça estranya
Nàufraga, solitària, aquí —* (l.13-16)

El díctic *aquí* al final del quartet assenyala el punt zero espai-temporal de la frase, on es mesura la distància respecte la narradora. D'acord amb la referència a l'espai interior del poema, especialment «Al Cervell» (l.1) i «travessant-me l'Ànima» (l.10), tindria sentit situar l'*aquí* a l'interior de la narradora. Deduïm, a més, que l'*aquí* del poema també comprèn un *ara*, ja que en la lògica de l'enunciat, algú podria haver estat *aquí* en el passat, però dir això també implica que hom també es troba *aquí ara*.

A aquesta deducció espai-temporal n'afegim una altra d'auditiva. El díctic *aquí* completa la rima amb *Oïda* a *L'Ésser, sols Oïda*². Tal com la metàfora interpreta l'existència com una enorme reducció a l'experiència auditiva, la rima també, en vista a la identitat que estableix, sintetitza

¹ De l'original.

² *Here/ Being but an Ear*.

l'experiència del *jo* en el poema. És a dir, l'*Oïda* és *aquí* en l'espai més íntim que el poema obre al·legòricament. Aquesta síntesi concep l'auditori dickinsonià, un espai per a l'audició poètica.

Dues observacions més sostenen aquesta tesi. Primer, en el quart quartet, l'aposició «I jo, i el Silenci, una Raça estranya» (l.15): agrupar el *jo*, i el *Silenci* en una única subespècie, evoca solitud i la calma en què el so es pot percebre vivament. En segon lloc, *jo*, el company estrany i significatiu del *Silenci*, és l'única font de so en el poema. És a dir, enlloc de registrar els sons circumdants que la narradora percep, el *jo* sol imagina els sons sentits «Al Cervell» (l.1). Aquests sons referencials són múltiples i, en un patró final, inclouen: el «trecaven-trecaven» (l.3) dels «Acompanyants» (l.2), que «els vaig sentir alçar una Caixa / I cruixir travessant-me l'Ànima / Amb les mateixes Botes de Plom, de nou» (l.9-11); el reduplicatiu «Redoblà - redoblà» (l.7) de «L'Ofici, com un Tambor» (l.6); i la ressonància còsmica de «L'Espai - va començar a tocar a morts, // Com si tot el Cel fos una Campana» (l.12-13).

«Al Cervell, vaig sentir un Funeral» de Dickinson és un exemple del que tots els grans poetes fan: donar veu al seu sentit d'existència en un llenguatge en què ells han entrat i en què es troben a sí mateixos. Aquest *trobar-se* en el llenguatge és a la vegada un fet cognitiu i un acte potencial de descoberta. Els lectors dels grans poetes també es troben a sí mateixos en el llenguatge, i són l'única font dels sons que senten en el text. Trobem l'auditori dickinsonià a *l'Ésser, sols Oïda i aquí*, en les runes de l'esfondrament, comença la tasca de construir un espai per a escoltar.

[Traducció d'Anna Casablanca]



L'ABSTINÈNCIA EPISTEMOLÒGICA D'EMILY DICKINSON

PAUL SCOTT DERRICK*

Em pregunto per quant de temps seguirem preguntant-nos; si aviat arribarem a «saber»
(carta d'E.D., finals d'agost 1858)

Alguna cosa important sembla haver ocorregut en la ment d'Emily Dickinson durant l'any 1858. Si això fos així, es podria prendre com a indicatiu d'una de les majors exigències que la seva poesia fa a la ment del lector. Aquesta exigència es resumeix en l'epígraf expressat més amunt. Potser podem començar a pensar-hi com a relacionat amb una tensió -o conflicte- entre la nostra tendència humana a preguntar-nos (tant en el sentit d'interrogar-nos amb curiositat com en el d'admirar-nos davant el sublim o l'inexplicable) i la nostra avidesa de coneixement o certesa.

En els seus primers poemes, Dickinson mostra plena confiança en l'última realitat de la vida després de la mort. Ella hi creu; i creu per tant que en sap. Hi ha alguna cosa de més certa que F6/J3?

*Adrift! A little boat adrift!
And night is coming down!
Will no one guide a little boat
Unto the nearest town?*

*So sailors say — on yesterday —
Just as the dusk was brown
One little boat gave up it's strife
And gurgled down and down.*

*So angels say — on yesterday —
Just as the dawn was red
One little boat — o'erspent with gales —*

* **Paul Scott Derrick** exerceix com a lector de Literatura Americana i professor associat a la Universitat de València. Interessat en el moviment romàntic i el Transcendentalisme americà, ha traduït Ralph Waldo Emerson, Henry Adams i Emily Dickinson (amb Carme Manuel Cuenca, *Emily Dickinson, Amherst: LXXX poems*, València: Denes, 2004). També ha publicat traduccions angleses de poetes en llengua castellana com Cernuda, Borges o Neruda.

*Retrimmed it's masts — redecked it's sails —
And shot — exultant on!*¹

El motiu del petit vaixell, navegant a la deriva a mercè de les circumstàncies, era una imatge bastant comuna en el segle XIX i que Dickinson usarà també en poemes posteriors. Molts artistes d'aquella època, obsessionats amb el desconegut o el misteri del més enllà, representaven una nau solcant aigües ignotes o un vaixell naufragat com a sinònim de l'ànima. Una de les més omnipresents d'aquestes representacions fou la sèrie de quatre paisatges de Thomas Cole titulada *The Voyage of Life* [El viatge de la vida] (1840). Cole (1801-48) era un anglès que va immigrar als Estats Units el 1818. Va esdevenir una figura cabdal en l'Escola del Riu Hudson i els seus quadres van ser copiats extensament en gravats d'acer i difosos a tot arreu dels Estats Units.

En *The Passion of Emily Dickinson* [La passió d'Emily Dickinson], Judith Farr aporta una visió de conjunt de la gran influència de l'obra de Cole en la vida dels nord-americans a mitjans del segle XIX i més concretament la seua probable influència en la sensibilitat de Dickinson (pàgs. 68-82). Basant-se en açò, explica que el petit vaixell de F6/J3,

[una] personificació de l'ànima, podria tenir antecedents que no siguin els de la sèrie de Cole, però altres aspectes del poema -el crepuscle enfosquit-se, la caiguda de la nit, l'alba rogenca, els àngels- apareixen a *Manhood* i *Old Age* [els últims quadres del grup]. El contrapunt entre els mariners que només veuen el naufragi i els àngels que reconeixen que porta cap a la vida eterna en un altre mar està implícit en Cole (pàgs. 79-80)^a.

El propòsit principal d'aquest poema és, òbviament, presentar una perspectiva dual (natural i sobrenatural) sobre la mort. Des del punt de

¹ «¡A la deriva! ¡Un petit vaixell a la deriva! / ¡I cau la nit! / ¿Què no hi haurà ningú que el guï / Fins el proper poblet? // Els mariners diuen - ahir mateix - / Tot fent-se fosc el crepuscle / Un petit vaixell abandonà la lluita / I borbolejant s'enfonsà endins. // Els àngels diuen - ahir mateix - / Tot enrogint-se l'alba / Un petit vaixell - exhaust pels vendavals - / Armà els màstils - cobrí les veles - / I es llançà - tot exultant!»

^a Aquests dos paisatges de Thomas Cole, els trobareu reproduïts en el punt de llibre que acompanya aquesta publicació. [N. E.]

vista de la vida terrenal, el vaixell desapareix i els seus ocupants moren. Des del punt de vista de l'eternitat, però, el vaixell simplement entra en una nova dimensió de l'ésser, travessant el portal de la mort.

Aquest portal es podria visualitzar fins i tot com l'espai entre les estrofes 2 i 3. Pareu esment com l'estrofa 3 -dita des del punt de vista del cel- trenca l'esquema establert en les estrofes 1 i 2. La rima «*down/town*» i «*brown/down*» canvia a «*gales/sails*» i es transfeireix del segon i quart vers al tercer i quart. I potser més important encara, l'estrofa final s'estén a cinc versos. Aquest vers extra allarga el poema i allarga la vida humana més enllà de la mort.

R. W. Franklin data aquest poema en l'estiu de 1858. Un poema lleugerament posterior, que Franklin data en la tardor de 1858, fa servir el mateix grup d'imatges, però amb un efecte diferent. Observeu el que passa en F33/J52:

*Whether my bark went down at sea —
Whether she met with gales —
Whether to isles enchanted
She bent her docile sails —*

*By what mystic mooring
She is held today —
This is the Errand of the Eye
Out upon the Bay.²*

Encara que les imatges i la forma estròfica relacionen aquest poema amb F6/J3 -la primera rima de l'un és exactament la mateixa que l'última de l'altre-, hi ha una diferència considerable. Aquest poema no té una tercera estrofa més llarga. De fet, no té cap tercera estrofa. Desprovist d'una perspectiva «angèlica» des de l'altra banda de la mort, el parlant roman en aquest món, mirant amb perplexitat dintre el misteri.

Aquest poema es pot considerar com una anticipació suggerent de la coneguda proposició (6.522) cap al final del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein: «Existeix, tanmateix, allò que és inexpressable. Això

² «Si la meua barca naufragués / Si es trobés amb vendavals - / Si cap a les illes encantades / Inclínés les dòcils veles seves - //

En quin místic moll / S'amarra avui - / Aquesta és la Diligència de l'Ull / Que rastreja la Badia.»

es *mostra*, és allò que és místic». ³ Que potser Dickinson s'ha adonat que el regne de l'eternitat, si existeix, és inexpressable? Cal entendre que aquest no és un poema de *manca de fe* (i per tant de negació d'allò místic), sinó que reconeix tàcitament que hi ha algunes coses que simplement no podem conèixer.

¿Quants poetes nord-americans del segle XX ens han donat poemes des de la mateixa perspectiva (que és també una perspectiva tradicional romàntica)? Els parlants estan donant les espatlles a l'interior i fitant la mar - preguntant-se. Potser el millor exemple del que estic dient és el poema «*Neither out Far nor in Deep*» de Robert Frost:

*The land may vary more;
But wherever the truth may be —
The water comes ashore,
And the people look at the sea.*

*They cannot look out far.
They cannot look in deep.
But when was that ever a bar
To any watch they keep?* ⁴

(l. 9-16)

Aquests versos es podrien llegir com a una reflexió sobre F33/J52. Onsevilla que *pugui* estar la veritat: aquest petit verb auxiliar és la clau de tot el poema. Al remat no podem saber amb certesa que hi ha una veritat última. I tot i que és limitat el nostre aparell d'observació, hi ha alguna cosa en la natura humana que ens empena a sotjar dins el regne del misteri.

Llançaria la hipòtesi que, en algun moment entre l'estiu i la tardor de 1858, Emily Dickinson va començar a adonar-se que aquesta fonamental incertesa existencial és un dels fets més colpidors de l'experiència humana. I encara que ella continués escrivint poemes expressant una creença

³ Traducció al català de l'edició crítica de Dr. Joan Ordi Fernández, en l'*Annari de la Societat Catalana de Filosofia* XVI, 2004/2005: 117-217.

⁴ «La terra pot variar més; / Però onsevilla que pugui estar la veritat - / L'aigua torna a la vora, / I la gent mira al mar. //

No poden sotjar molt lluny. / No poden dins la profunditat. / Però quan va ser això un límit / Al seu esguard vigilant?»

tradicional en la resurrecció cristiana durant la seua vida, molts dels poemes més profunds i commovedors de la seua maduresa exploren la nostra innata condició d'incertesa.

Ara bé, pot ser només una coincidència, però l'evidència de les cartes de Dickinson d'aquesta època corroborarien aquesta transformació -o creixement- en el seu pensament sobre la mort i la immortalitat. En una carta de finals d'agost de 1858 a la Sra. Joseph Harris, Dickinson diu: «Sé que tornaràs - si no avui - *demà* - si no demà tal com comptem - després del petit interval que passem durant la vida aquí. Aleshores no ens direm 'Adéu,' ja que la immortalitat torna la frase bastant obsoleta». És impossible de dir si ho està dient totalment de debò aquí, o no. Però el missatge és clar. El pas del temps és irrellevant quan esperem amb il·lusió la vida eterna.

Tanmateix, uns dels efectes més pregonos de la pèrdua de fe en la immortalitat és una consciència vivament apressada de l'erosió del món causat pel pas del temps i, tal i com Dickinson va advertir perspicaçment, la resposta emocional a aquesta consciència.

Només uns pocs mesos després, en una carta al Dr. i la Sra. J. G. Holland, amb data d'«al voltant del 6 de novembre del 1858», el seu to ha canviat. És a finals de la tardor. El seu germà Austin pateix de febre tifoidea i la filla de vuit anys del mosso d'estable de la família acaba de morir d'escarlatina. En aquesta temporada tan llòbrega, sentint el pes de la mort, els pensaments de Dickinson no es giren cap al cel sinó cap al temps i la desaparició:

No us diré quant breu és el temps, car m'ho van dir llavis que es van segellar tan aviat com ho van pronunciar, i l'obert reverència el tancat. No vau ser aquí a l'estiu. *Estiu?* La meua memòria s'agita - vaig tenir? - hi va haver estiu? Haurieu d'haver vist com se'n van anar els camps - Alegre i petita entomologia! Rauda i petita ornitologia! El dansador i el terra, i la cadència tot replegat, i jo, un esperit, a tu un esperit, assajo la història!

En els seus estats d'ànim més seriosos, Dickinson tendeix a centrar l'atenció - i les emocions - en la fugacitat de la vida, en el fet innegable que tot desapareix. O gairebé tot. Probablement és significatiu que ara l'única salvaguarda de l'oblit sigui el llenguatge: «El dansador i el terra, i la cadència tot replegat, i jo, un esperit, a tu un esperit, assajo la història!».

Per tant hi ha almenys alguns indicadors que suggereixen que els hàbits primerencs de Dickinson -una simple fe en el «cel»- van quedar petits per a la seua ment al voltant d'aquesta època. Però aparentment mai no va desfer-se d'aquells hàbits tampoc. Vistos juntament, F6/J3 i F33/J52 il·lustren el conflicte entre fe i escepticisme que proposo com a una de les més importants qualitats no reconegudes de la poesia madura de Dickinson. El que la distingeix de tants contemporanis seus és la capacitat de mantenir aquesta tensió, de resistir l'impuls tan humà de cultivar la certesa. Tant podem desitjar pensar que en sabem com que no en sabem. Però tant la fe com la manca de fe són formes de certitud que (tot i que possiblement il·lusòries) ens consolen. El dubte és una altra cosa: una absència, veritablement problemàtica, de seguretat.

Hi ha un viu debat entre alguns erudits dickinsonians respecte de si fou una poetessa «cristiana» o no. Els seus arguments sempre depenen d'una lectura atenta de poemes seleccionats, els quals ignoren l'evidència d'un bon nombre d'altres. Tanmateix, si podem prendre *tots* els poemes de Dickinson com a evidència del caràcter del seu pensament (és que podem no fer-ho així?), aleshores hem d'admetre que Dickinson alhora creia i no creia en diversos moments de la seva vida. Mai no va decidir-se entre els dos finalment.

És a dir, Emily Dickinson va portar a terme una cosa gairebé inaudita al particular entorn religiós en què vivia a meitat del segle XIX. Va desenvolupar una capacitat per transcendir la nostra necessitat sovint destructiva de cercar respostes absolutes. Es va instruir a ella mateixa sobre com viure -i pensar- dintre de les fronteres canviants del misteri.

Aquesta abstinència epistemològica, aquesta renúncia a reivindicar la certesa -i per tant a reivindicar el privilegi de *tenir raó*-, podria considerar-se un dels llegats més importants que Emily Dickinson va deixar als futurs lectors.

[Traducció de Jesús Tronch Pérez, en col·laboració amb l'autor]

“EL ÚNICO CANGURO ENTRE LA BELLEZA”: EMILY DICKINSON Y EL DESAFÍO DEL ESTILO

PABLO ZAMBRANO CARBALLO*

And death shall have no dominion

DYLAN THOMAS

I cannot conjecture a form of space without her timid face

EMILY DICKINSON

La poesía de Emily Dickinson, como la de pocos poetas, se nos presenta a muchos lectores cual peligroso terreno de arenas movedizas por el que el lector transita con esa sensación extraña e irrepetible en la que se combinan simultáneamente, como en toda aventura que se precie, el riesgo y la atracción de quedar atrapados por la fuerza de unos versos, que por razones muy diversas, tienen la capacidad continua y renovada en cada lectura -incluso hoy en día, cuando contamos con la inestimable ayuda de una bibliografía crítica abrumadora- de *desconcertar* en todos los sentidos que el diccionario recoge: pervertir, turbar, deshacer el orden y concierto de algo; dislocar; torcer un argumento o razonamiento, manipularlo o sacarlo de su contexto; sorprender, suspender el ánimo. Ese *desconcierto* es un efecto nuclear e irrenunciable de la poesía de Emily Dickinson y lo peor, en mi criterio, que puede hacerse es intentar domesticar, de la forma que sea, a ese canguro que espasmódica, incontrolada y explosivamente se mueve entre la belleza.¹

Y, sin embargo, ese error garrafal se ha cometido una y otra vez, pues los intentos de domesticación de la forma -y también del fondo- de la poesía de Dickinson han sido variados pero constantes desde 1862 -año en que la poeta envió una exigua muestra de cuatro de sus poemas al que sería su mentor, el influyente Thomas Wentworth Higginson- hasta la

* **Pablo Zambrano** es doctor en Filología Inglesa y profesor de la Universidad de Huelva en el departamento de Filologías Integradas. Autor prolífico de ensayos y estudios críticos sobre las obras poéticas de autores tan diferentes como John Keats, T.S. Eliot, San Juan de la Cruz, Emily Dickinson o John Donne.

¹ La imagen no es, ni mucho menos, mía: en dos de las cartas a su primer mentor, Thomas Wentworth Higginson, la propia Dickinson describe su poesía como «*spasmodic, uncontrolled, explosive*», unos rasgos que la llevan a definirse como «*the only Kangaroo among the Beauty*», una metáfora que resume a la perfección su personalísimo estilo poético, amén de su situación singular en el panorama literario de su época.

actualidad, cuando, de manera más o menos solapada, se sigue persistiendo más de lo deseable en la misma equivocación de intentar encajonar su poesía, aun a costa de desvirtuarla por completo, en los parámetros, estrechos y excluyentes en muchos casos, de los métodos analíticos del crítico o de la escuela de turno.

Un repaso, aunque sea a vuelo de pájaro, sobre la evolución histórica de la crítica dickinsoniana revela que el estilo poético de Dickinson ha sido objetivo central de los mencionados intentos de domesticación -cuando no de manipulación pura y dura- y fuente inagotable de interpretaciones que trascienden lo puramente formal para adentrarse incluso en los terrenos tan a menudo peligrosos de la ideología. Sin embargo, en descargo de la labor de los críticos es de justicia señalar que el estado (tal vez plenamente consciente) de indefinición o provisionalidad editorial en que la autora dejó gran parte de su obra ha contribuido en gran medida a la azarosa historia textual y hermenéutica de la misma. Lo que sí parece claro es que a Dickinson la publicación de sus poemas no le importaba o no le interesaba demasiado (*«Publication - is the Auction / Of the Mind of Man -»*, afirma en el poema 709²) y a su muerte dejó más de 1700 poemas en diversos grados de indefinición y ordenamiento: primeros y segundos borradores, poemas en principio terminados pero con palabras y versos alternativos, algunos de ellos agrupados en varios fascículos encuadrados rudimentariamente, pero ordenados al fin y al cabo, y muchos otros manuscritos sueltos en diversos formatos de papel, desde hojas regulares hasta reversos de sobres usados. Tras una sucesión de fatales ediciones, alteradas en grado escandaloso a veces, hubo que esperar hasta 1955 y 1998, con las ediciones de Johnson (abreviada en 1970 en un solo volumen) y de Franklin respectivamente, para contar con ediciones filológicas fiables, aunque no exentas de polémica, de la poesía de Dickinson.

Una de las controversias más recientes y que afecta de lleno a la consideración del estilo de Emily Dickinson es el contraste entre los manuscritos y las ediciones impresas, con las variadas y novedosas interpretaciones que de ello pueden derivarse. Lo limitado de estas páginas nos impide entrar de lleno en una cuestión sin duda interesantísima y, desde

² «La Publicación - es la Subasta / De la Mente del Hombre -». Los textos originales de Dickinson remiten a la edición de T. H. Johnson (Londres, Faber & Faber, 1970); salvo indicación contraria, las traducciones al español, a la edición bilingüe de Margarita Ardanaz (Madrid, Cátedra, 1997).

luego, provocadora que, por fuerza, no podemos sino resumir. *Grosso modo*, los partidarios de otorgar validez poética y editorial *per se* a los manuscritos tal y como Dickinson los dejó subrayan el hechizante poder visual de unos poemas cuyo efecto rítmico y de ciertas figuras retóricas difiere grandemente del que encuentran los lectores de las ediciones impresas y, aunque sea en grado mínimo, regularizadas (al tener que elegir, por ejemplo, una de las variantes ofrecidas por la poeta en sus manuscritos) y que, precisamente por esa regularización, estarían traicionando en una medida importante el espíritu poético genuino de Emily Dickinson. Un admirador rendido del estilo dickinsoniano como el que escribe estas páginas no puede sino manifestar que, en efecto, la lectura de los manuscritos nos revela en ocasiones a una autora con una fuerza estilística que de alguna manera queda debilitada, también sólo en ocasiones, en la publicación impresa (por ejemplo, en lo que respecta a la división de los versos). Sin embargo, dicho esto, mi sentimiento es que el énfasis excesivo en la importancia absoluta y definitiva de los manuscritos es lo que en otros muchos casos acaba por tergiversar las que, creo, eran las verdaderas intenciones estilísticas de Dickinson, por muy ambiguas que éstas fuesen. Un ejemplo clarificador lo encontramos en la consideración del ritmo predominante en su poesía. Si el énfasis se pone en la fuerza visual de los manuscritos, no hay duda de que la división que Dickinson hace de sus versos resulta extraña, y, en tanto que extraña, atractiva por el ritmo peculiar que *parece* transmitir. Pero es que en muchas ocasiones Dickinson se ve obligada a cortar un verso por un lugar sorprendente porque el espacio de la página no le permite continuarlo. Del mismo modo, y por razones parecidas y obvias, en los manuscritos hay un número mucho mayor de encabalgamientos -figura dickinsoniana por excelencia- que en las ediciones de Johnson o Franklin. Lo mismo sucede con otros efectos que inevitablemente aparecen potenciados en los manuscritos, como el espaciado entre letras y palabras o la longitud de los guiones. Mi impresión es que, aun aceptando el tremendo atractivo de la lectura manuscrita de la poesía de Dickinson, exagerar su importancia estilística y sobredimensionar incluso el aspecto visual de sus poemas por encima del auditivo es una traición mayor a su espíritu poético.

Lo que parece indudable, ya se lea a Dickinson en los facsímiles de los manuscritos o en las ediciones impresas de Johnson y Franklin, es la intencionalidad absolutamente rebelde de su peculiar estilo. Si éste es en verdad *significativo* para el efecto global de sus poemas en el lector es porque

Dickinson se reafirmó siempre en ese conjunto de llamativos estilemas que hacen inconfundible su poesía. Fue ya Higginson el primero que, aun admitiendo la fuerza poética de sus versos, intentó orientar a la poeta hacia un estilo más convencional en consonancia con las normas poéticas usuales y aceptadas en la época. Los duros reproches al desconocimiento por parte de Dickinson de las formas más elementales de la lengua poética «apropiada» fueron constantes desde entonces y afectaron, como ha quedado ya dicho, a toda una historia editorial plagada de manipulaciones correctoras, cuando no de eliminación absoluta, de una parte más que significativa de los estilemas más idiosincráticos de su poesía: su puntuación, el uso de mayúsculas y de guiones, los encabalgamientos, las rimas, etc. Tal vez lo más fácil para Dickinson hubiese sido plegarse a tales condiciones con tal de facilitar la publicación y la aceptación social e institucional de sus poemas. Sin embargo, ya hemos señalado que para ella la publicación no dejaba de ser un tipo humillante de subasta en la que -afortunadamente para nosotros- no participó; muy al contrario, a contracorriente, se reafirmó una y otra vez en una singularidad estilística que ha pasado de ser un defecto a convertirse, en mi opinión, en el factor por excelencia que más define de entrada a su poesía y que, de hecho, dota de una consistencia y estructura visibles a una producción poética caracterizada precisamente por la desestructuración, la inestabilidad, la provisionalidad y el caos intencionados. Dickinson vio siempre la poesía como el terreno de la posibilidad, de la ambigüedad y de la libertad frente a las constricciones asfixiantes de la prosa («*I dwell in Possibility* - / *A fairer House than Prose* -», dice en el poema 657; y en la primera estrofa del 613 relata cómo «*They shut me up in Prose* - / *As when a Little Girl / They put me in the Closet* - / *Because they liked me "still"*»³), un espacio de libertad temática, desde luego, pero, sobre todo, estilística. Son numerosos los testimonios en sus cartas y poemas en los que defiende con absoluta confianza su singularidad estilística, el orgullo de ser ese canguro que no deja de alterar la placidez de la belleza convencional de una tradición poética que ella, sin ser ni mucho menos una poeta erudita, conocía muy bien.

En este contexto de rebeldía consciente hay que entender, por ejemplo, el ritmo que caracteriza su poesía. Pese a cierta discrepancia crítica minoritaria, la realidad es que, más allá de la coincidencia o no de unidad métrica

3.«Vivo en la Posibilidad - / Más agradable Casa que la Prosa»; «Me encierran en la Prosa - / Igual que de Pequeña / Me mandaban al Cuarto de los Trastos - / Pues les gustaba “quieta”»

y ritmo en sus versos, o de que se la lea en manuscrito facsímil o edición impresa, el oído nos confirma machaconamente que Dickinson, sin lugar a dudas, compuso sus poemas dentro de los patrones rítmicos de los himnos, más señaladamente de los de Isaac Watts, que, quizás no por casualidad, recibieron en su momento críticas formales muy parecidas a las que soportó la poesía de Dickinson. Con independencia de la división concreta de los versos, el patrón rítmico dickinsoniano se acomoda insistentemente al esquema acentual de los himnos de los que se empapó en su pequeña comunidad de Amherst: estrofas de cuatro versos en las que, en diferentes grados, se combinan sobre todo versos de cuatro y tres acentos, aunque Dickinson juega constantemente con innumerables alteraciones que libran a sus poemas de la monotonía rítmica de los himnos convencionales (es decir, las combinaciones que en inglés se denominan *long meter*, *common meter*, *half meter* y *short meter*) e introducen sorprendentes efectos. Quiere esto decir que Emily Dickinson se rebela rítmica y estilísticamente de la manera a mi juicio más efectiva: desde dentro de la propia convención formal en la que se educó. Sólo así puede apreciarse, por ejemplo, el efecto que produce el uso de un pie trocaico que altera la continuidad del ritmo yámbico predominante de la lengua inglesa, como sucede en el tercer verso de las dos primeras estrofas del poema 280 (*«I felt a Funeral in my Brain, / And Mourners to and fro / Kept treading - treading - till it seemed / That Sense was breaking through - // And when they all were seated, / A Service, like a Drum - / Kept beating - beating - till I thought / My Mind was going numb -»*⁴); o su uso particular y tremendamente efectivo del pentámetro yámbico, aunque a veces lo divida en dos versos. En este preciso sentido, uno puede aceptar que Dickinson forma parte, tal vez con Whitman y algún otro poeta más, de cierto nacionalismo literario norteamericano que intentaba alejarse deliberadamente de las formas de la tradición inglesa y europea, entre ellas la del propio pentámetro yámbico. Lo que -al menos en mi criterio- no resulta tan convincente y es muy difícil de aceptar de modo acrítico es que Dickinson se aleje del pentámetro yámbico por sentirlo el metro representativo de la dominación masculina, tal y como sostienen ciertas teorías feministas que reivindican la rebeldía radicalmente antipa-

⁴ «Sentía un Funeral, en mi Cerebro, / Los Enlutados iban y venían / Sin parar - hasta que pareció / Que se abría camino el Sentido - //

Cuando todos estuvieron sentados, / El Servicio, lo mismo que un Tambor - / Redobra que redobra - y yo pensé / Que mi Mente se estaba entumeciendo -»

triarcual de su poesía. Sea como sea, este tipo de interpretación no deja de ser una prueba de la enorme capacidad que tiene la fuerza del estilo de Dickinson, en este caso de su ritmo, para conducir con facilidad a terrenos hermenéuticos que pueden ser polémicos y de los que -faltaría más- se puede discrepar por completo, pero que no por ello son menos interesantes.

Aparte de la evidente presencia de los parámetros prosódicos del himno, sí que resulta llamativo que una parte importante de la idiosincrasia estilística de Dickinson se manifieste mediante ciertos procedimientos de énfasis en verdad muy visuales y que, además, inciden de modo directo en la creación de su peculiar ritmo. Tal vez el más sorprendente a primera vista de tales recursos sea la abrumadora presencia en sus versos de guiones y mayúsculas iniciales de palabras. Los poemas de Dickinson son inmediatamente reconocibles por la creación mediante tales guiones de una especie de andamiaje visual sobre el que, con esa precariedad tan dickinsoniana, parecen sostenerse las palabras, especialmente las que aparecen con mayúscula inicial. Como recursos de énfasis poético, tanto los guiones como el uso de mayúsculas iniciales tienen una fuerza visual y auditiva innegable: mediante los primeros, Dickinson conecta o aísla a su voluntad palabras e incluso frases en contra de la lógica gramatical esperada. Los guiones aparecen como diseminados caprichosamente por los lugares más heterodoxos, ya se mire desde una perspectiva gramatical o métrica, una estrategia que contribuye en gran medida a esa profunda ambigüedad del sentido que caracteriza su poesía. Aunque Franklin le niegue relevancia significativa a los guiones en particular, y en general a la «especial» puntuación de Dickinson, la abrumadora presencia de aquellos parece indicar, como defiende Johnson, que los utiliza de alguna manera como una de las herramientas musicales de cierta especie de sistema de anotación musical para la lectura de sus poemas, lo que incidiría una vez más en la subordinación de lo visual, por muy llamativo que ello sea, a lo auditivo en su poesía. Por su parte, el uso con valor enfático de las mayúsculas iniciales subraya un aspecto a mi juicio muy peculiar de su poesía: la obsesión reverencial por la Palabra (así, a su estilo, con mayúscula inicial), por realzar parte de ellas muy por encima del resto, por dar con el término adecuado o por ofrecer en sus manuscritos varias alternativas, todas en principio válidas, cuando no le queda más que rendirse ante la inevitable inefabilidad a la que se enfrentan los grandes poetas; o incluso por definir-las («*Publication is the Auction*» es un ejemplo paradigmático de la naturaleza metalingüística de muchos de sus versos). Uno tiene la sensación -que por

momentos se convierte en certeza- de que a Dickinson, poéticamente, le interesa más la palabra que la frase, la estrofa o el poema completo. Es como si toda la extraña puntuación, esos guiones y mayúsculas, más los encabalgamientos, los hipérbatos, las sinestesias («*Blue Buzz*»⁵) y los oxímoros (que recorren por ejemplo el poema 281), la acentuación sorpresiva de una sílaba, las aliteraciones en una lengua ya de por sí muy aliterativa como el inglés, la apabullante variedad de rimas (perfectas todas en su imperfección general) e incluso los silencios -un recurso poco subrayado y que por sí sólo merecería una discusión detallada- fuesen parte de una estrategia hábilmente calculada para que al lector no le quede más remedio que detenerse a contemplar las palabras y a reflexionar sobre ellas, sobre su belleza y su trascendencia. En muchas ocasiones, los poemas terminan casi sin darnos cuenta, sin que ni tan siquiera hayamos aprehendido su complicada fraseología, pero dejándonos con la esencia primigenia de la poesía, una acumulación abigarrada, poderosa y mágica de lo más poético, las Palabras: *Funeral, Brain, Mourners, Sense, Service, Drum, Mind, Box, Soul, Boots (of) Lead, Space, Heavens, Bell, Being, Ear, Silence, Race, Plank, Reason, World, Finished*.⁶

Siempre he sentido que con Emily Dickinson se cumple a la perfección aquello que tan agudamente Lord Henry le dijo a Dorian Gray: los malos poetas viven la poesía que no pueden escribir; los buenos escriben la que no se atreven a vivir. En buena medida, la vida externa de Emily Dickinson, tan anodina y rutinaria, sirvió para que su poesía nos deslumbrase hoy con la fuerza de un estilo que ella, a contracorriente y con total seguridad en sí misma, convirtió en una de sus señas de identidad más hechizantes e intrigantes. Estas páginas han querido ser un breve pero apasionado intento de animar al lector a zambullirse en los poemas originales de Dickinson, aguas difíciles sin duda, pero con ese poder de seducción que sólo los grandes retos ofrecen.⁷

⁵ El «Zumbido Azul» de la mosca que recorre el impresionante poema 465.

⁶ Son las palabras con mayúscula inicial del célebre poema 280: Funeral, Cerebro, Dolientes, Sentido, Servicio, Tambor, Mente, Caja, Alma, Botas (de) Plomo, Espacio, Cielos, Campana, Ser, Oído, Silencio, Raza, Tabla, Razón, Mundo, Final (traducciones mías).

⁷ El lector interesado puede encontrar material muy útil en los volúmenes colectivos coordinados por M. Nell Smith y M. Loeffelholz, *A Companion to Emily Dickinson*, Blackwell, 2008 y por W. Martin, *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge University Press, 2002.



AGUSTÍ BARTRA: INTRODUTOR D'EMILY DICKINSON A CATALUNYA

D. SAM ABRAMS*

Indubtablement, Agustí Bartra ocupa un lloc destacat dins la plèiade de grans poetes-traductors de la Catalunya moderna. Com tantes altres vegades, Joan Maragall té l'honor d'encapçalar la nòmina dels poetes-traductors moderns, que es prolonga amb figures de la talla de Carles Riba, Marià Manent, Marià Villangómez, Maria Àngels Anglada, Gerard Vergés, Segimon Serrallonga, Feliu Formosa, Joan Margarit, Francesc Parcerisas, Narcís Comadira, Miquel DescLOT, Arnau Pons i alguns més.

A més, Maragall va ser claríssimament el primer model de poeta-traductor que el jove Bartra va admirar i va decidir imitar. En un text malauradament massa desconegut, «Carta a un jove poeta», publicat al setmanari *Mirador* el 15 d'abril de 1937, Bartra revela la seva estima intensa per la personalitat de Maragall, exemplificant els seus arguments a partir de les traduccions més lleugeres i comentades de l'autor de *Seqüències*:

«Considero Maragall com l'exponent més insigne d'aquesta actitud i veig en el seu amor envers Goethe (serenitat, claror, equilibri moral i intel·lectual) i Nietzsche (profunditat psicològica, fúria crítica, superació ardent) una confirmació del meu pensament.»

Per Bartra la traducció al català i al castellà d'obres en vers i prosa era simplement consubstancial amb la seva manera de ser escriptor en el món. En aquest sentit, hem de recordar que la primera col·laboració periodística de Bartra que coneixem va ser el conte «Un dia de primavera», publicat al setmanari de literatura, art i política, *Mirador*, el mes de novembre de 1936, i, poc temps després, al mateix mitjà va publicar la traducció, segurament del francès, d'un relat breu de l'escriptor rus Boris Pilniak (1894-1938), «Terra a les mans».

* **D. Sam Abrams:** Gran coneixedor de la literatura del seu país d'origen (EEUU), és un dels crítics més rellevants de la filologia catalana actual. A més de professor, és poeta i assagista. Les seves col·laboracions en la premsa i en congressos i cursos sobre literatura catalana però, també, en llengua anglesa, són abundants. Ha traduït Thomas Hardy, Elizabeth Bishop, Gertrude Stein, entre altres. Amb el títol *Jo no sóc ningú. Qui ets tu?* va publicar una antologia de Dickinson a Cafè Central.

Per Bartra la traducció era una activitat complexa que representava moltes coses diferents. Era un mitjà d'aprenentatge literari. Era un exercici de lectura profunda. Era un acte creatiu. Era una manera d'expressar valors estètics. Era un mètode d'aproximació a autors de referència. Era una experiència profunda d'alteritat. Era un sistema de desdoblament de la seva personalitat. Era una declaració de principis de crítica i teoria literària. Era un acte de comunió ideològica i cultural. Era un intent d'establir ponts entre cultures diferents. Era una via per enriquir la seva cultura, la catalana. Era una forma de guanyar-se la vida.

Per una altra banda, cal constatar que el fenomen de la traducció apareix a l'obra general de Bartra de maneres molt diverses. Només en citaré sis. Hi ha les traduccions professionals, fruit d'un encàrrec editorial específic: *Desayuno en Tiffany's* de Truman Capote (Barcelona: Grijalbo, 1959). Hi ha les traduccions de «complicitat literària» d'autors que eren autèntics referents pel nostre poeta: *La terra eixorca* de T. S. Eliot (Barcelona: Editorial Vosgos, 1977) o *Las historias del buen Dios* de Rainer Maria Rilke (Mèxic: Herrero Hermanos, 1961). Hi ha traduccions publicades com a col·laboracions periodístiques: la sèrie «Un poeta, un poema», publicada a *La Vanguardia* de Barcelona a l'inici de la dècada dels 80. Hi ha traduccions incrustades a les obres originals de Bartra: el poema «Fleurs» de Jean Arthur Rimbaud està incorporat al text de la novel·la sobre els camps de concentració a França, *Crist de 200.000 braços* (Barcelona: Proa, 1974, edició definitiva). Hi ha les autotraduccions d'obres al castellà: *Quetzalcoatl* (Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1960). Hi ha traduccions en el sentit d'adaptacions o imitacions: *La Ventafocs* i *La bella dorment* de Charles Perrault (Barcelona: Aymà, 1975).

Fins i tot, en algun moment extrem, la traducció va fer la funció d'una autèntica taula de salvació que va permetre que Bartra encertés l'orientació o reorientació necessària del seu ambiciós projecte vital i literari. Un parell d'exemples ens serviran per entendre aquest fenomen que es va produir algunes vegades al llarg de l'extensa carrera literària de Bartra. El primer exemple s'hauria de situar en algun moment durant els anys que Bartra va viure i/o treballar a Sabadell, entre 1917 i 1928, quan va llegir l'obra de Walt Whitman. D'entrada, el nostre poeta va llegir, evidentment, les famoses versions de Cebrià de Montoliu (1873-1923), publicades per *L'Avenç* l'any 1909. I després, en privat, va anar versionant alguns fragments o poemes sencers de Whitman, a partir de l'original i altres versions

en francès i en castellà. Per aquest motiu, quan anys més tard, la primavera del 1937, Bartra publica a *Mirador* un article de fons, «El poeta de l'home mitjà: Walt Whitman», el text està farcit de cites traduïdes directament per l'autor del text. Whitman va salvar Bartra de la terrible frustració artística que sentia davant les opcions estètiques que oferia la seva cultura en el moment d'accedir a l'escriptura a partir de l'any 1932: el Modernisme, el Noucentisme i les avantguardes.

Whitman va obrir el camí que duria Bartra cap al moviment poètic de l'Alta Modernitat als Estats Units. I, molt específicament, el Whitman de *Drum-Taps* [*Tambors de guerra*] (1865), el cicle de 53 poemes que Whitman va publicar sobre la Guerra Civil dels Estats Units (1861-1865). Aquests textos de Whitman, juntament amb el recull *Battle-Pieces and Aspects of War* [*Escenes de batalla i Paisatges de guerra*] (1866) d'Herman Melville (1819-1891), són els primers poemes de guerra escrits des d'una òptica completament moderna, poemes que reflecteixen els horrors de la guerra moderna, cínica, mecanitzada i devastadora. Bartra agafarà el model de la poesia de guerra de Whitman, en combinació amb el model dels poetes anglesos de la Primera Guerra, sobretot Siegfried Sassoon (1886-1967) i Wilfred Owen (1893-1918), com a pedra de toc per formalitzar la seva experiència de la Guerra Civil espanyola, als fronts d'Aragó i Lleida.

Aquí hem d'aturar-nos un moment per aclarir dos malentesos que sempre han pesat damunt la figura i l'obra de Bartra. El primer és una desinformació sobre els anys de formació de Bartra. Existeix la idea equivocada que Bartra va aprendre l'anglès i es va interessar per la cultura nord-americana quan va viure als Estats Units, arran de la concessió d'una beca de la prestigiosa John Simon Guggenheim Memorial Foundation de Nova York, l'any 1948. L'aprenentatge de l'anglès i l'interès per la literatura nord-americana dataven de molt abans, dels darrers anys que Bartra va viure a Sabadell, concretament entre 1921 i 1928.

L'altre malentès que hem d'aclarir és el del whitmanianisme indiscriminat de Bartra. Sempre es parla de Bartra com d'un poeta profundament whitmanià. És l'etiqueta més habitual a l'hora de mirar de catalogar Bartra i encaixar-lo dins el sistema literari català modern. A més, l'etiqueta de whitmanià sempre s'utilitza d'una manera despectiva i desqualificadora, com si fos sinònim de desmesurat, fantasiós, retòric, improvisat, anacrònic i no sé quantes coses més. Aquesta actitud de prevenció davant de Whitman correspon a una ignorància considerable respecte de la seva

obra. Aquesta visió negativa de Whitman sempre correspon a una lectura poc aprofundida i meditada de la seva obra. Aquest tòpic contra Whitman posa en relleu els prejudicis crítics antiquats de les persones que el promulguen.

Walt Whitman és un dels referents indispensables de la modernitat literària a nivell mundial, un referent que Harold Bloom situa en una posició absolutament central dins el cànon de la literatura occidental de tots els temps, al costat de Dante, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Goethe, Tolstoi, Proust, Joyce, Kafka, etc. Filant encara més prim, podem veure com el professor Bloom situa Walt Whitman i Emily Dickinson com dues figures solitàries i genials, que anuncien la modernitat poètica que arribaria tres dècades més tard, en ple segle XX.

I el fet que Bartra, a l'inici de la seva carrera, es recolzés en Whitman no s'ha d'interpretar com un gest anacrònic sinó ben al contrari: és un gest avançador i progressiu, un senyal inequívoc de modernitat. Tota una tendència subsidiària dins de l'Alta Modernitat arrenca específicament de Whitman, una tendència que parteix de William Carlos Williams (1883-1963) i Charles Olson (1910-1970) i arriba als nostres dies amb figures de la talla del gran Philip Levine (1928), l'actual poeta nacional dels Estats Units, C. K. Williams (1936) o Robert Pinsky (1940). Insisteixo: insinuar que Walt Whitman sigui un poeta passat de moda no és altra cosa que un senyal absolutament inequívoc de la falta de bagatge cultural i literari del crític que emet el judici.

Un segon exemple del pes crucial de la traducció a l'hora de facilitar el desplegament total de l'ambició del projecte vital i literari de Bartra, el trobem durant l'estada del nostre poeta al camp de concentració d'Agde entre maig i juliol de 1939. Al prefaci d'*Una antologia de la lírica nord-americana* (Mèxic: Edicions Lletres, 1951) Bartra evoca l'origen d'aquesta obra mestra de la traducció en vers en català:

«Vull fer constar, finalment, que entre la idea inicial d'aquest llibre i la seva realització hi ha un lapse de més de deu anys [1939-1950]. El primer desig d'incorporar al català alguns poemes de poetes nord-americans data dels mesos [maig-juliol, 1939] que vaig viure a Agde (França) [al camp de concentració], i fou suscitat per la lectura de l'antologia *The Albatross Book of Living Verse* [1933], aplegada per Louis Untermeyer, que m'envià un amic de Londres.»

Efectivament, al camp de concentració d'Agde, l'any 1939, gràcies a l'estímul del poeta i antòleg Louis Untermeyer (1885-1977) i de l'amic inseparable Pere Vives i Clavé (1910-1941), Bartra va començar a traduir els primers poemes que, amb els anys, anirien a parar a la seva famosa antologia de l'any 1951.

Ara bé, el llibre d'Untermeyer porta com a subtítol *English and American Poetry from the thirteenth century to the present day* [*Poesia anglesa i nord-americana del segle XIII al moment actual*], la qual cosa indica que es tracta d'una antologia panoràmica que ressegueix 700 anys de la tradició poètica en llengua anglesa a les dues ribes de l'Atlàntic. Bartra va prioritzar les dues darreres seccions de l'antologia, 8 i 9 (pàgines 383-615), que corresponien a la segona meitat del segle XIX, l'època tardoromàntica i victoriana, i les tres primeres dècades del segle XX, l'inici de l'època moderna. Aquí Bartra va trobar mostres representatives de les obres d'autors que acabarien inclosos a la seva pròpia antologia: Walt Whitman, Emily Dickinson, Edwin Markham, Edwin Arlington Robinson, Amy Lowell, Robert Frost, Carl Sandburg, Vachel Lindsay, Wallace Stevens, Sara Teasdale, Ezra Pound, el mateix Louis Untermeyer, Hilda Doolittle, Elionor Wylie, William Rose Benét, Robinson Jeffers, John Crowe Ransom, T. S. Eliot, Conrad Aiken, Archibald MacLeish, e. e. cummings, Léonie Adams, Hart Crane, Edna St. Vincent Millay. Curt i ras, aproximadament la meitat de la nòmina de la futura antologia de Bartra, 24 dels 54 autors triats i versionats. Alguns d'aquests autors arribarien a ser autèntics referents poètics per Bartra, com ara Carl Sandburg, Robinson Jeffers, T. S. Eliot, Archibald MacLeish o Hart Crane. Altres serien autors molt estimats per Bartra com Robert Frost o Edna St. Vincent Millay.

La troballa de l'antologia d'Untermeyer va ser absolutament decisiva en la carrera literària de Bartra. Després de la guerra, durant els primers mesos del seu exili francès, Bartra va experimentar un dels raríssims moments d'enfonsament i desorientació total a la vida. Va poder remuntar la crisi al camp de concentració d'Argelers i Agde, prenent quatre determinacions radicals: el rebuig definitiu dels llibres i textos publicats abans de la guerra, és a dir, el recull de relats *L'oasi perdut* (1936), el poemari *Cant corporal* (1938) i molts dels textos publicats a *Mirador*, *Meridià* i *Amic*; la refundació completa de la seva obra a partir dels poemes escrits durant el període de la guerra, que s'aplegarien finalment a l'edició mexicana de *L'arbre de foc* (1946); l'assumpció voluntària de la funció de donar testimoni

artístic de les seves experiències vitals durant la guerra i l'exili; i l'adhesió als dictats del moviment poètic de l'Alta Modernitat als Estats Units.

La quarta determinació ens indica clarament que tant la lectura com les primeres versions que va fer de l'antologia d'Untermeyer van ser essencials en el desenvolupament artístic del nostre poeta. Des d'aquesta perspectiva, *Una antologia de la lírica nord-americana* s'ha de veure com un exercici d'aprenentatge, una «*labor of love*» o «tasca d'amor», i una declaració de principis crítics i estètics. Per la correspondència amb el poeta i traductor nord-americà Rolfe Humphries (1896-1992) sabem que Bartra va continuar les lectures i les traduccions de cara a la seva antologia durant la seva estada a la República Dominicana l'any 1940-41. I finalment va poder tancar el text definitiu de l'antologia a Bayville, Long Island, el 28 de maig de 1950, on residia gràcies a la segona beca consecutiva de la John Simon Memorial Foundation de Nova York.

A l'extensa tria d'Untermeyer Bartra va poder estudiar de prop l'evolució de la tradició de la modernitat poètica dels Estats Units, a partir del seu estimat Walt Whitman. Bartra va poder resseguir la tradició a la qual volia vincular-se i pertànyer. Per una altra banda, a *The Albatross Book of Living Verse*, va poder descobrir una genial coetània de Whitman, la poeta Emily Dickinson (1830-1886), a través d'una petita mostra de vuit poemes ben representatius del seu immens talent. A partir d'aquella descoberta, Bartra va entendre que, en realitat, eren dues les figures que encapçalaven la tradició de la modernitat poètica dels Estats Units: Whitman i Dickinson, tots dos fills espirituals del pensador i escriptor Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Per aquest motiu, *Una antologia de la lírica nord-americana* arrenca amb dues tries substancials de Whitman i Dickinson, els dos capdavanters del que seria anys més tard l'Alta Modernitat, a partir de figures seminals com ara T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens i William Carlos Williams.

A la primera edició d'*Una antologia de la lírica nord-americana*, apareguda a Mèxic el 8 de novembre de 1951, Bartra inclou un total de 14 poemes d'Emily Dickinson. La tria està precedida per un davantal que conté un perfil biogràfic i literari de la poeta d'Amherst. Curiosament, la tria de Bartra no coincideix gens amb la tria d'Untermeyer perquè el nostre poeta no va parar fins que havia llegit tota l'obra de Dickinson disponible en el mercat del llibre de l'època.

A les successives edicions de l'antologia en castellà a Mèxic i Catalunya (1952, 1957, 1959 i 1974), Bartra va anar ampliant la seva tria personal de

Dickinson, afegint-hi cada cop més poemes, fins que va arribar a la xifra estable de 29 poemes. D'aquesta dada se'n desprèn la conclusió que per Bartra, amb els anys, Emily Dickinson anava creixent en altura literària. També cal recordar que *Poemes d'Emily Dickinson* (Barcelona: Edicions 62, 1979) del gran Marià Manent només recull 37 versions de poemes de l'autora, una reducció considerable respecte als 53 que el mateix traductor havia inclòs a *Poemas* (Barcelona: Edit. Juventud, 1957).

De fet, Marià Manent va començar la seva dedicació a Dickinson d'una manera més aviat tímida, incloent l'autora a dues antologies però sense gens de protagonisme. La primera va ser *La poesía inglesa: Románticos y Victorianos* (Barcelona: Editorial Lauro, 1945) i la segona, una mena de versió original catalana de l'obra anterior, *Poesia anglesa i nord-americana* (Barcelona: Editorial Alpha, 1955), amb la inclusió d'un poema i tres poemes, respectivament.

En definitiva, no cal dubtar a l'hora de d'afirmar que Bartra va ser l'introduïdor d'Emily Dickinson al sistema literari a Catalunya i, en certa mesura, a la resta del territori de l'estat espanyol. Això sí, durant molts anys es va ignorar aquesta extraordinària aportació de Bartra, a causa de la falta de comunicació cultural entre l'exili i l'interior del país. Un bon exemple d'aquest distanciament entre l'exili i l'interior és el fet que Marià Manent va traduir Dickinson sense conèixer l'existència anterior de les versions de Bartra, tot i que l'autor d'*El vel de Maia* sempre va ser sensible al món cultural de l'exili. Agradeixo aquesta notícia a Albert Manent, a través del seu fill, Jordi Manent.

El fet que Bartra reconegués a primera vista el geni poètic de Dickinson diu moltíssim a favor del seu immens talent com a crític i lector. Avui Emily Dickinson és vista com una figura indiscutible en la lírica universal de tots els temps. Però les coses no van ser sempre així. La recepció de l'obra de Dickinson ha estat una qüestió lenta, difícil i no exempta de polèmica. Dickinson va morir el 15 de maig de 1886, sense haver publicat més que alguns poemes escadussers dels 1789 que ara sabem que va escriure en total.

La primera mostra de la seva obra va aparèixer el 1890, una antologia discreta de 115 poemes a cura de Mabel Loomis Todd (1856-1932) i Thomas Wentworth Higginson (1823-1911). Els crítics de l'època no es van expressar d'una manera gens unànime: uns van ser més aviat tebis; alguns van ser molt entusiastes; i altres van ser directament hostils. Amb

tot, però, el llibre va ser un èxit comercial, amb 11 reedicions al llarg de poc més d'un any. L'operació editorial es va repetir amb dues antologies més el 1891, *Poems. Second Series*, i el 1896, *Poems. Third Series*. La crítica va continuar lluny de la unanimitat i un cop que havia passat l'efecte de la rigorosa novetat, a partir de 1897 l'interès per Dickinson va decaure fins ben endinsat el segle XX.

L'any 1914 la neboda de Dickinson, Martha Dickinson Bianchi (1866-1943), va publicar *The Single Hound* [*El gos de caça solitari*], un volum de recollia els 142 poemes que Emily va adreçar a la seva cunyada, Susan Huntington Gilbert (1830-1913). Aquest llibre va revifar l'intens interès per la figura i l'obra de Dickinson.

El 1924 es va publicar un volum de *Selected poems*, a cura de Conrad Aiken (1889-1973), que va cridar poderosament l'atenció dels joves escriptors del moment. L'aval d'Aiken era l'equivalent de l'aprovació per part de tota una generació de creadors inquiets i trencadors. I el mateix any es va editar *The Complete Poems of Emily Dickinson*, altra vegada a cura de la neboda de l'autora, Martha Dickinson Bianchi, que va ser un autèntic bestseller. També van començar a sortir les primeres biografies i estudis crítics. Per exemple, el 1928 el gran crític Allen Tate (1899-1979) va defensar sense contemplacions la solidesa intel·lectual de l'obra de Dickinson i, sobretot, el seu vessant de pensament abstracte. En definitiva, la modernitat reivindicava Emily Dickinson. Aiken, Tate, Frost, MacLeish... Al llarg de les dècades dels anys 20 i 30 del segle passat, la comunitat literària es va fracturar en dos: els defensors acèrrims de la poeta i els seus detractors, ben extremats i implacables.

Els dubtes sobre la importància real de Dickinson es van dissipar de cop amb l'aparició, l'any 1955, d'una edició crítica de tota la seva producció coneguda, 1775 poemes, en tres volums, a cura del professor i especialista de Harvard, Dr. Thomas H. Johnson (1919-1984). Al cap de tres anys, el 1958, Johnson va culminar la seva tasca amb una edició, també en tres volums, de la correspondència de Dickinson. Era la primera edició completa. Justament, Marià Manent va treballar a partir de l'edició del Dr. Johnson per establir el text de la seva antologia en castellà de 1957 i en català de 1979. En canvi, Bartra no va poder disposar dels tres volums de Johnson fins la tercera edició de la seva obra, *Antología de la poesía norteamericana* (Mèxic: Libro-Mex Editores, 1957).

Tot això vol dir que Bartra va iniciar-se en la lectura i la traducció

d'Emily Dickinson en l'època més controvertida de la recepció de la seva obra poètica. Bartra va haver de posicionar-se entre els defensors i els detractors. I no cal dir que es va posicionar a favor de la visió radicalment positiva i moderna de Dickinson. Posicionar-se decididament d'aquesta manera entre 1939 i 1950 era de tot menys normal i obvi. Posicionar-se d'aquesta manera era un bon indicador de la intel·ligència, la sagacitat, la sensibilitat i la modernitat de Bartra. I també era i és una prova irrefutable del seu insòlit coneixement i domini tant de la llengua com de la cultura dels Estats Units.

Bartra va veure en l'obra de Dickinson elements que, com a creador poètic, compartia sense reserves. La profunditat conceptual de Dickinson. L'experimentalisme formal i lingüístic arriscat de Dickinson. La imaginació fèrtil de Dickinson. L'originalitat i independència ferotge de Dickinson. La capacitat crítica de Dickinson. La revolta moral constant de Dickinson contra els valors establerts. El sentit de l'humor aspre de Dickinson. L'honradesa i autenticitat de Dickinson. L'individualisme de Dickinson. La coherència total de Dickinson. El coratge solitari de Dickinson.

Em pregunto quan la cultura catalana, com Immanuel Kant, serà capaç de sortir del seu son dogmàtic i reconèixer d'una vegada la grandesa humana, moral, intel·lectual i artística d'Agustí Bartra. Ja comença a fer massa temps que hauria d'haver succeït.

APÈNDIX: TRES TRADUCCIONS DE BARTRA INCLOSES A LA
SEVA ANTOLOGIA

[1668]

*Apparently with no surprise
To any happy Flower
The Frost beheads it at it's play —
In accidental power —
The blonde assassin passes on —
The Sun proceeds unmoved
To measure off another Day
For an Approving God —*

(1884)

*Com jugant, la gebrada
decapita les flors,
que semblen no adonar-se'n
en sa felicitat.
Se'n va el ros assassí,
el sol passa, immutable,
fins a completar el dia
per a un Déu que assenteix.*

[606]

*Except the smaller size
No lives are round —
These — hurry to a sphere
And show an end —
The larger — slower grow
And later hang —
The Summers of Hesperides
Are long.*

(1863)

*Cap vida no és completa, llevat de les més xiques,
que són talment esfères que rodolen i es perden.
Lentes creixen les grosses, les que, madures, pengen-
Són molt llargs els estius de les Hespèrides!*

[519]

*This is my letter to the World
That never wrote to Me —
The simple News that Nature told —
With tender Majesty*

*Al món dic en aquesta lletra
-mai no m'ha contestat!-
allò que em digué la Natura
amb tendra majestat.*

*Her Message is committed
To Hands I cannot see —
For love of Her — Sweet — countrymen —
Judge tenderly — of Me.*

(1863)

*A mans que mai no he pogut veure
el missatge és lliurat.
Per ella, oh gent de ma pàtria!
judiqueu-me amb bondat.*

(Textos trets d'Una antologia de la lírica nord-americana, 1951 i The Poems of Emily Dickinson, 1999. A cura R. W. Franklin.)



TRADUCCIONS
PARAL·LELES

VINT POEMES D'EMILY DICKINSON

DAVID PREEST*

M'han demanat que presenti l'Emily Dickinson a nous lectors tot triant vint dels seus poemes i dient alguna cosa sobre cadascun d'ells. Només seran apunts de lector, sense altres pretensions. El primer poema publicat de l'Emily fou escrit el 1850, quan tenia vint anys. Quan va morir el 15 de maig de 1886 havia escrit 1775 poemes. Així doncs n'hi ha bastants entre els quals triar. Molt pocs d'aquests poemes tenen més de 24 versos i alguns en tenen tan sols 4 o fins i tot 2. Començaré, doncs, amb un poema breu:

*No és la revelació allò que espera.
Sinó els nostres ulls desmoblats*

*Not "Revelation"— 'tis — that waits.
But our unfurnished eyes —*

[685 F500]

La glòria ens envolta però els nostres ulls no tenen suficient destresa per veure-la. Som nosaltres que som imperfectes, no Déu. És com quan un pare de Yorkshire portà el seu fill a Londres a veure la seva primera representació de Shakespeare. Al final el noi diu «No he trobat que fos gran cosa». El pare li respon «No hi ha res imperfecte en Shakespeare. Ets tu que necessites educar-te per estar-ne al nivell».

A continuació he seleccionat dos poemes de 4 versos. A l'octubre de 1870 l'Emily va enviar el seu poema *L'Experiència finalment ens guia*- [1770 F1181] al seu gran amic i mentor literari, Thomas Higginson. Qualsevol que hagi jugat al golf sabrà quanta veritat hi ha en aquest poema. Un cop i un altre el golfista recorre a un «consell» o un «axioma» que està convençut que li millorarà la partida, i es troba que quan l'experimenta i el posa en pràctica no resulta més útil que cap dels anteriors.

Però no tots juguem al golf, així que aquí ve un altre poema igual de curt que va enviar a la Sra. Higginson, *Potser no em necessiten -o potser sí-* [1391 F1425]. El més petit gest d'afecte o reconeixement pot ser just el

* **David Preest** ha estat professor de Literatures Clàssiques i lector a la Universitat d'Oxford. Autor d'estudis de literatura llatina medieval, va ser guardonat per la seva traducció de *Chronica Maiora*, de Thomas Walsingham. Entusiasta lector de Dickinson, comenta els seus poemes a www.emilydickinsonpoems.org.

que una persona necessita en un moment concret. És el misteri de l'oportunitat i el flux empàtic. L'Emily va apuntar aquesta mateixa idea en un poema bastant anterior, *Amb cavalleriesitats tan menudes* [55 F37].

L'Emily no va ser una gran viatgera. Durant la seva vida gairebé mai va sortir del seu poble, Amherst; de fet no va sortir gaire de la casa gran amb jardí de la seva família on vivia als afores. Però tot i que va triar tan-car-se als confins domèstics encara podia observar el canvi de les estacions tan bé com qualsevol viatger. La naturalesa viatjava davant d'ella. Les estacions van esdevenir, així, tema recurrent dels seus poemes. Potser el seu mes preferit fou març, ja que és el mes que anticipava que les coses bones que porten la primavera i l'estiu estaven arribant. En el poema *Estimat març passa* - [1320 F1320] maliciosament imagina que, quan va a obrir la porta després de sentir que truquen, es troba el mes de març dret al llindar de la porta. Parlant sense parar el porta amunt, a la seva habitació, on ella, esbufegant tant com març, continua xerrant. «Vaig rebre la teva carta on explicaves que vindries, estranyament els arcs no sabien que venies, i van enrogir avergonyits quan els ho vaig dir. Sento no haver escrit cap poema sobre pujols liles darrerament, però tu has monopolitzat el lila. Què hi farem, aquí arriba l'abril que truca a la porta, vaig a obrir. Fa un any que no venia, i ara justament ve quan estic enfeïnada amb vostè. Anècdotes com l'abril semblen tan trivials quan tu ets aquí. Però faig broma. M'agrada l'abril acusat tant com l'apreciat març, i els meus afalacs no són més significatius que les meves acusacions. Us estimo als dos».

En un altre poema, *No puc dir-te però ho sento* [65 F164], l'Emily no ens deixa cap dubte sobre el valor que li dona al mes d'abril. Ja que en el poema diu que és impossible descriure la màgia d'un dia d'abril. Tot el que podem fer és silenciosament apreciar-lo mentre ràpidament passa, no parlar-ne animadament, sinó prendre'l com un tastet del «sublim recital» del cel pel qual ens prepara. Per cert, cal dir que Peter Parley era un escriptor que escrivia llibres per ajudar els nens a aprendre a llegir.

L'Emily és igualment esplèndida escrivint sobre la màgia de la neu. En el poema *Vaig comptar fins que van ballar* [36 F45] ens explica com d'emocionada estava en veure caure la neu fora. Però no en va tenir prou amb desenfundar el llapis i escriure un poema sobre les volves de neu (o potser per fer-ne un dibuix); va deixar de ser gata maula i de comportar-se adequadament per fer una improvisada dansa d'alegria tot creuant la sala. Casualment l'Emily només va posar títol a tres dels seus poemes i aquest fou un d'ells i es titula *Flocs de neu*.

Fins i tot va fer un poema sobre un dia plomís en el qual no hi havia res d'alegre en la climatologia. En *El Cel està baix- els núvols són cruels* [1075 F1121], tot i que el tema és el d'un dia fred i ventós de novembre amb algun floc de neu ocasional, Emily aconsegueix la nostra commiseració en concloure, compungida, que la natura, com nosaltres mateixos, no està passant pel seu millor moment.

¿Com passava l'Emily els seu dies a casa quan no escrivia poemes, o ajudava amb les tasques domèstiques o el jardí? Un dels seus recursos principals eren els llibres i la lectura. En *Dins els meus llibres, tan agradable de recórrer-hi* [604 F512] ella descriu com la plàcida lectura després d'un dia esgotador fent feina a casa compensava el mal de les hores sense llibres. Igual que als convidats que han d'esperar el seu sopar els alegren les olors de la cuina, el dia de l'Emily es veia especialment pel pensament que els llibres arribarien passades algunes hores. Llavors, quan ella comença a llegir al final del dia, les «Vacances» de dins exclouen allò «Salvatge» i la «Nit» de fora, mentre s'allunya el soroll de les petjades dels homes que encara no gaudeixen d'aquest solaç. Els llibres per a ella, a diferència de les persones, prometen plaer i reporten satisfacció.

De la mateixa manera, en *Ell va menjar i va beure les precioses paraules* [1587 F1593], l'Emily diu que llegir és una experiència espiritual, com menjar el pa i beure el vi consagrats a l'eucaristia. Dóna al lector la força i la llibertat que li permeten oblidar-se de la pobresa i la mortalitat.

Dues de les autores preferides de la poeta són Elizabeth Barrett Browning i la novel·lista George Eliot. Quan varen demanar a l'Emily què en pensava de la novel·la *Middlemarch*, va contestar, «Què en penso de *Middlemarch*? Què penso de la glòria?» El poema *Les seves pèrdues fan els nostres guanys avergonyits* [1562 F1602] és un tribut emotiu a Eliot.

Deixant de banda les «pèrdues» d'una infantesa trista i l'absència de la creença en Déu, el «Paquet» de George Eliot també estava buit de bellesa (Henry James una vegada va dir d'ella que era una gran literata amb cara de cavall) i havia estat condemnada a l'ostracisme per part de les seves amigues, quan als 34 anys, es va fer amant d'un home que legalment no es podia divorciar de la seva dona. Però el destí no la va castigar infringint aquestes mancances en ella. Tal era la seva natura, la seva innata i dolça bondat, que els càstigs només la incrementaven.

A part del canvi d'estacions, l'Emily també era una apassionada observadora dels ocells i altres criatures del seu jardí. En el seu poema *Una*

camí a l'Evanescència [1463 F1489] sobre un colibrí, captura la vibració de les seves ales i el seu vol ràpid. Les «erres» en els versos 1-4 i l'absència d'un verb suggereixen la velocitat creixent. Ens els versos 5 i 6 les flors es col·loquen bé de nou suggerint la buidor que deixa la partida de l'ocell. L'espectador només pot gratar-se el cap i dir-se a ell mateix que deu haver estat un missatge de Tunísia, que d'acord amb Shakespeare, és un lloc que està «deu llegües més enllà de la vida d'un home» (*Tempest* 2:1:246-8).

L'Emily estava tan satisfeta d'aquest poema que el va enviar a cinc persones diferents.

Llavors, a *L'aranya sosté una bola d'argent* [605 F513] l'Emily gira la mirada cap una de les criatures domèstiques més humils. Fins i tot si només hem destruït la teranyina d'una aranya amb la punta d'una escombria com una mestressa de casa en el vers 11, i mai no hem vist una aranya teixint una teranyina, instantàniament acceptem el poema com un quadre autèntic del fer i desfer de la seva teranyina. Els poemes de l'Emily no varen ser mai publicats al llarg de la seva vida. Potser tenia aprensió que després de la seva mort la malla teixida dels seus poemes patrien el destí de les teranyines de les aranyes. Si fou així les seves pors eren infundades.

Rarament l'Emily escriu un poema que relata la vida social d'Amherst. Però fins i tot la casolana de l'Emily no podia ignorar l'arribada del ferrocarril al seu poble, especialment perquè la via passava per sota del seu jardí i el seu pare fou la força motriu que va impulsar l'escomesa. Per tant en *M'agrada veure'l empassar-se les Milles* [585 F383] ella celebra l'arribada de les vies del tren.

Als versos 8-10 descriu el tram que a llocs afaita el paisatge amb excavacions a cada costat. Com que les vies americanes no tenien, i encara ara no tenen, barreres pel passos a nivell, els trens avisaven de la seva arribada amb «d'horrible xiulet del tren» del vers 12.

En els versos 14-17 Emily compara el tren amb un cavall, i diu que rellina tan alt com «Boanerges», una paraula grega que literalment significa «poderós cridaner».

Un altre possible poema sobre la vida a Amherst és *Des de totes les presons els nois i noies* [1532 F1553], un poema sobre el final del dia escolar. Quan aquest poema va ser publicat per primera vegada el 1896, deu anys després de la mort de l'Emily, se li va donar el títol de *Dissabtes a la tarda*, perquè sembla com si a l'època de l'Emily els nens i nenes no se'ls deixés sortir de les «presons» de l'escola fins el dissabte a l'hora de dinar. L'Emily obre

la projecció del poema en els dos últims versos dient com és de trist pensar que «malhumorats» hauran d'esperar «un enemic com aquest», a mesura que els nens i nenes creixin.

L'Emily es va mantenir en contacte amb els seus nombrosos amics a través de cartes freqüents. Un dia ella està responent a la seva amiga, la Sra. Holland, que li ha enviat algunes fotografies de la família. L'Emily li explica a la seva amiga que escriurà en un vers un retrat de la Sra. Holland i la mateixa Sra. Holland després podrà ensenyar-lo a la seva família. A continuació a la carta hi segueix un poema: *Venre-la en una fotografia* [1568 F1597]. «Intoxica de conèixer-la, però aquesta embriaguesa és tan innocent com (l'embriaguesa que sentim) el mes de Juny».

Tot i que l'Emily no es va casar mai i el més probable fos que no tingués cap experiència sexual, no era pas aliena als èxtasis i les angoixes de l'amor, i podia perfectament bé referir-se a allò que mai no havia experimentat. És difícil d'imaginar-se un poema més apassionat que *Nits Salvatges - Nit Salvatges* [249 F269], tot i que, distintivament, el poema no descriu una experiència passada sinó una experiència que la poeta s'imagina que passarà en el futur. Tampoc ens indica qui és el «tu», amb qui ella s'imagina que tindrà aquesta experiència, però hi ha la possibilitat que es tracti de Samuel Bowles, un amic de la família amb qui l'Emily se sentia molt vinculada afectivament.

Un altre gran poema d'amor de l'Emily va ser escrit per a una dona anomenada Susan. Quan l'Emily escriu per a ella el poema *A una germana tinc jo a casa nostra* [14 F5], no només la Susan està casada amb el germà de l'Emily, Austin Dickinson, des de fa dos anys i mig, sinó que la parella viu al costat de casa de l'Emily, només «un arbust enllà». (La germana a casa nostra és la germana de l'Emily, la Vinnie.) En aquest poema l'Emily fingeix ser valenta davant la situació, i si hem de creure les seves paraules, només ho aconsegueix en els darrers versos.

A 1882, quatre anys abans de morir, l'Emily va perdre la seva mare. Al poema *Cap al brillant est vola ella* [1573 F1603] descriu la mort de la seva mare. En la mort ella vola com un ocell cap a l'est, que brilla amb el naixement del sol i d'una nova vida. Ella hi va sense cap muda ni complement dels que duia habitualment quan viatjava. Els que es queden enrere viuen en un somni, intentant imaginar-se on és ella, recordant profundament el que ella fou. Encara són a casa, però se senten «sense sostre» sense ella.

L'any següent, el 1883, l'estimat nebot d'Emily, el Gilbert, va morir. Només tenia vuit anys quan va morir. En el poema *La partida d'un món que coneixem* [1603 F1662] l'Emily reflexiona sobre la mort del Gilbert. N'està segura que se n'ha anat a un altre món però no en té ni idea de com deu ser, i si la vista des del pujol de la mort «compensarà tot l'ascens en solitud». Tal com ella diu en una carta a la seva amiga, la Sra. Holland, sobre la mort del Gilbert: «*Quins* l'estaven esperant, donaríem totes les nostres possessions per saber-ho.»

Acabo amb el poema *Tal com si demanés almoines* [323 F14]. Com passa sovint amb els poemes de l'Emily n'entnem la idea general però no estem segurs de com s'aplicava això a la seva pròpia vida. Ella repeteix la idea principal dues vegades: quan només demanava alguna cosa petita li varen donar una cosa immesurablement superior (i amb això als quatre darrers versos «l'alba» és una experiència molt més emocionant que el «matí»). Però no explica què era exactament aquest «regne» o «l'alba». Això tanmateix ens permet més fàcilment traslladar el poema a alguna situació de les nostres vides.

[Traducció d'Annabel Fernández]

Traduttore, traditore: aquesta expressió s'ha convertit en un tòpic que, sovint, s'interpreta en sentit negatiu com un mal inevitable. No oblidem, però, que *traïció*, *traducció* i *tradició* tenen la mateixa arrel llatina, que vol dir «trànsit». Així, doncs, les versions catalanes i castellanes dels poemes d'Emily Dickinson que s'ofereixen a continuació suposen diferents alternatives a determinades cruïlles i han de ser rebudes, malgrat les seves aparents contradiccions, com un enriquiment de les possibilitats d'interpretació del text original. (N.E.)

[J 14] Tengo una Hermana en nuestra casa,
y otra, un arbusto más allá.
Solo se reconoce a una,
pero las dos son mías.

Una llegó por mi mismo sendero —
y se puso mi vestido de otros años —
La otra, como un pájaro,
hizo su nido en nuestros corazones.

No cantaba lo mismo que nosotros —
era distinta su canción —
ensimismada música era ella
como sonora Abeja en Junio.

El presente está lejos de la Infancia —
mas subiendo y bajando las laderas
yo sostuve su mano con tal fuerza —
que las millas se hacían cortas —

Y todavía su murmullo
a través de los años
burla a la Mariposa;
en su Mirada todavía
descansan las Violetas
que tantos Mayos han deshecho.

Dejé que el rocío cayera —
y me quedé con la mañana —
De entre la numerosa noche
una sola estrella elijo —
Sue — ¡por y para siempre!

[J 14] One Sister have I in our house, / And one, a hedge away. / There's only
one recorded, / But both belong to me. // One came the road that I came -
/ And wore my last year's gown - / The other, as a bird her nest, / Buildded
our hearts among. // She did not sing as we did - / It was a different tune - /
Herself to her a music / As Bumble bee of June. // Today is far from

[J 14] Una Germana tinc a casa nostra,
i una altra a una tanca de distància.
només una consta en el registre
però totes dues em pertanyen.

L'una va venir pel mateix camí que jo —
i duia el meu vestit de l'any passat —
l'altra, com l'au el seu niu,
va construir entre els nostres cors.

Ella no cantava com nosaltres —
la seva era una melodia diferent —
tenia una música pròpia
com el borinot de juny.

Avui la Infantesa ja és llunyana —
però pujant i baixant turons
jo li agafava la mà amb més força —
i això escurçava tota distància —

I encara la seva tonada
passats tants anys,
enganya la papallona;
encara en el seu Ull
hi jeuen les Violetes
marcides en tants mesos de maig.

Vaig ignorar la rosada —
i em vaig quedar l'alba —
vaig triar aquest estel únic
dels molts que habiten la nit —
Sue — per sempre més!

Childhood - / But up and down the hills / I held her hand the tighter - /
Which shortened all the miles - // And still her hum / The years among, /
Deceives the Butterfly; / Still in her Eye / The Violets lie / Mouldered this
many May. // I spilt the dew - / But took the morn - / I chose this single star /
From out the wide night's numbers - / Sue - forevermore!

[J 249] ¡Noches! — ¡Noches de tempestad!
¡Si estuviera a tu lado
estas noches serían
nuestro regalo!

Inútiles — los vientos — para
un Corazón en dársena —
que ya dejó la Brújula —
que ya dejó los Mapas,

remando en el Edén —
¡Ah, el Mar!
¡Si pudiera yo — esta noche —
en ti amarrar!

[J 249]
Wild nights - Wild nights! / Were I with thee / Wild nights should be / Our
luxury! //
Futile - the winds - / To a Heart in port - / Done with the Compass - / Done
with the Chart! //
Rowing in Eden - / Ah, the Sea! / Might I but moor - tonight - / In thee!

[J 249] Nits salvatges — Nits salvatges!
Si fos amb tu
les nits salvatges serien
un luxe per a nosaltres!

Fútils — els Vents —
per un Cor a port —
que ha deixat la Brúixola —
que ha deixat el Mapa!

Remant a l'Eden —
Ah, el Mar!
si pogués fondejar — aquesta nit —
en tu!

[J 323] Como si yo pidiera una simple Limosna,
y en mi mano mendiga
un Extraño pusiera un Reino,
y me quedara, allí, pasmada —
como si le pidiera al Oriente
una Mañana para mí —
y él abriera sus purpúreos Diques,
arrasándome de Auroras —

[J 323]
As if I asked a common Alms, / And in my wondering hand / A Stranger
pressed a Kingdom, / And I, bewildered, stand - / As if I asked the Orient /
Had it for me a Morn - / And it should lift it's purple Dikes, / And shatter
Me with Dawn!

[J 323] Com si demanés una simple Almoïna,
i a la mà estesa
un estrany m'hi posés un Regne
i jo el rebés perplexa —
Com si demanés a l'Orient
que em regalés un Matí —
i ell alcés els seus Dics violeta,
i em destrossés amb l'Alba!

[J 604] Hacia mis Libros — es bueno volverse —
 al final de cansados Días —
 Hace que casi se ame la Abstinencia —
 y el Dolor — se disipe — en Alabanza —

 Como Aromas — que invitan a Despistados Huéspedes
 a Banquetes futuros —
 son sus Fragancias — Encaminan el tiempo
 hacia mi humilde Biblioteca —

 Sería un Desierto — sin las —
 huellas lejanas de Hombres que fallaron —
 Pero la Fiesta — no admite la noche —
 y por dentro — es Campanas —

 Gracias, a esta Familia del Estante —
 Sus Semblantes de Cuero
 enamoran — de Expectación —
 y satisfacen — al ser obtenidos —

[J 604]
Unto my Books - so good to turn - / Far ends of tired Days - / It half endears
the Abstinence - / And Pain - is missed - in Praise - //
As Flavors - cheer Retarded Guests / With Banquettings to be - / So Spices
- stimulate the time / Till my small Library - //

[J 604] Als meus Llibres — és tan bo de tornar-hi —
extrems llunyans de Dies cansats —
fa que mig desitgi l'Abstinència —
i el Dolor — es perd — en l'Elogi —

Així com les aromes — animen els Hostes Retardats
amb els Àpats que vindran —
així les Espècies — estimulen el temps
fins a la meva petita Biblioteca —

Podria ser un Desert — sense —
peus llunyans d'Homes febles —
però el Dia de festa — exclou la nit —
i hi ha Campanes — a dins —

Agraeixo a aquests Parents del Prestatge —
que amb Semblant de Criatures
enamorin — en potència
i satisfacin — obtinguts

It may be Wilderness - without - / Far feet of failing Men - / But Holiday -
excludes the night - / And it is Bells - within - //

I thank these Kinsmen of the Shelf - / Their Countenances Kid / Enamor -
in Prospective - / And satisfy - obtained -

[J 1603] Irse de un mundo que conocemos
hacia otro que es aún incógnita
es como el drama de un niño
que solo ve una colina;
tras la colina, la magia,
todo lo desconocido,
mas ¿compensará el secreto
la solitaria escalada?

[J 1603]
The going from a world we know / To one a wonder still / Is like the child's
adversity / Whose vista is a hill, / Behind the hill is sorcery / And everything
unknown, / But will the secret compensate / For climbing it alone?

[J 1603] L'anada d'un món que coneixem
 a un d'encara inconegut
és com l'adversitat del nen
 que té la vista d'un turó
darrere del qual hi ha la màgia
 i tot el desconegut,
però li compensarà el secret
 pujar-hi tot sol?

[J 36] COPOS DE NIEVE

Los conté hasta que danzaron así
Sus zapatillas brincaron la ciudad,
Y entonces yo tomé un lápiz
Para anotar a los rebeldes.
Y entonces se pusieron así alegres
Yo resigné a la arrogante,
Y diez de mis antes altivos dedos
Se alinearon para el baile!

[J 36] SNOW FLAKES

I counted till they danced so / Their slippers leaped the town, / And then
i took a pencil / To note the rebels down. / And then they grew so jolly / I
did resign the prig, / And ten of my once stately toes / Are marshalled for
a jig!

[J 36] FLOCS DE NEU

Els vaig comptar fins que tot dansant
Les seves sabatilles saltironaven sobre el poble,
Aleshores vaig agafar un llapis
Per prendre nota dels rebels.
Però llavors van enjogassar-se tant
Que vaig deixar de fer la pedant,
I els meus abans quiets deu dits dels peus
Es van disposar a ballar una giga!

[J 65] No puedo contarte — pero tú lo sientes —
Ni puedes tú contármelo a mí —
Santos, con arrobada pizarra y lápiz
Resuelven nuestro Día de Abril!

Más dulce que un evaporado festejo
Desde un evaporado verde!
Más veloz que cascos de Jinetes
En torno a un Borde de Sueños!

Modestos, caminemos por él
Con nuestros rostros velados —
Como dicen los educados Arcángeles
Hacen al encontrarse con Dios!

No para mí — hablar de él!
No para ti — decir
A alguna Señora a la moda
"Encantador Día de Abril"!

Mejor — "Peter Parley" del Cielo!
Al cual los Niños lentos
Para más sublimes Recitados
Están preparados para ir!

[J 65]
I can't tell you - but you feel it - / Nor can you tell me - / Saints, with ravished
slate and pencil / Solve our April Day! //
Sweeter than a vanished frolic / From a vanished green! / Swifter than the
hoofs of Horsemen / Round a Ledge of dream! //
Modest, let us walk among it / With our faces veiled - / As they say polite
Archangels / Do in meeting God! //

[J 65] No t'ho puc explicar — però tu ho sents —
Ni tu pots explicar-m'ho —
Sants, amb llapis i pissarra extasiats
Desxifreu el nostre Dia d'Abril!

Més dolç que la festa fugaç
Del verd evanescent!
Més veloç que les peülles dels Genets
Al voltant de les Lleixes del somni!

Modestament, passegem-hi
Amb els nostres rostres tapats —
Com diuen que els Arcàngels atents
Fan quan es troben amb Déu!

No m'escau — de xerrar-ne!
No t'escau — de dir-li
A alguna Dama elegant
"Un encantador Dia d'Abril"!

Més aviat — el Cel de "Peter Parley"!
Gràcies al qual els nens enzes
Es preparen per enlairar-se
Fins a Recitacions més sublims.

Not for me - to prate about it! / Not for you - to say / To some fashionable
Lady / "Charming April Day"! //

Rather - Heaven's "Peter Parley"! / By which Children slow / To sublimer
Recitation / Are prepared to go!

*Nota: Peter Parley era autor de llibres per ajudar els infants a aprendre a llegir.

[J 685] No “Revelación” — hay — que espera,
Sino nuestros desguarnecidos ojos —

[J 685]
Not “Revelation” - ‘tis - that waits, / But our unfurnished eyes -

[J 685] No és pas l'“Apocalipsi” — el que espera,
Sinó els nostres ulls despallats —

[J 1075] El Cielo está bajo — las Nubes son ruines.
Un Viajero Copo de Nieve
Cruzando un Silo o a través de una Huella
Debate si se irá —

Un angosto Viento reclama todo el Día
Cómo alguno lo trató
Natura, como Nos es a veces atrapada
Sin su Diadema —

[J 1075]
The Sky is low - the Clouds are mean, / A Travelling Flake of Snow / Across
a Barn or through a Rut / Debates if it will go - //
A Narrow Wind complains all Day / How some one treated him. / Nature,
like Us, is sometimes caught / Without her Diadem.

[J 1075] El Cel està apagat — els Núvols són mesquins.
Un Floc de Neu que voleia
Dubta si anirà
Per sobre d'un Paller o al llarg d'una Rodera.

Un Vent Estret es queixa tot el dia
De com algú el va tractar.
Com a Nosaltres, a la Naturalesa de vegades
L'enxampen despentinada.

[J 1587] Él comió y bebió las preciosas Palabras
Su Espíritu creció robusto —
Él no supo más que era pobre
Ni que su marco era el Polvo —

Él danzó por los sucios Días
Y este Legado de Alas
Fue sólo un Libro — Qué Libertad
Un desprendido Espíritu brinda —

[J 1587]

He ate and drank the precious Words - / His Spirit grew robust - / He knew
no more that he was poor, / Nor that his frame was Dust. //
He danced along the dingy Days, / And this Bequest of Wings / Was but a
Book - What Liberty / A loosened spirit brings -

[J 1587] Va menjar i va beure les Paraules precioses —
El seu esperit va créixer vigorós —
Va oblidar que era pobre,
I que el seu cos era de Pols —

Va ballar durant els Dies tenebrosos
I aquest Llegat d'Ales
No era sinó un Llibre — Quina Llibertat
Dóna un esperit alliberat —

[J 585] Me gusta verlo devorar las millas,
y beberse los valles,
y pararse a repostar en los depósitos,
y luego, prodigioso,

bordear una sierra,
y curiosear con desdén
en las casuchas de los caminos,
y recortar después una cantera

para que se ajuste a sus flancos,
y arrastrarse por medio,
ululando sin cesar un lamento
de hórridas estrofas,
y precipitarse ladera abajo, en pos de sí,

relinchando como los hijos del trueno,
y, por fin, puntual como una estrella,
detenerse, dócil y omnipotente,
a la puerta de su establo.

[J 585]
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 //

[J 585] M'agrada veure com s'empassa les distàncies —
i beu llepant les valls —
com s'atura per alimentar-se dels dipòsits —
i després — fa un pas prodigiós

per esquivar una estiba de muntanyes —
i tibat fita
dins les barraques — a la vora dels camins —
i després pela una pedrera

per cabre-hi entre les costelles
i esmunyir-se a dins
tot queixant-se
en una horrorosa — cambra udoladora —
i després es persegueix camí avall —

i eguina com Boanerges —
i després — puntual com un estel
s'atura — dòcil i omnipotent
a la porta del seu estable —

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 605] Las manos invisibles de la araña
sostienen un ovillo de plata:
baila, sosegada, para sí
y el hilo perlino devana.

Ejerce, con la nada de cada nudo,
un comercio insustancial,
y sustituye nuestra tapicería por la suya
en la mitad de tiempo.

Una hora para culminar
sus continentes de luz.
Luego se olvida de sus límites,
y cuelga de la escoba del ama de casa.

[J 605]
The Spider holds a Silver Ball / In unperceived Hands - / And dancing
softly to Himself / His Yarn of Pearl - unwinds - //
He plies from Nought to Nought - / In unsubstantial Trade - / Supplants
our Tapestries with His - / In half the period - //
An Hour to rear supreme / His Continents of Light - / Then dangle from the
Housewife's Broom - / His Boundaries - forgot -

[J 605] L'aranya du una bola de plata
entre les mans invisibles —
ballant suaument per a ella
el fil de perla — desfà —

Singla entre el no-res i el no-res —
indústria diàfana —
suplanta els nostres tapissos amb els seus —
en només la meitat de temps —

una hora per alçar
continents de llum —
i penjar llavors des de l'escombra de la mestressa —
les seves fronteres — oblidades —

[J 1320] Querido marzo, pasa.
Qué contenta estoy.
Te esperaba antes.
Quítate el sombrero.
Debes de haber andado mucho.
Estás jadeando.
Querido marzo, ¿cómo estás? ¿Y los otros?
Y la naturaleza, ¿estaba bien cuando la dejaste?
Oh, marzo, sube conmigo:
tengo tanto que contarte.

Me llegó tu carta, y los pájaros.
Los arces no sabían que venías, hasta que se lo dije;
declaro que se pusieron rojos.
Pero, marzo, perdóname, a mí
y a todas esas colinas que me dejaste para colorear:
no quedaba el púrpura adecuado;
te lo habías llevado todo.

¿Quién llama? Ah, es abril.
Echa el pestillo.
Que no me persiga.
Llevaba fuera un año, y llega
cuando estoy ocupada.
Pero todo esto son minucias
ahora que has venido.

Estimo tanto el reproche como el elogio,
y el elogio es tan justo como el reproche.

[J 1320] Dear March - Come in - / How glad I am - / I hoped for you before
- / Put down your Hat - / You must have walked - / How out of Breath you
are - / Dear March, how are you, and the Rest - / Did you leave Nature well
- / Oh March, Come right up stairs with me - / I have so much to tell - //
I got your Letter, and the Birds - / The Maples never knew that you were
coming - till I called / I declare - how Red their Faces grew - / But March,

[J 1320] Estimat març — Passa —
Quina alegria —
Fa temps que t'esperava —
Posa't el barret —
Veig que has caminat —
T'has quedat sense alè —
Estimat març, com estàs, i els altres —
i la Natura, es troba bé?
Oh març, vine, puja a dalt amb mi —
tinc tantes coses per explicar-te —

Vaig rebre la teva carta, i els ocells —
Els aurons no sabien que venies — fins que els ho vaig dir —
Vaja! Que vermells que s'han tornat —
Però març, perdona'm — i
tots aquells turons que em vas deixar perquè els pintés —
no quedava cap violeta adequat —
te'ls vas emportar tots —

Qui truca? L'abril:
tanca la porta —
Que no em persegueixi —
Se'n va anar tot un any i ara em demana
quan estic ocupada —
Les fútileses però, em semblen tan banals
des que has arribat

que el blasme és tan preuat com la lloança
i la lloança tan senzilla com el blasme —

forgive me - and / All those Hills you left for me to Hue - / There was no
Purple suitable - / You took it all with you - //
Who knocks? That April. / Lock the Door - / I will not be pursued - /
He stayed away a Year to call / When I am occupied - / But trifles look
so trivial / As soon as you have come //
That Blame is just as dear as Praise / And Praise as mere as Blame -

[J 1391] Podrían no necesitarme, o quizá sí.
Dejaré mi corazón a la vista.
Una sonrisa levísima como la mía podría ser
precisamente lo que necesitaran.

[J 1391]
They might not need me - yet they might - / I'll let my Heart be just in
sight - / A smile so small as mine might be / Precisely their necessity -

[J 1391] Potser no em necessiten — o potser que sí —
Deixaré que amb prou feines es vegi el meu cor —
Un somriure tan petit com el meu podria ser
precisament allò que els cal —

[J 1770] El experimento es nuestra última escolta.
Su acerba compañía
no le dará al axioma
ninguna oportunidad.

[J 1770]
Experiment escorts us last - / His pungent company / Will not allow an
Axiom / An Opportunity

[J 1770] L'experiment ens acompanya a la fi —
la seva presència aspra
no donarà a l'axioma
cap oportunitat.

[J 1463] Una órbita de evanescencia
con una Rueda que gira:
— resonancia de esmeralda,
torrente de grana —,
y en el rosal las rosas
enderezan sus cabezas.
El correo de Túnez, acaso,
grato viaje matinal.

[J 1463]

A Route of Evanescence / With a revolving Wheel - / A Resonance of
Emerald - / A rush of Cochineal - / And every blossom on the bush / Adjusts
the tumbled Head - / The mail from Tunis, probably, / An easy Morning
Ride -

[J 1463] Una Ruta Evanescent
Amb una Roda que gira —
Una Ressonància d'Esmeralda —
Un Raig de Tint vermell —
I cada Poncella a l'Arbust
Ajustant-se a la tija que cau —
El correu de Tunísia, probablement,
Un recorregut fàcil al Matí —

[J 1532] De todas las cárceles
los chicos y las chicas
saltan en éxtasis.

Amada tarde única
que la prisión no guarda.

Invaden la tierra, aturden el aire,
una turba unánime de felicidad.

Lástima que otros, ceñudos,
acechen
a un enemigo como este.

[J 1532]
From all the Jails the Boys and Girls / Ecstatically leap - / Beloved only
Afternoon / That Prison doesn't keep //
They storm the Earth and stun the Air, / A Mob of solid Bliss - / Alas - that
Frowns should lie in wait / For such a Foe as this -

[J 1532] De totes les Presons els Nois i les Noies
Extasiats salten —
Estimen tan sols la Tarda
Que la Presó no guarda

Omplen la Terra i sobten l'Aire
Tanta gentada curulla d'alegria —
Llàstima que mals humors estiguin a l'aguait
D'un enemic com aquest —

[J 1562] Ante sus pérdidas
son vergonzosas nuestras ganancias.

Ella soportó el fardo vacío de la vida
con elegancia,
como si hubiera llevado el Este
sobre los hombros.

El fardo vacío de la vida es el más pesado,
cualquier fardero lo sabe.
En inútil zamparse toda la miel,
cada vez será más dulce.

[J 1562]
Her Losses make our Gains ashamed - / She bore Life's empty Pack / So
gallantly as if the East / Were swinging at her Back / Life's empty Pack is
heaviest, / As every Porter knows - / In vain to punish Honey - / It only
sweeter grows.

[J 1562] Les seves Pèrdues avergonyeixen els nostres Guanys —
Ella arrossega la bossa Buida de la Vida
Tan amablement com si l'Est
Se li gronxés a l'esquena.
La Bossa buida de la Vida pesa més,
Com tot Mosso de Carga sap —
És en va castigar la Mel —
No fa sinó endolcir-se.

[J 1568] Verla es un cuadro,
oírla es una melodía.
Conocerla, una intemperancia
tan inocente como Junio.
No conocerla, una aflicción.
Ser su amiga, un ardor
tan inminente como el Sol
en tu mano.

[J 1568]
To see her is a Picture - / To hear her is a Tune - / To know her an
Intemperance / As innocent as June - / To know her not - Affliction - / To
own her for a Friend / A warmth as near as if the Sun / Were shining in your
Hand.

[J 1568] Veure-la és com un Quadre —
Sentir-la, una Tonada —
Conèixer-la una Intemperància
Tan innocent com Juny —
No conèixer-la — Aflicció —
Tenir-la d'Amiga
Una calor tan propera com si el Sol
Et brillés a les Mans.

[J 1573] Al este luminoso ella vuela,
hermanos del Paraíso.
Enviadla de vuelta a su hogar,
que la mudanza de sus alas
o las ocasiones del amor
no la hagan volver.

Forjando lo que es,
entendiendo lo que fue,
creemos que soñamos.
Y en eso se disuelven los días
en los que la vida se pierde
en la intemperie del hogar.

[J 1573]
To the bright east she flies, / Brothers of Paradise / Remit her home, /
Without a change of wings, / Or Love's convenient things, / Enticed to
come. //
Fashioning what she is, / Fathoming what she was, / We sleep we dream - /
And that dissolves the days / Through which existence strays / Homeless
at home.

[J 1573] Vers l'est clar ella s'envola,
Germans del Paradís
La remetén a casa,
Sense que cap canvi d'ales,
O coses bones de l'Amor,
L'atreguin a tornar.

Forjant el que és,
Furgant el que fou,
Dormim somiem —
I això dilueix els dies
Per on l'existència es perd
Orfes a casa.



ALTRES TRADUCCIONS

[J 258] Hay una cierta Luz Sogada,
en las tardes de Invierno —
que oprime, igual que la Altitud
de los Himnos de Catedral —

Una Herida Celeste nos inflige —
y no encontramos cicatriz,
sino un cambio por dentro,
en el lugar de los Significados —

Nada puede explicárnosla — ni Nadie —
es el Sello de la Desesperanza —
el dolor imperial
que nos viene del Aire —

Cuando llega, el Paisaje presta oído —
y las Sombras — contienen el aliento —
Al irse, se parece a la Distancia
con que mira la Muerte.

[J 258]
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 384] Ningún potro me puede torturar —
mi alma — en libertad —
tras este mortal hueso
está tejiendo uno más valiente —

No puedes traspasarlo con la sierra —
ni penetrarlo con la cimitarra —
Dos cuerpos hay — por tanto —
cuando atas uno — el otro vuela —

El águila, desde su nido
no se lanza con más facilidad —
ni alcanza el cielo
mejor que tú podrías —

Salvo que seas tú mismo
tu enemigo —
Cautiverio es conciencia —
por tanto, libertad.

[J 384]
No Rack can torture me - / My Soul - at Liberty - / Behind this mortal Bone
/ There knits a bolder one - //
You cannot prick with saw - / Nor pierce with Scimitar - / Two Bodies -
therefore be - / Bind One - The Other fly - //
The Eagle of his Nest / No easier diwest - / And gain the Sky / Than
mayest Thou - //
Except Thyself maybe / Thine Enemy - / Captivity is Conciuousness - / So's
Liberty.

[J 519] Al principio — guardaba calor — como Nosotros —
pero después se deslizó hacia allí
un Frío — como escarcha en — un Cristal —
hasta que todo — desapareció.

Y la Frente imitó a la Piedra —
los Dedos se enfriaron demasiado
para sentir dolor — como arroyos de hielo
donde se patinase — eran sus ojos vivos —

Se endureció — eso fue todo —
acumuló Frío con Frío —
multiplicó la indiferencia —
como si sólo le quedase Orgullo —

E incluso cuando lo bajaron
inerte, con las Sogas,
ninguna seña hizo, ni objeción —
y cayó inconmovible.

[J 519]

'Twas warm - at first - like Us - / Until there crept upon /A Chill - like frost
upon - a Glass - / Till all the scene - be gone. //

The Forehead copied Stone - / The Fingers grew too cold / To ache - and
like a Skater's Brook - / The busy eyes - congealed - //

It straightened - that was all - / It crowded Cold to Cold - / It multiplied
indifference - / As Pride were all it could - //

And even when with Cords - / 'Twas lowered, like a Weight - / It made no
Signal, nor demurred, /But dropped like Adamant.

[J 544] Los Poetas Mártires — nada dijeron —
sólo forjaron su Sufrimiento en sílabas —
para que cuando su nombre mortal se entumeciese —
su destino mortal — diera coraje a Algunos —

Los Pintores Mártires — jamás hablaron —
prefirieron — legárselo — a su Obra
para que cuando sus conscientes dedos cesaran —
Algunos encontrasen en el Arte — el Arte de la Paz —

[J 654] Un largo — largo Sueño — un célebre — Sueño —
el que no anuncia la Mañana
estirando los Miembros — o agitando los Párpados —
un Sueño independiente —

¿Existió alguna vez una pereza así?
Acrisolar Siglos y Siglos
sobre un montón de Piedras —
sin nunca alzar los ojos — buscando el Mediodía.

[J 544]
The Martyr Poets - did not tell - / But wrought their Pang in syllable - / That
when their mortal name be numb - / Their mortal fate - encourage Some - //
The Martyr Painters - never spoke - / Bequeathing - rather - to their Work - /
That when their conscious fingers cease - / Some seek in Art - the Art of Peace -

[J 654]
A long - long Sleep - A famous - Sleep - / That makes no show for Morn - / By
Stretch of Limb - or stir of Lid - / An independent One - //
Was ever idleness like This? / Upon a Bank of Stone / To bask the Centuries
away - / Nor once look up - for Noon?

[J 829] Haced ancha esta Cama —
hacedla con Temor —
En ella esperaréis hasta que empiece el Juicio
Maravilloso y Justo.

Que el Colchón sea firme —
y mullida la Almohada —
Que el amarillo estrépito del Alba
no perturbe esta Tierra —

[J 967] El dolor — expande el Tiempo —
En el diminuto círculo
de un Cerebro solitario
se enroscan los Siglos —

El dolor contrae — el Tiempo —
centrado en Coloridas
Gamas de Eternidades
que son lo que no eran —

[J 829]
Ample make this Bed - / Make his Bed with Awe - / In it wait till Judgament
break / Excellent and Fair. //
Be its Mattress straight - / Be its Pillow round - / Let no Sunrise' yellow
noise / Interrupt this Ground -

[J 967]
Pain-expands the Time- / Ages coil within / The minute Circumference / Of
a single Brain- //
Pain contracts-the Time- / Occupied with Shot / Gamuts of Eternities / Are
as they were not-

[J 1331] El Asombro — no es un Saber en sí
pero tampoco ausencia de Saber —
Un estado tan bello como crudo
no lo ha vivido aquel que no ha sentido —

la Inquietud — que es su Hermana mayor —
Dudar de si el Dolor es el Placer Maduro
o en sí mismo otra forma de duda —
es el Parásito que destruye a los hombres —

[J 1428] El Agua hace multitud de Camas
para los que se niegan a dormir —
Su temible aposento permanece abierto —
y sus Cortinas fluyen suavemente —
Es hórrido el Descanso
en onduladas Cámaras
cuya Amplitud no invade ningún fin —
cuyo Eje no aparece nunca.

[J 1331]
Wonder - is not precisely Knowing / And not precisely Knowing not - / A
beautiful but bleak condition / He has not lived who has not felt - //
Suspense - is his maturer Sister - / Whether Adult Delight is Pain / Or of
itself a new misgiving - / This is the Gnat that mangles men -

[J 1428]
Water makes many Beds / For those adverse to sleep - / Its awful chamber
open stands - / Its Courttains blandly sweep - / Abhorrent is the Rest / In
undulating Rooms / Whose Amplitude no end invades - / Whose Axis never
comes.

[J 197] Mañana — es el lugar para el Rocío —
Maíz — es hecho al Mediodía —
Después de cena la luz — para las flores —
Duques — para el Poniente Sol.

[J 224] No tengo otra cosa — que ofrecer, Tú sabes —
Así Yo sigo ofreciendo Éstas —
Tal como la Noche sigue trayendo Estrellas
A nuestros familiares ojos —

Quizás, no deberíamos notarlas —
Salvo que no llegaran más —
Luego — quizás, se nos haría confuso
Hallar nuestro camino a Casa —

[J 197]
Morning - is the place for Dew - / Corn - is made at Noon - / After dinner
light - for flowers - / Dukes - for Setting Sun!

[J 224]
I've nothing else - to bring, You know - / So I keep bringing These - / Just
as the Night keeps fetching Stars / To our familiar eyes - //
Maybe, we should'nt mind them - / Unless they did'nt come - / Then -
maybe, it would puzzle us / To find our way Home -

[J 417] Está muerto — Encontrarlo —
Fuera del sonido — Fuera de la vista —
“Feliz?” Quién es más sabio —
Tú, o el Viento?
“Consciente?” No querrás preguntar eso —
al bajo Suelo?

“Nostalgias de casa?” Muchos lo hallaron —
Aún entre ellos — Esto
No puede testificarse —
Ellos mismos — como mudos —

[J 441] Esta es mi carta al Mundo
Que nunca se dirigió a Mí —
Las simples Nuevas que Natura contó —
Con tierna Majestad

Su Mensaje es consignado
A Manos que no puedo ver —
Por amor a Ella — Dulce — compatriotas —
Juzgadme tiernamente — a Mí

[J 417]
It is dead - Find it - / Out of sound - Out of sight - / “Happy”? Which is
wiser - / You, or the Wind? / “Conscious”? Wont you ask that - / Of the low
Ground? //
“Homesick”? Many met it - / Even through them - This / Cannot testify -/
Themselves - as dumb -

[J 441]
This is my letter to the World / That never wrote to Me - / The simple News
that Nature told - / With tender Majesty //
Her Message is committed / To Hands I cannot see - / For love of Her -
Sweet - countrymen - / Judge tenderly - of Me

[J 443] Ato mi Sombrero — Y doblo mi Chal —
Nimias tareas de la vida hago — precisamente —
Como si lo más ínfimo
Fuera infinito — para mí —

Pongo nuevas Flores en el Vaso —
Y tiro las viejas — aparte —
Extraigo un pétalo de mi Vestido
Que anclara allí — sopeso
El tiempo hasta las seis en punto —
Tengo tanto que hacer —
Aunque — Existencia — algún tiempo atrás
Se detuvo — golpeó — mi tictac — a fondo —
No podemos dejar Nuestro ser aparte
En tanto consumado Hombre
O Mujer — Cuando el encargo es cumplido
Llegamos a la Carne — de nuevo —
Quizás haya — Millas y Millas de Nada —
De Acción — obsesivo demás —

[J 443]
I tie my Hat - I crease my Shawl - / Life's little duties do - precisely - / As the
very least / Were infinite - to me - //
I put new Blossoms in the Glass - / And throw the old - away - / I push a
petal from my Gown / That anchored there - I weigh / The time 'twill be till
six o'clock - / So much I have to do - / And yet - existence - some way back - /
Stopped - struck - my ticking - through - / We cannot put Ourselves away / As a
completed Man / Or Woman - When the errand's done / We came to
Flesh - upon - / There may be - Miles on Miles of Nought - / Of Action -

El simular — es espinoso trabajo —
Esconder lo que somos
De la Ciencia — y de la Cirugía —
Ojos Demasiado Telescópicos
Para soportar sobre nos sin pantalla —
Por el bien — de ellos — no por el Nuestro.

Los sorprendería —
Podríamos — temblar —
Pero desde que tenemos una Bomba —
Y la sostuvimos sobre el Pecho —
No — Tenedla — todo está en calma

Entonces — hacemos la labor de la vida —
Aunque en vida el Premio — se cumple —
Con escrupulosa exactitud —
Al tener nuestros Sentidos — activos —

sicker far - / To simulate - is stinging work - / To cover what we are / From
Science - and from Surgery - / Too Telescopic eyes / To bear on us unshaded - /
For their - sake - Not for Our's - //
'Twould start them - / We - could tremble - / But since we got a Bomb - /
And held it in our Bosom - / Nay - Hold it - it is calm - //
Therefore - we do life's labor - / Though life's Reward - be done - / With
scrupulous exactness - / To hold our Senses - on -

[J 520] Arranqué Temprano — Busqué mi Perro —
Y visité el Mar —
Las Sirenas desde el Sótano
Salieron a mirarme —

Y las Fragatas — en el Piso Superior
Extendieron sus Manos Cáñamas —
Creyendo ver en Mí a un Ratón
Encallado — sobre la Arena —

Pero Hombre alguno Me movió — luego la Marea
sobrepasó mis simples Zapatos —
Y llegó a mi Delantal — y a mi Cinturón,
Y pasó a mi Corpiño — también —

E hizo como si Él fuera a devorarme —
Tan complemente como el Rocío
Sobre el Tallo del Dientede León —
Y entonces — Yo arranqué — también —

Y Él — Él me siguió — cerca atrás —
Sentí su Taco de Plata

[J 520]
I started Early - Took my Dog - / And visited the Sea - / The Mermaids in
the Basement / Came out to look at me - //
And Frigates - in the Upper Floor / Extended Hempen Hands - / Presuming
Me to be a Mouse - / Aground - upon the Sands - //
But no Man moved Me - till the Tide / Went past my simple Shoe - / And
past my Apron - and my Belt / And past my Boddice - too - //
And made as He would eat me up - / As wholly as a Dew / Upon a
Dandelion's Sleeve - / And then - I started - too - //
And He - He followed - close behind - / I felt his Silver Heel/Upon my
Ankle - Then My Shoes / Would overflow with Pearl - //
Until We met the Solid Town - / No One He seemed to know - / And
bowing - with a Mighty look - / At me - The Sea withdrew -

Sobre mi Tobillo — Luego Mis Zapatos
Rebalsarían con Perlas —

Hasta que Nos hallamos en Pueblo Sólido —
A Nadie Él parecía conocer —
E inclinándose — con una Potente mirada
Hacia mí — El Mar se retiró —

[J 601] Un quieto — Volcán — Vida
Que titilaba en la noche —
Cuando estaba tan oscuro para obrar
Sin la cancelante Vista —

Un callado — Estilo Terremoto —
Demasiado sutil de sospechar
Por naturalezas de este lado Nápoles —
El Norte no puede detectar

El Solemne — Tórrido — Símbolo —
Los labios que nunca mienten —
Cuyos sibilantes Corales se abren — y cierran —
Y Ciudades — se disuelven —

[J 601]
A still - Volcano - Life - / That flickered in the night - / When it was dark
enough to do / Without erasing sight - //
A quiet - Earthquake Style - / Too subtle to suspect / By nature's this side
Naples - / The North cannot detect //
The Solemn - Torrid - Symbol - / The lips that never lie - / Whose hissing
Corals part - and shut - / And Cities - ooze away -

[J 609] Yo Años había estado de Casa
Y ahora ante la Puerta —
No osaba entrar — por si una Cara
Que nunca había visto antes

Se clavara estólida en la mía
Y preguntara mis Asuntos allí —
“Mis Asuntos pero una Vida dejé
Era tal permaneciendo allí?”

Me apoyé sobre el Temor —
Me demoré con Antes —
El Segundo como un Océano rodó
Y rompió contra mi oído.

Reí con desintegrante Risa
Que yo pudiera temer a una Puerta
Quien Consternación manejara
Y nunca evitara antes

Fijé a la Traba
Mi Mano, con tembloroso cuidado

[J 609]
I Years had been from Home / And now before the Door / I dared not enter,
lest a Face / I never saw before //
Stare stolid into mine / And ask my Business there - / «My Business but a
Life I left / Was such remaining there?»//
I leaned upon the Awe - / I lingered with Before - / The Second like an
Ocean rolled / And broke against my ear - //
I laughed a crumbling Laugh / That I could fear a Door / Who
Consternation compassed / And never winced before //
I fitted to the Latch / My Hand, with trembling care / Lest back the awful
Door should spring / And leave me in the Floor - //
Then moved my Fingers off / As cautiously as Glass / And held my ears, and
like a Thief / Fled gasping from the House -

Por si hacia atrás la horrible Puerta se soltara
Y me dejara en el Suelo —

Entonces retiré mis Dedos
Tan cautamente como Vidrio
Y tapé mis oídos, y como un Ladrón
Huí jadeante de la Casa

[J 994] Participa como hace la Abeja —
Austeramente.
Una Rosa es un Estado —
En Sicilia —

[J 1089] Yo Misma puedo leer los Telegramas
Una Letra principal para mí
De las Acciones los avances y Retrocesos
Y lo que los Mercados dicen

El Clima — cómo las Lluvias
En los Condados han comenzado.
Esto es Noticias tan nulas como nada,
Pero más dulces así, que ninguna.

[J 994]
Partake as doth the Bee - / Abstemiously. / A Rose is an Estate -/ In Sicily -

[J 1089]
Myself can read the Telegrams / A Letter chief to me / The Stock's advance
and Retrograde / And what the Markets say //
The Weather - how the Rains / In Counties have begun. / 'Tis News as null
as nothing, / But sweeter so, than none.



POEMES A PARTIR
D'EMILY DICKINSON

LOS TULIPANES DE EMILY DICKINSON

I

*The Drop, that wrestles in thea Sea —
Forgets her own locality —
As I — toward Thee —*

¿Puedo encontrarme yo, volátil,
sentir que existo —no corpóreo—
ante algo
que ni el tiempo contiene
ni concibe?
En la cueva
todo es paciencia —y carbonato cálcico—.
Estalactitas, banderas, columnas.
No ha hecho falta más para permanecer
en la oscuridad rigurosa.
Y yo, Emily desconocida y enigmática,
te imagino con igual constancia
restituyendo la pulcritud a tus versos
a la luz de un quinqué. —Una palabra
cristalizando sobre otras,
dejando su huella blanquísima—.
El alma,
que es una y aún joven
entre nosotros, crece
—licuada también de tus poemas—
lejos de toda circunstancia
¡y con cuánta paciencia se endurece!

II

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons —
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes —*

Hay otra luz sesgada
en las mansas tardes de invierno
que no oprime, Emily,
que se mantiene algo distante —no altiva—
como ante una duda íntima.
—¿Habré escogido bien
el momento y el lugar?
¿Seré acaso indiscreta ahora?—
Careciendo de certezas
¿es por eso una luz más humana?
En el mejor de los casos
esa luz se deposita en racimos
en las altas ramas de los arces
y los cedros.
Demasiado arriba, nos parece.
Si volase el halcón peregrino
lo evitaría —no quiere rivalidades
ni tener que defenderse
de ninguna usurpación—.
Es una luz de ocre antiguo
como el que desprenden algunos cazos
de cobre al primer chorro de agua
—o el pelaje estival del corzo—.
Quizá no sea la luz, Emily, sino los inviernos.
O que cada invierno trae su luz pareja,
inseparable, como tus poemas
me traen la floración interna de la nieve.

III

*Who built this Little Alban House
And shut the windows down so close
My spirit cannot see?*

Las ventanas cerradas. El alma
a oscuras. Emily, ¿qué luz esperabas
que llegara y arrumbase tus temores
o cumplierse con tus deseos?
¿Con qué mazo tendrían que abrir aún más
los muros de tu casa si los poemas
—por lo que dices— no han hecho mella?
El alma a oscuras..., ¿como un carbón
que cuece su luz dentro y se consume?
Mira los grandes palacios, los espléndidos
invernaderos de la Corte, los salones
que dan a los jardines más bellos de Viena,
los casinos y los balnearios de la gran Rusia
—sé que apenas has viajado, pero míralos
de palabra—
¿crees acaso que hay suficiente luz en ellos?
La turbulencia de la claridad es espantosa.
Ahora vuelve a tu jardín de Amherst
y haz talar los olmos que rodean tu casa
para que nada se interponga.
El alma, sin embargo, buscará la luz trémula
en el tulipán que se esfuerza por germinar
aunque con un vahído se desvanece.

IV

*That polar privacy
A soul admitted to itself —
Finite infinity.*

Todo en el alma es compañía, Emily.
La soledad que al abrir la boca
escampa su aliento de flores
pisoteadas por los caballos
después de uno de tus paseos en calesa
siquiera te roza. Esa otra, la de los huesos
calcinados por una turba de moscas adulatoras,
no se interesa por nuestras almas.
La soledad del corazón —dulce Emily—
es tan entusiasta de sí misma, ¡y bien lo sabes!,
que a nadie necesita.
¿Por qué la soledad del alma ha de ser extrema?
Ya sé que no es a vacío a lo que te refieres,
ni a ese silencio polar que algunas noches se tensa
entre dos chillidos de mochuelo.
Pero si de la soledad del alma hablas
es porque viniste de hacerle compañía.
Y un hombre solo jamás estuvo más acompañado
que ante su propio muerto.

V

*To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee,
And revery*

Para hacer una pradera, dices, basta una abeja
y un trébol y ensueño. Para hacer el mar
—ya lo escribiste— una ventana frente a un árbol
agitado. Con pocos elementos
los escenarios de la vida se hacen espléndidos.
El petirrojo vuelve a tu jardín de Amherst
y reza bajo las pequeñas bóvedas
de los tulípanes ¡Qué templos más hermosos!
Las peonías, los lirios, las hortensias
arrullados por la sombra roja del arce.
—No hay ruinas en Occidente
que remitan a civilizaciones más ordenadas
ni en Oriente mercados de especias
que igualen con sus perfumes el jardín que cultivas—.
Una mariposa monarca —siete mil kilómetros en sus alas—
entra, lenta y parsimoniosa, en tu habitación
sobrevuela el cuadernillo que acabas de coser
y descansa sobre tu almohada.
¿Ha dejado el olor del oyamel del Santuario de Michoacán
para que puedas olerlo mientras duermes?
¿Es acaso ese el pacto secreto entre vosotras
por el que ya no sales de Amherst?
El ensueño, el trébol, la abeja...

VI

*When suddenly across the June
A wind with fingers — goes —*

Cuando —de pronto— en junio
pasa un viento con dedos
los bosques se vuelcan en las fuentes
como jóvenes odaliscas en los baños del sultán.
Emily Dickinson, señora del lápiz y la abeja,
¿no ves cómo la lascivia rezuma de los pistilos
y algunas feas larvas se contorsionan —ebrias—
en un baile obsceno pero vital?
Atiende también a este espectáculo.
Lejos brama el ciervo, ¿no lo oyes?
Sal de tu refugio y de tus versos, Emily,
y entra en esos otros bosques cuando nadie te vea,
ahora que un viento con dedos
desnuda al abedul cerca del agua.
Deja tu vestido blanco en una rama
—yo te lo cuido— y báñate donde el martín pescador
se ha capuzado. El río te lamerá los muslos
sin volverse y sólo el verso se convertirá en sal
si tú te giras.

VII

*Until the Moss had reached our lips —
And covered up — our names —*

Hasta que el musgo alcanzó nuestros labios
y cubrió nuestros nombres.
¿No es ese el círculo perfecto, la palabra
nutriendo el silencio último, hospedándolo?
Labios y sepulcros ¿dónde la diferencia?
Todo lo dicho es ya otra cosa
desde que rompe su cáscara finísima.
Quedan cadáveres en el camino -muchos-
porque son presa fácil, las palabras,
y hay gaviotas negras del entendimiento
que con ellas se engordan.
Pero tú, Emily, lo sabes mejor que nadie.
Intentas estar alerta, aunque con disimulo.
Gradúas la luz del quinqué para confundirlas
en esa hora en que la luna está más baja y
produce extraños brillos en los pomos de hortensias.
Es el momento: la eclosión prodigiosa.
Como los picos nerviosos de las jóvenes tortugas
se asoman entre la arena, así las palabras.
¡Qué frágiles parecen, pero con cuánta determinación
buscan el agua! Un nicho en la Hermosura.

VIII

*Like looking every time you please
In an abyss's face!*

Cada árbol es un abismo para el pájaro,
¿acaso menos que esas fosas oceánicas
donde ninguna luz puede desovar?
El insecto se asoma al pozo oscuro de la arteria
en el animal despanzurrado sobre el campo
con la misma sensación de vértigo.
¿Entiendes por qué mirarnos a los ojos nos aterra?

IX

*All things swept sole away
This — is immensity —*

Pero ni el incendio lo arrasa todo
—barre la superficie con su cepillo de cenizas
y apenas algunas sombras se calcinan plenamente—
Tampoco el agua violentada por la espuela
de los vientos tiene la fuerza necesaria.
Sólo el colirio de la muerte
facilita la visión que has tenido:
Todas las cosas arrasadas
Esto es la inmensidad —dices;
y yo así lo espero, todavía.

X

*Our share of night to bear —
Our share of morning —*

Llevar la noche no como una moneda
encerrada en un puño, ni colgada al cuello
como una distinción.
Tampoco es algo que se pueda arrastrar
como una maroma o una estela
—sin voluntad— detrás de uno.
Llevar la noche dentro, y hacerle de molde
es una de las mejores maneras ¿no crees, Emily?.
No es fácil que llegue a todos los rincones,
que alcance las uñas o se infiltre en las papilas,
porque tiene sus grumos
y —a veces— se adhiere a nuestros órganos más débiles,
pero si al final cuaja, seremos otro cuerpo celeste.

XI

And Hemlocks — bow — to God —

Y los abetos se inclinan hacia Dios
como lo haces tú, Emily, al reclinarte
sobre las flores. Tijera en mano
podas algunos brotes torcidos.
O con los dedos con los que coges el lápiz
buscas el nudo y rompes el tallo
como se consagra el pan y se reparte en la eucaristía.
El nuevo esqueje pronto —quizá esta misma noche—
dará su fruto íntimo y secreto:
una fe renovada en el reino de los cielos
y la comunión en la palabra.



HE LLEGIT E.D.

1

Aigües amunt d'aquest poema aquàtic
no hi ha remors ni pors sinó silenci;
de cims deserts provenen els conceptes:
arrodonits, davallen vers la plana.
Sagna a desdir d'ençà que s'entafora
per un congost d'argiles i argelagues.
En el fondal del gorg, captius, s'agiten
els mots menuts que enxarxa la sintaxi.

2

El peix vermell que amida la peixera
enyora el grup, enyora la llacuna.
El seu present confina dins l'esfera
i el seu futur s'inscriu enllà del vidre:
àmbit de mort si salta a comprovar-ho.
Infortunat, extrema giragonses.

3

Prevalen els instants
ingràvids del desig,
l'instint de l'euga blanca
que fuig contra el ponent,
la ruta nutritiva
del cuc dintre la poma,
l'aroma del cafè
així que s'alça el dia...
Perduren les certeses
fixades amb els mots.

4

En nom teu,
Emily,
he anat a la Riera Major,
una mica més avall
del pont de Fàbregues,
i he donat tres cuques de capsa
al pit-roig
que nia a la boixeda sense nom.
Després, abstret,
he deixat que la mirada
se'm fixés
a la penya de granit rosa
de l'altra banda de la riera:
tenia la forma dels teus llavis
i jo diria que em somreien.

Our share of night to bear

Portar la nostra porció de nit, o de dia,
quan les passes només coneixen un camí,
el de resseguir el cansament del cos
que busca un recer en els llençols freds.

Aquí una estrella, i allà, una estrella,
apareixen, fugaces. Moren en el desig.
T'indiquen la travessa encara sense desxifrar.
De la solitud a una solitud al quadrat.

Aquí boires, i allà boires, i els ulls, les mans,
els peus saben encara com endinsar-se
en la translucidesa dels sentiments.
És la distància per arribar a l'Etern.

I, després, el dia, la claror que dóna
nom als camps, als objectes, als oriols
que es balancegen al vent i marxen,
i deixen un rastre imminent del temps.

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons*

A les tardes d'hivern hi ha una certa llum
esbiaixada. Just quan després de dinar
comença a enfosquir i la neu entaula
un diàleg en el seu immens escaquer.
I tothom avança amb moviments de peó.

El pes de la llum oprimeix com els tubs
greus de l'orgue. S'endinsen igual que el fred.
I els caramells de les cornises són ganivets
que amenacen amb els seus esmolalls.
Una refulgència de la llum i un segon.

I la ferida que apareix, sense cicatriu.
Busca'n les traces en l'ànima del sentit.
En una exploració com en una gruta.
Allí on les diferències són encegades
per la resplendor d'una trobada.

A les tardes d'hivern hi ha una certa llum
esbiaixada, que camina, se'ns acosta,
ens acotxa i bressola amb el seu llenguatge.
I en el moment de dormir, un punt s'albira.
Un caramell que esmola el tall de l'ànima.

I — Years had been — from Home

He estat molts anys lluny de casa, la pell
ja no els compta, els dits han resseguit la pols
en altres mobles i portes. Els dibuixos marcats
menaven a aquesta porta d'aquí, a l'inici.

I ara, davant d'ella, el braç s'entumeix,
queda rígid pels records inventats, brollen
vers unes habitacions inexistents. Coberts
com sota una gruixuda capa de neu.

M'espanta què hi ha rere la porta, no l'obrirà
cap desconegut, ja l'he creat abans. He modelat
tots els moviments, els trets. Tot ho tinc en mi.
Desat en una capsula plena d'anys imaginats.

No la podré empènyer. La llum no s'esquitllarà
per encendre els racons on no he fet lectures,
on no he escrit, on no he plorat, on no he estat.
Només la il·lumina l'espelma que en mi he encès.

Ressegueixo els dibuixos de la pols, i aquí
no deixen cap rastre. S'esvaneixen a l'acte de la mà.
He estat anys lluny de casa. El meu retorn és el tacte
dels capcirons en la fusta molla del record fingit.

EL SENTIT DE LA VIDA

Fruit d'un esforç immens
i una saviesa adquirida
des de temps immemorial,
el cuc lentament es converteix
en papallona.

Una papallona d'increïbles
colors i bellesa
que tot just quan fa poca estona
que ha sortit del capoll
és víctima de la ràpida
unglada d'un gat
que, per matar l'avorriment,
tot jugant l'esfulla.

EL COR, PER DAMUNT DE TOT

I

La distància que hi ha
d'una estrella a una altra,
sigui molta o poca, tant és:
l'Infinit tot ho iguala.

El temps que tarda
a arribar el que esperem,
sigui molt o poc, tant és:
l'Eternitat tot ho iguala.

Terrenals o divines,
existeixin o no, tant és:
només són reals
les coses que el cor estima.

II

A ple mes de gener,
les branques del cirerer
són plenes de boníssimes cireres.
No, no és un miratge.
La realitat no viu atrapada
a la presó dels nostres sentits.
L'autèntica realitat neix i creix
en el país del nostre cor.



ESTANCIAS

He habitado en todas ellas,
las manos entrelazadas bajo la nuca
y un volumen abierto sobre el pecho.

Estancias mal ventiladas,
amarilleadas bajo un nido de luciérnagas,
mi silueta recortada en el escritorio
y el olor de sexo en la frazada.

Abandonado en la Gran Vía,
sacudido por el suburbano
y el zumbido de patios interiores,
un tragaluz, como cíclope envejecido
cuya visión sólo contempla borrones,
ondas blanquecinas tras un ojo de buey,
espejea un mar antiguo,
el tintineo
de un naufragio
en las costas helenas.

Frente a ellas, María Polydouri
caligrafía un epigrama en sus pequeños senos,
golpea las paredes de espuma
y suspende su mirada herida
como un barco fenicio en los Dardanelos.
Una hoguera viva
con que destejer
el camino a casa.

De regreso, tras los ventanales,
contemplo el arco de las horas del día,
el dibujo de mi mezquina ciudad
y su fálica industria derrumbarse.
Hay una grieta en los porticones
y la nieve

siempre la nieve

afila sus cuarzós.

Sobre Yelábuga, donde Marina Tsvietáieva
sostiene una sogá entre sus brazos,
abandona un cobertizo ennegrecido
y expira unos átomos
que un caudaloso afluente
esparce

sobre el mar

el horizonte.

Y vuelven niebla en una capital inglesa,
la perenne huida tras un poema río.
Descalzo sobre el suelo enmoquetado,
ahumado por el cordero y los rezos vecinos,
me evado en el humeante

silbido

de una tetera.

Hacia Amherst, Massachusetts,
donde el vapor inunda una cámara cerrada.
Pálida, transparente, una figura
flota como las formas de gelatina
bajo un sinfín de atmósferas,
el dosel recogido en una esquina
y el pelo alborotado sobre los hombros.

Garabatea

sobre las cuartillas unos insectos,
una edición póstuma removerá los ácaros,
la incipiente vida germinada en sus versos,
pero nada de eso preocupa a Emily Dickinson
quien se atusa por última vez el cabello
y descende los escalones del primer piso
sabiendo que

la eternidad

se construye

muy lentamente.

EMILY DICKINSON VESTIDA DE BLANCO
EN EL JARDÍN DE AMHERST

I

Habitando el silencio
—que no la soledad—
hizo de la palabra
su aliada compañera
y transformó el poema
para hacerlo candil
alumbrando el camino
acaso sin saberlo.

II

Dueña de la palabra
no estuvo nunca ausente.
No vino a los festines
ni la vimos corriendo
por las colinas verdes
de su tierra natal.
Pero escribió mil cartas
llenas de amor y muerte
que luego —ajeno el tiempo—
pudimos comprender.

III

*A word is dead
when it is said,
some say.
Y say it just
begins to live
that day.*

EMILY DICKINSON

Entonces
la palabra adquiere vida
porque tú la pronuncias
y se va con el viento
más allá de la noche.
La palabra hecha voz,
entre las voces idas,
llena de flores nuevas
el silencio sombrío
del jardín de mi casa.

IV

Escucharé tu voz
leyendo tus palabras
y el silencio dirá
las que no pronunciaste.
La soledad no existe
si en el alma se hospedan
esperanzas
sueños
ilusiones que nacen...

V

No dejes que el rocío
ensucie con sus gotas
las delicadas blondas
de la camisa blanca.

El pájaro en la jaula
los peces en la fuente
y afuera
 –sobre el árbol
 que acoge con su sombra
 al caminante–
el sol se despereza
y todo vuelve a estar
en el lugar de siempre.

VI

Te encontrarán dormida
a la sombra de un árbol
del jardín de tu casa.
En la mano, el cuaderno
donde escribes tus versos;
 el viento silencioso
 y las aves calladas.

Nadie estará contigo.
Las mariposas detendrán sus alas
para velar tu sueño.

Y aunque la puerta de tu jaula
 ha estado abierta
 el día que te busquen
 te encontrarán dormida
 a la sombra de un árbol
 ... y la puerta cerrada.

AVANZANDO

(A MARÍA, EN EL SEGUNDO AÑO DE SU AUSENCIA)

I

*Todo debiera ser permanente: el día y la noche, la hora
de abrir y la de cerrar, la vida y la muerte.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

A mi hijita,
María Gerona Ayala,
le habrían gustado mucho
los versos de Emily Dickinson.
Cuando le regalamos el libro a su madre
—la sobria traducción de Margarita—,
quiso escribirle una dedicatoria —era muy lista.
Cuando yo compuse aquel poema después
—*el pajarillo de la esperanza
atacado por la tormenta*— a partir del 254,
se lo comenté y disfrutaba comprendiendo
cómo iba sacando una cosa de la otra.
Cuando ella murió, ahora
hace algo más de un año,
yo ya vi que debía abandonar
nuestra ilusión: ella quería ser escritora.
Me puse un brazalete de bolitas
de los que ella hacía —que no me quito nunca—
y me puse a hablar así, como tonteando,
y a decir las cosas como si no importaran,
porque estaba convencido entonces
de que mi dolor era tan grande

que nadie podría llegar a comprenderlo.
Pero ahora estoy cambiando
y me ha dado por pensar
si su alma habrá encontrado a la de Emily,
y que tal vez andarán las dos por esos cielos
conversando de flores, de nubes y de pájaros;
y algunas veces incluso imagino
—sí me consuelo con Rimpoché y me tomo algo—
que a lo mejor sus dos almitas
fueron y son la misma —una sola—
y que estarán felices conociendo
el amargo *secreto de las cosas*.

II

*Pass to thy Rendezvous of Light,
Pangless except for us —
Who slowly Ford de Mystery
Which thou has leaped across!*

EMILY DICKINSON

Sea lo que sea, tan lejos
anda de mi comprensión
que sólo me queda el sentimiento.
La misma intuición me dicta
que no vea casualidad en las coincidencias,
que acepte, sin entenderlo, que todo suceda
al mismo tiempo: la gran luna roja
que me dio su despedida, nuestra afición
compartida —admirarla desde el balcón cada noche—,
nuestra imaginación jugueteando
con las nubes, su mismo gusto
por las danzas subacuáticas,
por los ritos infantiles —los ojos cerrados,
dejándose llevar de la mano—, o por contener
—contando los segundos— la respiración.
Así, todo nos debió llevar al desenlace
para que todo después tuviera su sentido:
la felicidad de la infancia
—congelada para siempre—, las últimas
fotografías por las terrazas de la risa,
la lenta danza de las horas
hasta mi vejez en espera,
el cuidado paciente de los otros,
la voz del corazón; todo lo que
nos une más allá de esto —sea lo que sea—,
amor por la palabra o la palabra Amor.

III

[J 369/615/606]

*She lay as if at play'
Her life had leaped away —
Intending to return —
But not so soon —*

EMILY DICKINSON

¿Tu vida con nosotros —el paréntesis
de esos catorce años que duró el camino—
ha sido el gran salto que tú diste
—como Emily lo cuenta, *con ánimo de
regresar*— de la Vida hasta la Vida?

Para nosotros, los que te amamos,
sin duda que llegaste demasiado temprano
a esa Bifurcación frente al Bosque
donde tuvimos que aprender a desgajarnos.

Porque sólo las vidas más pequeñas
son perfectamente redondas como esferas:
apenas se muestran, ruedan y ya corren a su fin.
Las otras van creciendo lentas
hasta que maduran y se descuelgan
—y son tan largos los Veranos de las Hespérides.

IV

*No os escribo ninguna carta,
pero me sería fácil morir
con vosotros.*

ILSE AICHINGER: *Dedicatoria*

Soy rico. Tengo
el privilegio del Dolor.
Soy muy rico: lanzo mi voz
con este privilegio inmenso del dolor
que me une a tantos
—el corte *imprescindible*, pero no el *último*,
el transparente vestido de eros:
del amor, su piel desgarrada.

Y si alguna vez me olvido de él,
la Música —cayendo como nieve,
helándome la punta de los dedos—
me transporta siempre hasta la Rueda
donde íbamos juntos, girando
hacia arriba y hacia abajo,
cogidos de la mano
sin ninguna sujeción.

V

*Así nadie sabrá
de nuestro respirar a golpes
cuando cruzamos el puente,
y lo que queda tras nosotros
no lo conocerán:*

ILSE AICHINGER: *Final de lo no escrito*

todo lo que me diste, sobre todo
no temer a la muerte nunca más.
Avanzar, pero avanzar a tirones,
zancadilleándome —desgarrarme de ti.
¿Cómo hacerlo: ir siempre contigo
sin desgarrarme de ti?
¡Si yo fuera tú y tú fueras yo!
¡Pero no dos!

Las comparaciones más naturales
—sus palabras— se vuelven incompletas:
Semillas y Flores, Olas y Nubes,
y las Luces nocturnas en el Cielo
¡precipitándose, tan débiles como yo,
en un sordo chapoteo!
—Siempre faltan los nombres de los puentes
en el plano doblado de París.

¿O debiera bajar así la voz,
como Schubert cuando nos llegaba al corazón?
—Escuchar noble música contigo
o no poder soportar este mundo.
Siempre hay
un pedazo de todo que vuelve a la nada.

VI

DIECISÉIS DE FEBRERO

*Behind the bill is sorcery
And everything unknown,*

EMILY DICKINSON

Algún día brillaron como Seda,
brevemente. Y después las cenizas,
las esparció el viento —los átomos que vuelan
se deshacen y nunca dejarán de bailar.
Nosotros nos vestimos con los aniversarios,
abrigo que nos quitan el frío de los muertos
—su Olvido.
Ellos le habían dado al mundo
risa nueva y, muy estrictamente,
Simetría nos ha devuelto llanto.

¡Aquí se había celebrado tanto!
Reinaba el júbilo. Con entusiasmo
vivimos catorce años de fiesta.
Mientras tú estuviste en esta tierra
fuimos humanos con luz en los ojos
—como tantos otros—, pequeños seres
que injertaban su palabra con la esperanza.
Antes de tu desaparición,
aquí se celebraba. Se celebraba mucho.



Plou com a tu t'agrada,
regal d'aigua,
que en arribar-me
em coagula.
I jo miro la taula
i veig les engrunes que queden
de la meva vida,
ara mullades per la pluja.
Després les donaré als ocells.
Abans que torni la lluna,
vull deixar la taula neta.

Vaig fer del meu cos
casa teva,
hi havia plantes
i aigua,
a dins meu.
Hi havia el mar,
perquè tu hi eres.
Ara, amor, ets tu
qui ha de fer
del seu dolç cos
casa meva.
On jo trobi descans.
Allà on els ulls no ploren.

No sabia dir
Tendresa
a aquestes hores.
Descabdellar
el fil de les idees.
No sabia,
sense l'abric
i el mocador
de seda,
entrar de nou
en la cambra,
estrany viatge,
temuda figura
Blanca,
llum que encega.

Tèrbola
mirada
la seva.
Xopa de bosc.
Corrien
per les galtes
les vinyes,
les flors
i la pinassa.
Corrien
pel rostre
el fang,
la molsa
i l'aigua.
Corria,
tèrbola,
la mirada
de la fera.

Els camins de la paraula
han perdut el verd
de l'herba.
L'ancià,
enamorat del més enllà,
ho sap.
I calla.
Sols contempla com l'aire
alça les faldilles
de les flors,
que neixen
al peu de la seva tendra mirada.
L'ancià sap
amb quina discreció
la flor
s'acosta a la paraula pedra.

Enyor
endins.
L'hora blanca
venia
a asseure's
en el meu
pensament.
Urgent
m'esguardava
la mort.
Enyor de tu
endins.

FRAGMENTS SOBRE EL BLANC DE LA PARET

i

fractura, com a les esquerdes
de la paret, també aquí
bateguen criatures antigues
sota el blanc.

empremtes de llangardaix
sobre el sostre del garatge:
una cal·ligrafia d'un altre món.

les teves lletres
també són una sanefa de petjades,
disseminades sobre el pany.

a poc a poc,
s'han fet esparses.

no així les venes,
que amb disciplina et solquen
la terra pàl·lida
del braços.

també els avions
rompien el blau.

com llegir els seus solcs ampul·losos?

les teves lletres, però, eren
animalons agotzonats
als marges.

les molses els han espessit
i apaguen les teves passes.

no estàs més sola, ara
que ni el silenci et retorna.

la veu que canta ha descobert
la flor dins les bardisses.

cicatriu,
no la vaig buscar,
només volia
passar els meus dits pels pètals.

ii

de tot ha esborrat el relleu
el sol de fora.
closa, la dent de lleó
endins, arrecerada.

a l'interior, la cirera empal·lideix.
tu ets el pinyol
—allà on el blanc s'atura—,
però fins i tot a ell
li ha estat donat el goig
de la carn que habita.

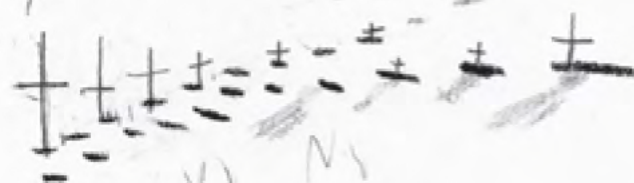
iii

corrioles,
al mati us oferíeu
a la remor dels cossos.

atapeïdes clapes de terra
a l'espera.
en tornar, a la tarda
es diria que exhalàveu
un aire benigne.

i dèieu,
dèieu

que no serà terra erma
aquest temps
cap al que apunta
el teu silenci.



EDGAR LEE MASTERS PENSA DES DE LA TOMBA
EN EMILY DICKINSON

Tota vida és un fracàs.
Jo, que un dia vaig escriure
sobre els pensaments que els morts
anaven deixant fluir des de la tomba,
també els tinc en el meu present perpetu,
des que vaig convertir-me en personatge
de les meves ficcions. Si penso en mi
és com a autor d'un bon grapat de llibres
que van tenir prestigi, però que
el temps ha volgut reduir a un de sol.
L'Emily va ser, en canvi, una desconeguda
mentre fou en el món, gairebé morta en vida,
que després ha viscut en els poemes
que va gargotejar per a ningú.
Ens cal de tant en tant recórrer als tòpics:
la fortuna és variable i arbitrària.
Això sí: aquesta dona
enigmàtica i sola,
falsament innocent,
que morí l'any mateix que jo vaig néixer,
potser té sobre meu un avantatge:
jo vaig parlar dels vius com si ja fossin morts
i ella de la mort com d'una nova vida.
Però tots dos sabíem, perquè no érem ingenus,
que el fracàs de la vida continua
en la plenitud buida de la mort.

1776

Ningú sap per què poso
Guionets —
Ni per què algunes paraules
En Majúscules

Ah però tots podeu entendre
Per què parlo de la pols
Que un dia fou Homes i Dones

O per què de Ruïna sistemàtica
O de Tragèdia inacabada —

Allò que no entendreu és com
Sense haver sortit de casa
Em vaig avançar al meu temps

I mai no ho podreu saber
Mentre cregueu que l'Experiència
Vital ens educa — o bé que
Madurem amb viatges i lectures —

La Immobilitat
És la millor prova per a l'Ànima —
El Cos
Tant si com no serà Pols

E. Dickinson.

COMENTARIS

- Helen Vendler: *Dickinson, l'escriptora*, 10
Antonio Fernández Ferrer: *La persistencia del misterio y la imaginería simbolista en la poesía de Emily Dickinson*, 36
Paul Giles: *"La Terra inverteix els seus hemisferis": l'antipodalitat global de Dickinson*, 44
Shira Wolosky: *Emily Dickinson en perspectiva religiosa*, 66
Delfina Muschietti: *Poesía y Pre-partitura en Emily Dickinson*, 72
Jefferey Simons: *L'auditori dickinsonià*, 80
Paul Scott Derrick: *L'abstinència epistemològica d'Emily Dickinson*, 86
Pablo Zambrano: *"El único canguro entre la belleza": E. Dickinson y el desafío del estilo*, 92
D. Sam Abrams: *Agustí Bartra: introductor d'Emily Dickinson a Catalunya*, 100

TRADUCCIONS PARAL·LELES

- David Preest: *Vint poemes d'Emily Dickinson*, 112
Rubén Martín / Dolors Udina, 118
Delfina Muschietti / Carles Duarte, 128
Eduardo Moga / Anna Crowe, 138
Ana Becció / Montserrat Abelló, 148

ALTRES TRADUCCIONS

- Rubén Martín, 160
Delfina Muschietti, 166

POEMES A PARTIR D'EMILY DICKINSON

- Esteban Martínez, 176
Anton Carrera, 188
Xavier Farré, 192
Marcel Ayats, 195
Toni Quero, 199
Quilo Martínez, 202
Josep Gerona, 208
Gertrudis Mira, 216
Víctor Mañosa, 222
Josep Maria Ripoll, 228

DIBUIXOS

- Natividad Ayala



Aquest *Quadern Dickinson* s'ha acabat d'imprimir a Sabadell el dimarts
10 d'abril de 2012, a l'obrador de Grafmar, amb un tiratge de
400 exemplars.

EXEMPLAR NÚM.

Amb la col·laboració de:



Gremi de Llibreters de Sabadell
Llibreria Tècnica, Llar del llibre, Llibreria Paes.



Quaderns de Versàlia

Nova col·lecció del grup “Papers de Versàlia”, vol homenatjar alguns dels grans noms de la poesia universal que ens han interessat o influït. Cadascun dels volums aplegarà tant estudis sobre el poeta homenatjat com poemes al seu entorn i, sempre que sigui possible, traduccions inèdites.

ISBN 978-84-615-7993-8



9 788461 579938