



Emily Dickinson

Traducir a Emily Dickinson: de la comprensión del otro a la comprensión de sí mismo

DRINA HOCÉVAR

(UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, MÉRIDA-VENEZUELA)
hocevar@ula.ve

Resumen

El propósito de este trabajo es explorar, en la poesía de Emily Dickinson y en su traducción al español, los conceptos de la semiótica existencial de Eero Tarasti: la *Comprensión* (“Understanding”), la *Mala Comprensión* (“Misunderstanding”) y la *Comprensión de sí mismo* (“Self-Understanding”). Se reconoce que el traducir implica algo más que encontrar los equivalentes lingüísticos; es necesaria una comprensión de la cultura y del contexto biográfico. El problema es más complejo cuando traducimos poesía, y aún más si se trata de Emily Dickinson. La traducción, entendida en un sentido amplio, es parte de nuestro quehacer significativo en el mundo; es un proceso significativo que subyace al concepto de semiótica. ¿Hasta qué punto las competencias lingüística, cultural o literaria son suficientes para traducir a Emily Dickinson? ¿En qué medida la comprensión de sí mismo es un reto para el traductor que busca aprehender y comunicar la dimensión existencial de los poemas?

Palabras Clave: Comprensión, Mala Comprensión, Comprensión de Sí Mismo.

Translating Emily Dickinson: from cross-cultural understanding towards self-understanding

Abstract

The aim of the following essay is to explore, in the translation of Dickinson's poetry, the existential semiotic concepts of *Understanding*, *Misunderstanding*, and *Self-Understanding*, taking into account the reader's reception of her poems, in the English and in the Spanish speaking worlds. It is acknowledged that translating implies more than finding linguistic equivalents; it involves an understanding of the culture and the biographical context. The problem is more complex when we translate poetry, and even more so when translating Emily Dickinson. Translation, understood in a broad sense, is part of our making sense of ourselves and the world; it is a signifying process underlying the concept of semiotics.

To what extent are linguistic, cultural or literary competences not enough in translating Dickinson? To what extent is *Self-Understanding* a challenge for the translator in order to grasp and convey the existential dimension of the poems?

Keywords: Understanding, Misunderstanding, Self-Understanding.

Recibido: 30/07/2010 - **Arbitrado:** 01/09/2010 - **Aceptado:** 15/10/2010

Introducción

En el libro X de *La República* el Sócrates platónico afirma que¹ “todas las imitaciones poéticas son ruinosas para la comprensión de los oyentes, y que el conocimiento de su verdadera naturaleza es el único antídoto para ello.” Podemos ver que lo que Platón desterró de su República fue la interpretación inicial, superficial del mito; es decir, el cuento comprendido literalmente: que en la tragedia de Orestes, por ejemplo, Clitemnestra mató a Agamenón. Sócrates afirma que² “de la maldad de otros hombres algo de maldad se comunica (...). De esta manera, el sentimiento de pesar que ha ido fortaleciéndose al ver los infortunios de otros, podemos con dificultad reprimirlo en nosotros mismos”. A fin de no “envenenarnos” con el cuento, debemos tener conocimiento de su verdadera naturaleza; en otras palabras, debemos ser capaces de tener acceso a otros niveles de comprensión por vía de símbolos y de metáforas. Debemos poder dar el “salto” a la “trascendencia”.

¹ PL. *República* 595 b.

² PL. *República* 606 b.

En la entrada de semiótica existencial del *Routledge Companion to Semiotics*³ Eero Tarasti afirma que “la trascendencia sólo puede alcanzarse por vía de metáforas. En el *Dasein* la trascendencia aparece bien sea de forma vertical como signos, símbolos y metáforas, o de forma horizontal como *Erscheinen*, o apariencia”

Emily Dickinson, al igual que los simbolistas, escribe una poesía hermética, críptica. Sus poemas son casi todos cortos, elípticos, y por lo tanto muy condensados; de manera que aparentemente, no tenemos acá el peligro del cual nos previene Sócrates en *La República* de Platón, como es el caso de las tragedias griegas clásicas: el peligro de ser “envenenados” por el cuento, si lo comprendemos literalmente. De hecho, el mayor problema para el lector y traductor es comprender lo que dicen los poemas. Una de sus traductoras al español, Margarita Ardanaz, confesó en la introducción a sus traducciones⁴ que no había logrado comprender algunos de los poemas, pero que aún así, tuvo el valor de traducirlos.

En defensa de la poesía, podemos ver que es posible encontrar en ella la sabiduría, como afirma Harold Bloom⁵, pero contrariamente al fin de la Ilustración (*Les Lumières*) donde el conocimiento es gratuito y la educación obligatoria; sólo aquéllos realmente interesados pueden acceder al conocimiento por medio de ella. Los grandes poetas han dejado indicios de las cosas profundas, pero la verdad no se encuentra sin esfuerzo. Emily Dickinson dice en el poema 1129:

³ 2010, p. 215. Trad. nuestra.

⁴ 2003.

⁵ Véase Bloom, Harold, 2004.

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

As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind –

Di toda la Verdad mas dila de soslayo
El Éxito en Circuito yace
Demasiado brillante para nuestro Placer endeble
Es de la Verdad la soberbia sorpresa

Como Relámpago a los Niños mitigado
Con explicación benévola
La Verdad debe deslumbrar por grados
O cada hombre quedará ciego _

(Traducción de Anna María Leoni)

Esta poesía hermética, lírica, parece decirnos que también a los realmente interesados en hallar la sabiduría, debe obstaculizárseles el camino. Pero entonces, tanto la poesía épica de Homero como la poesía dramática de los antiguos griegos, tiene al menos un nivel de dificultad, por cuanto la sabiduría sólo es accesible a aquéllos que sean capaces de “saltar” hacia los niveles de comprensión metafórica.

Encontramos que si bien Emily Dickinson escribe en la cultura victoriana americana⁶, su escritura anticipa el modernismo, como observa Margarita Ardanaz⁷. Es sabido que Emily Dickinson publicó sólo algunos poemas en vida y que la recepción no fue muy favorable. Ella escribió adelantándose a su tiempo y por lo tanto no fue comprendida. Pero podemos decir que si bien ella es reconocida como una figura principal en el canon literario occidental⁸, sigue siendo incomprendida aún hoy en día, y una de las razones por la que es difícil de comprender, es su cripticismo.

Thomas Wentworth Higginson, el principal crítico literario con quien Emily Dickinson mantenía correspondencia, le aconsejó que no publicara y ella le responde⁹: “Sonrío cuando Ud. me sugiere que yo demore “el publicar” – pues eso es ajeno a mi pensar, como el Firmamento a la Aleta”, “Ud. considera mi andar “espasmódico” – Estoy en peligro – Señor– Ud. me cree “sin control” –No tengo Tribunal.”¹⁰

En una carta previa, en respuesta al interés de Higginson por su persona¹¹ Emily Dickinson describe a su familia diciendo que todos son

⁶ Véase Barton Levi, 1984, p. 2.

⁷ Véase *Poemas* Introducción, (Trad. Margarita Ardanaz), 2003.

⁸ Véase Bloom, Harold, 1994.

⁹ Carta 265.

¹⁰ Trad. Nuestra.

¹¹ Carta 261.

religiosos excepto ella, y que se dirigen a un Eclipse cada mañana a quien llaman su “Padre”. En esa misma carta ella le pregunta a Higginson si él puede decirle cómo crecer, o si eso es intranferible como la “Melodía” o la “Brujería”. Y en la carta 268 ella afirma: “Mi asunto es la Circunferencia”, y reconoce que su escritura es “el único Canguro entre la Belleza”, situación que la “aflige”, le dice, y por tanto se dirige a él buscando instrucción, con el fin de mejorar. Luego comienza un largo período de comunicación epistolar entre Emily Dickinson y T.W. Higginson, donde Emily juega a ser la pupila de Higginson pero no escucha su consejo de conformarse a una forma convencional de escritura; por el contrario, ella sigue buscando la verdad revelada en sus originales poemas, con su uso no convencional de las mayúsculas y de los signos de puntuación.

Sócrates en *La República* de Platón¹² continúa su argumento en contra de la poesía diciendo que “los cuentos que los poetas hacen, al ser despojados de los colores con que la música los reviste, y al ser recitados en simple prosa (...) tienen una “pobre apariencia”. En otras palabras, que la poesía por medio de la dulce influencia de la melodía y del ritmo es “encantadora” y “hermosa” pero que está muy alejada de la verdad.

La belleza y la verdad aparecen relacionadas de raíz en Emily Dickinson, como encontramos en el poema 449, donde Belleza y Verdad “son Hermanas”. Encontramos una idea similar en el poema *Oda a una Urna Griega* del poeta romántico inglés, John Keats, a quien Emily Dickinson admiraba. Emily Dickinson parece seguir a Sócrates en defensa de la poesía; buscando la verdad y el conocimiento de sí misma. Sócrates aconsejaba que el verdadero artista, al saber lo que estaba imitando, se interesaría en realidades y no en imitaciones, y afirmaba que¹³ “el imitador o hacedor de la imagen nada sabe

¹² PL. *República* 601 b.

¹³ PL. *República* 601 b.

de la existencia verdadera; ya que sólo conoce apariencias”. Sin embargo, la “verdadera existencia” también puede ser revelada de forma “horizontal”, como “apariciencia”, como encontramos en el poema 241 de Emily Dickinson:

I like a look of Agony,
Because I know it's true –
Men do not sham Convulsion,
Nor simulate, a Throe –

The Eyes glaze once – and that is Death –
Impossible to feign
The Beads upon the Forehead
By homely Anguish strung.

Me gusta una mirada de Agonía,
Porque sé que es verdadera –
Los Hombres no aparentan Convulsión,
Ni simulan, una Pena extrema –

Los Ojos se nublan una vez – y ésta es la Muerte –
Imposible es fingir
Las Cuentas sobre la Frente
Por la Angustia sin adornos ensartadas.

(Traducción de Anna María Leoni)

Si su uso no convencional de los guiones es una “técnica musical”, como ha observado Thomas H. Johnson¹⁴; es una música que ella escucha en profundidad, y no una simple imitación de una belleza y gracia convencionales. De hecho, en este sentido podemos decir que la musicalidad de su poesía también se adelantó a su tiempo y no fue comprendida. Es ahora que su musicalidad está siendo comprendida; su escritura ha ejercido influencia en muchos poetas de habla inglesa y de habla hispana; y en la esfera de la música, encontramos que ha cautivado la atención de compositores contemporáneos como John Adams, quien la ha “traducido a la música”, y también de músicos populares que le han puesto música rock a algunos de sus poemas.

Si bien la mayoría de sus 1775 poemas, en la edición de Thomas H. Johnson, están escritos en la primera persona, el “Yo” en sus poemas no se refiere a “ella” sino a una persona supuesta, según le dice a Higginson en la carta 268¹⁵. Emily Dickinson parece haberse puesto el anillo de Giges y el casco de Hades mencionados por Platón en su *República*¹⁶, con el fin de hacerse invisible, al igual que lo hace Shakespeare en sus Sonetos. Es a este poeta a quien ella se refiere presumiblemente como al “Misterioso Bardo”¹⁷, donde reconoce ser su discípula.

Entender /Malentender

Los poemas de Dickinson, en sus primeras ediciones, aparecieron alterados por los editores, con el fin de hacerlos más aceptables para el gusto

¹⁴ Dickinson, Emily 1960, p. x.

¹⁵ Vol. 2, 1958, p. 412.

¹⁶ PL. *República* 612 b.

¹⁷ Véase el poema 167.

de la época; pero en 1955 apareció la edición de Thomas H. Johnson, con los poemas sin reconstruir y manteniendo intacta la puntuación y el uso de mayúsculas. Parecía que el público ya estaba preparado para apreciar la calidad de la originalidad de Dickinson. Es en este sentido, en lo “nuevo” y en las cualidades únicas de la poesía dickinsoniana que la crítica orienta su mirada. Pero tal vez debido a la dificultad de su poesía, y al misterio que rodea su vida, la atención de una de las tendencias críticas se concentra en tratar de descifrar su vida, y de comprender su poesía a través de su biografía.

Hay mucha especulación en torno a por qué ella decidió “aislarse” y vestirse de blanco en un determinado momento de su vida, también acerca de quiénes pudieron haber sido los destinatarios de sus cartas de amor, y especialmente, el destinatario a quien llama “maestro”, en sus cartas conocidas como “master letters”. Se ha dicho que ella se aisló porque estaba loca o por un desencanto amoroso; que era asexual o bien que sostenía relaciones incestuosas e incluso lesbianas; y en la reciente biografía escrita por Lyndall Gordon¹⁸, se presume que se aisló porque sufría de un tipo de epilepsia que afectaba la vista, lo que explicaría en parte, según la autora, por qué se vistió de blanco y tomó la decisión de no dejar la casa paterna.

Esta tendencia de la crítica intenta sustentarse en los estudios de la ciencia cognitiva que buscan una explicación en el cerebro, con la consecuente reducción y reificación del significado poético. Lyndall Gordon afirma que “Si el siglo veintiuno ha de explorar caminos desconocidos en el cerebro, la poesía de Dickinson está repleta de información acerca de la disfunción y la recuperación.”¹⁹

¹⁸ Véase, 2010.

¹⁹ 2010, p. 116, Trad. nuestra

La explicación cognitiva entra en conflicto con la comprensión trascendental. Lyndall Gordon afirma: “Admitiendo la resolución de la poetisa de ‘decirlo de soslayo’, a través de la metáfora, ¿no estaremos frente a un caso de epilepsia?” Pero como afirma Eero Tarasti²⁰: Un caso de “Comprensión es nombrar algo con un concepto; por ejemplo, un diagnóstico médico. Pero ¿comprendemos mejor a un artista si lo vemos a él o a ella como parte de una narrativa de la enfermedad? Según Tarasti²¹, el relacionar los signos que deja el artista con “una psicología individual” “cierra el horizonte de la comprensión y obstruye el proceso de interpretación.”

Otra tendencia crítica, en relación con la biográfica, se deriva de los estudios de género; pero el ver o clasificar algunos de sus poemas como “poemas lesbianos” es también un reduccionismo que obstruye la comprensión.

Podemos ver que en el caso de Emily Dickinson, nos “envenenamos” además por las narrativas que se tejen alrededor de su misterio biográfico que buscan explicarla a ella y a sus poemas: narrativas de enfermedad, de locura, de desencanto amoroso, y otras más. Pero entonces, sin la posibilidad del “salto metafórico”, la comprensión se obstruye. Al igual que en las telenovelas, nos quedamos sólo con el nivel literal de comprensión y el “veneno” que destila.

Contrariamente a la visión platónica, pudiera ser que el “veneno” en la literatura, que se deriva de la comprensión literal del cuento, sea de otro tipo; no necesariamente, perjudicial o pernicioso, como defendió Aristóteles con su concepto de *catarsis*. Encuentro que Emily Dickinson apoya este punto de vista en su poema 593, en donde parece confrontar la visión del

²⁰ 2000, p. 65.

²¹ *Idem*.

Sócrates platónico en *La República*, donde éste explica cómo la poesía está tres veces alejada de la verdad por cuanto no apela a la razón sino a los sentidos; que los “objetos aparecen rectos cuando se les mira fuera del agua y torcidos si se les mira dentro del agua; y lo cóncavo se vuelve convexo, debido a una ilusión por los colores, a la que la vista está propensa.” De manera que “toda suerte de confusión se revela dentro de nosotros; y esta es la debilidad de la mente humana a la que el arte de conjurar y de engañar, mediante la luz y la sombra, y otros medios ingeniosos, le impone, provocando en nosotros un efecto parecido a la magia.”²²

El hablante en el poema 593 de Emily Dickinson parece defender ese estado de ser, o “estado envenenado” y lo compara con una “Deidad a guardar”. Después de leer a Elizabeth Barrett Browning, a la que se refiere como a “esa Dama Extranjera” [“that Foreign Lady”], Dickinson dice en el poema, que piensa que estaba encantada. Como consecuencia de una confusión o “locura de luz”, [“lunacy of light”], todo en la naturaleza aparecía como otra cosa: las abejas como mariposas, las mariposas como cisnes. Los metros aparecían grandiosos, y las melodías más simples de la naturaleza las tomaba (el hablante en el poema) por gigantes practicando una ópera titánica. De manera que, estaba engañada, pero en esta ilusión, se produjo un cambio en ella; “Como una Santificación del Alma”, que no se puede explicar, sino presenciar. El peligro es “estar sano” en esta experiencia. El hablante dice entonces que el “antídoto” es “recurrir – a Tomos de sólida Hechicería – /si los Magos duermen– / la Magia – posee un Elemento / de Deidad – a guardar /”.²³

²² Pl. *República* 602 d.

²³ Trad. nuestra.

Aún otra tendencia en la crítica define a Emily Dickinson como poeta de la naturaleza: la poetisa de las “flores” y de los “pájaros”. Ecos de esta tendencia se aprecian en el libro de John Felstiner²⁴ en el cual, junto a otros poetas seleccionados, sus poemas, escogidos como parte de una “guía de campo a poemas de la naturaleza”, intentan cumplir con la intención ecologista del autor, de que la poesía pueda ayudar a salvar la Tierra, lo que realmente es un deseo digno de elogio. Sin embargo, para comprender los poemas de Emily Dickinson no es suficiente mirar el índice que señala el camino; sin el salto metafórico, transcendental, nos quedamos mirando el dedo.

Por último voy a mencionar otra tendencia crítica en relación con los estudios culturales (“cultural studies”), que busca comprenderla en cuanto producto de su cultura²⁵. Estamos de acuerdo con Barton Levi cuando afirma que “el aislamiento físico” no necesariamente implica “aislamiento cultural”²⁶. De hecho, una de las razones por las que Emily Dickinson escribió que no podía hacerse Cristiana fue su dificultad para “renunciar” al mundo, que ocupaba un lugar importante en sus afectos. Pero como consecuencia de poner demasiada atención en la influencia de la cultura, al tratar de conformarla a su cultura, podemos disminuir la importancia de su originalidad y de su estilo.

Según Eero Tarasti²⁷ al intentar comprender a una persona porque él o ella “es así ó asá, porque *hizo* esto o aquello; porque *pertenecía* a tal o cual familia; porque su padre o su madre era de esa u otra manera; o porque pertenecía a una cierta clase social, o porque recibió tal o cual educación; porque era finlandés, ruso, francés, o brasileño, ya que los ciudadanos de estas naciones se comportan

²⁴ 2009.

²⁵ Véase St. Armand, Barton Levi, 1984.

²⁶ *Op. cit.*, *idem*.

²⁷ 2000, p. 58.

de cierta manera; o porque sufría de tal o cual enfermedad, y así en adelante. En todos estos casos, el grado de existencia del sujeto disminuye debido al hecho de que uno pasa a ser sólo un sinsigno de un legisigno, una muestra particular de un tipo; bien sea de clase social, raza, nación, edad, género, educación, y cultura, entre otros. En esta comprensión, el sujeto es, de alguna manera, reducido a algo; su existencia se reduce, y uno asume menos responsabilidad por lo que uno es, convirtiéndose en una simple emanación de una estructura o de un sistema que condiciona y determina nuestro ser.”

Encuentro que Emily Dickinson escogió la opción más difícil²⁸: actuar según su propio “imperativo categórico interior”, que iba en contra de la tradición y de su entorno, a fin de hallar su verdad artística. De manera que podemos decir que ella se “orientó directamente de las categorías trascendentales”.²⁹ Partiendo de esta comprensión buscamos el hilo de oro de Ariadna que nos pueda guiar en el laberinto de su obra poética.

Ide Hejlskov Larsen³⁰ intenta mostrar que si bien Emily Dickinson “puede no ser una escritora norteamericana representativa”, ella la considera muy norteamericana, en el sentido de que, según esta autora, Emily Dickinson no considera que la nacionalidad sea un estado de ánimo; es más bien identificada con “ciertos mitos y estructuras de poder y de género con los que hay que relacionarse para cambiar la norteamericanidad del mito”.³¹ En opinión de Hejlskov Larsen, Emily Dickinson se enfrenta a los mitos norteamericanos que dominaron la tradición mítica de los estudios norteamericanos hasta la década de los 80 “cuando esa tradición fue duramente atacada” por ser “tan exclusiva

²⁸ Véase Tarasti 2000, p. 59.

²⁹ *Idem*.

³⁰ 1994.

³¹ *Idem*, p. 1.

que no permitía los puntos de vista de la mujer ni de las minorías étnicas”. En el análisis que hace Hejlskov del poema 754 de Emily Dickinson, éste es percibido con un poder ritual que, “metafóricamente hablando” puede, según la autora, “matar” y “copular”³². Veamos el poema:

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

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

And do I smile, such cordial light
Upon the Valley glow –
It is as a Vesuvian face
Had let it’s pleasure through –

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

³² *Idem*, p. 2.

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

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

Mi vida se había parado- un Arma Cargada-
en los Rincones- hasta que un día
el Dueño pasó- me identificó-
y me llevó lejos-

Y ahora vagamos por Bosques Soberanos -
y ahora cazamos a la Cierva-
y cada vez que hablo por él-
las Montañas contestan diligentes-

Y sonrío, tal luz cordial
sobre el resplandor del valle-
es como si una cara Vesuviana
hubiera dejado su voluntad a su paso-

Y cuando en la noche- acabado nuestro buen día -
guardo la cabeza de mi amo-
Es mejor que haber compartido
la profunda almohada de plumón-

De Su enemigo - soy enemigo mortal-
ninguno se agita por segunda vez-
en quién pongo un ojo amarillo-
o un pulgar enfático-

Aunque Yo así como él - podamos vivir largamente
él debe vivir más -que Yo-
porque yo tengo el poder de matar,
Sin -el poder de morir-

Versión de Miguel Artime

Hejlskov percibe una “actitud subversiva hacia el concepto del mito masculino de la frontera y de la naturaleza salvaje”, “que se manifiesta en la clara versión femenina del arma y en el cambio con respecto a quién está en control de la acción, en relación con la tradición. La relación espiritual y homoerótica entre dos hombres...se transforma en una relación carnal homo y heterosexual entre dos figuras femeninas y un hombre”.³³ Encuentro que el lector no puede estar tan seguro de si el arma que habla en el poema es una figura femenina, ya que como afirmó Emily Dickinson, el “yo” en sus poemas es una persona supuesta. En el nivel literal de comprensión

³³ Ídem., p. 14.

hay obviamente una matanza de la cierva por el arma del cazador, pero comprender el significado metafórico del poema, sólo y absolutamente como parte de la isotopía³⁴ sexual, puede ser engañoso; parece entonces que después de todo hemos sido “envenenados” por el cuento del poema. Por supuesto, Emily Dickinson es también difícil de entender porque sus metáforas tienden a llevarnos desde lo “desconocido” hacia lo “desconocido”. Sin embargo, prefiero entender la mente dickinsoniana como conteniente del poder ideal del andrógino, que Virginia Woolf percibía en Shakespeare. Esta autora se refiere a Coleridge quien decía que “las grandes mentes son andróginas”.³⁵ Como afirma Virginia Woolf: “Y si es verdad que es una de las particularidades de la mente plenamente desarrollada el no pensar de una manera especial o separada del sexo, cuán difícil es alcanzar esta condición ahora más que antes.”³⁶

Si buscamos comprender la poesía de Emily Dickinson, es importante acercarnos a su lectura de una forma desprejuiciada, sin concepciones previas. Su poesía requiere que demos el “salto metafórico” hacia una comprensión no-intelectual en la que podamos “sentir” más. En Emily Dickinson encontramos las siguientes definiciones de la poesía y del poeta: “Este era un Poeta –Es Aquél / que Destila sentido asombroso / De los Significados corrientes–”³⁷, y en la carta 342a³⁸, dirigida a Higginson dice: “Si leo un libro y éste hace que mi cuerpo se

³⁴ La *Isotopía*, (‘Iso’=igual, ‘Topía’=lugar) es una *Figura Retórica* que consiste en la *agrupación de campos semánticos* para dar homogeneidad de significado al texto o a la exposición. Definición recuperada el 28/06/2010 en <http://www.retoricas.com/2009/06/definicion-de-isotopia.html> (el resaltado es nuestro).

³⁵ Woolf, 2000, p. 97.

³⁶ *Op. cit.*, *Idem*.

³⁷ Véase el poema 448.

³⁸ 1958, vol. 2, pp. 473-474.

enfríe tanto que ningún fuego pueda volver a calentarme yo sé que *eso* es poesía. Si me siento físicamente como si me quitaran la parte superior de la cabeza, yo sé que *eso* es poesía. Sólo de estas formas la conozco. ¿Existe otra manera?”

La verdad en la poesía de Emily Dickinson no debe buscarse solo en el contenido como opuesto a la forma o al estilo. El sentir no es contrario al conocer, y “la verdad” parece surgir de la reconciliación de ambos.

Traducir a Emily Dickinson al español

No es mi intención en esta sección juzgar la cualidad de las traducciones, ni tampoco estudiar los problemas de traducción propiamente dichos. Voy a comentar los diferentes textos, como fueron “escritos” por Emily Dickinson y “reescritos” por los traductores, desde el punto de vista de cómo la comprensión o la mala comprensión se despliegan y apuntan hacia la comprensión de sí mismo.

Emily Dickinson no solamente es difícil para los nativos hablantes del inglés, también es muy difícil de traducir al español; una de las razones es su preferencia por las palabras anglosajonas, en vez de las palabras en inglés derivadas del latín. Walt Whitman, por el contrario, es mejor conocido y apreciado en el mundo hispanohablante, y una de las razones es que en sus poemas las palabras de origen latino son predominantes, haciendo que se facilite su traducción al español; además Whitman ha sido traducido por Jorge Luis Borges, entre otros.

En el siguiente poema, número 500, podemos ver la isotopía de un jardín en el que se aparece un pájaro. El hablante observa y admira su proceder mágico y cuando el pájaro se va, se pregunta si la visión fue real o si fue producto de su imaginación. Le pregunta a su perro y el perro

señala a las flores cuya vibración es un indicio o “prueba” de que el pájaro era “verdad”. El nivel literal puede producir, en la comprensión lectora, al menos un salto metafórico, en relación con la isotopía del amor o a una isotopía de plenitud espiritual.

Silvina Ocampo mantiene la puntuación del original en su traducción de este poema, lo que creemos pertinente. En la traducción de Hernán Vargascarreño, dos cosas llaman nuestra atención: la primera es que la palabra “praise” en el verso: “And praises as he goes”, es vertida como: “glorifica a Dios y se va”. La segunda es que “Refers my clumsy eye – / To just vibrating Blossoms!” es traducido como: “ausculta mi pesada mirada para cerciorarse / del reflejo de las flores que aún oscilan” (los versos traducidos a los que nos referimos acá los transcribimos en letra cursiva en los poemas abajo citados). El traductor introduce una nueva isotopía en el poema que es religiosa, posiblemente debido a la fuerte influencia del catolicismo en las culturas latinoamericanas, que casi sin darnos cuenta se manifiesta en el lenguaje. Podríamos decir que la doctrina católica está fuertemente arraigada en los marcos culturales latinoamericanos, de manera que consciente o inconscientemente, “filtra” la comprensión. Emily Dickinson pertenecía a una cultura cristiana calvinista puritana, pero ella se rebeló no pudiendo convertirse al cristianismo. Vemos también en la última estrofa, en la traducción de Vargascarreño, que la prueba de la realidad de la visión es buscada en los ojos del hablante, al buscar el perro en ellos el reflejo de las flores. Pudiera ser una mala comprensión o malentendido del traductor, pero es interesante, pues señala o sugiere que la “realidad externa” puede ser reflejada en el ser “interior”.

500

Within my Garden, rides a Bird
Upon a single Wheel-
Whose spokes a dizzy Music make
As 'twere a travelling Mill-

He never stops, but slackens
Above the Ripest Rose-
Partakes without alighting
And praises as he goes,

Till every spice is tasted -
And then his Fairy Gig
Reels in remoter atmospheres-
And I rejoin my Dog,

And He and I, perplex us
If positive, 'twere we -
Or bore the Garden in the Brain
This Curiosity-

But He, the best Logician,
Refers my clumsy eye-
To just vibrating Blossoms!
An Exquisite Reply!

500

En mi jardín avanza un pájaro
sobre una rueda con rayos -
de música persistente
como un molino vagabundo -

Jamás se demora
sobre la rosa madura -
prueba sin posarse
elogia al partir,

cuando probó todos los sabores -
su cabriolé mágico
va a remolinear en lontananzas -
entonces me acerco a mi perro,

y los dos nos preguntamos
si nuestra visión fue real -
o si habríamos soñado el jardín
y esas curiosidades –

¡pero él, por ser más lógico,
señala a mis torpes ojos -
las vibrantes flores!
¡Sutil respuesta!

(Traducción de Silvina Ocampo)

500

En mi jardín cabalga un pájaro
sobre una rueda cuyos radios
producen una música vertiginosa
como si fuese un molino ambulante.

Nunca se detiene, pero disminuye su velocidad
sobre la rosa más encarnada.

Se alimenta sin posarse
y solo hasta que todo lo prueba,

glorifica a Dios y se va.

Su ligero carruaje se remonta entonces
a atmósferas más remotas.

Junto con mi perro,

quedamos perplejos
por saber si realmente presenciamos lo visto,
o si esta curiosidad
fue sólo una ensoñación del jardín;

pero él, que es mucho más lógico,
*ausculta mi pesada mirada para cerciorarse
del reflejo de las flores que aún oscilan:*
¡perfecta respuesta!

(Traducción de Hernán Vargascarreño)

El poema 640 habla del amor imposible que no puede realizarse ni en la Vida ni en la Muerte, ni en la Tierra ni en el Cielo. Es contado en una isotopía femenina en relación con las labores domésticas. De nuevo en este poema vemos cómo las convicciones religiosas (de manera inconsciente, tal vez) en la traducción de Hernanvargascarreño, obstruyen la comprensión.

En el poema de Emily Dickinson la vista de la persona amada se prefiere a la vista de Jesús, de manera que el “Cielo” sin el amado es referido como una “sórdida excelencia como el Paraíso”; es decir que estar en el “Infierno” es estar separado del amado.

Este punto de vista no ortodoxo, no es comprendido y contrariamente a la imagen del poema original, la vista de Jesús es “preferida” en la traducción. Otro lugar en el texto donde el marco mental cultural del traductor, obstruye la comprensión de la imagen poética, es en la última estrofa: “... And that White Sustenance - / Despair- , donde “White Sustenance”, “Blanco Sustento” es traducido como: “y ese sustento piadoso y puro”, que tiene obvias connotaciones religiosas. Hemos transcrito en letra cursiva, los versos en español donde esto ocurre, en los poemas abajo citados:

640

I cannot live with You-
It would be Life-
And Life is over there-
Behind the Shelf

The Sexton keeps the Key to-
Putting up

Our Life –His porcelain-
Like a Cup-

Discarded of the Housewife-
Quaint –or Broke-
A newer Sèvres pleases-

Old Ones crack-

I could not die –with You-
For One must wait
To shut the Other's Gaze down-
You -could not-

And I – Could I stand by
And see You –freeze-
Without my Right of Frost-
Death's privilege?

Nor could I rise –with You-
Because Your Face
Would put out Jesus'-
That New Grace

Glow plain –and foreign
On my homesick Eye-
Except that You than He
Shone closer by-

They'd judge Us –How-
For You –served Heaven –You know,
Or sought to-
I could not-

Because You saturated Sight-
And I had no more Eyes
For sordid excellence
As Paradise

And were You lost, I would be-
Though My Name
Rang loudest
On the Heavenly fame-

And were You –saved-
And I –condemned to be
Where You were not-

That self –were Hell to Me-

So We must meet apart-
You there – I – here –
With just the Door ajar
That Oceans are –and Prayer-
And that White Sustenance-
Despair –

640

No puedo vivir contigo,
eso sería la existencia,
y la existencia ha terminado
tras ese montículo

del cual el sepulturero conserva la clave
para proteger nuestra vida –su porcelana-
como si fuese una copa

original o quebrada,
que ha sido tirada por el ama de casa.
-Por favor, se necesita una nueva vajilla,
la vieja se quebró-.

No podría morir contigo,
pues debo esperar
para cerrar los ojos de otro;
tú no podrías hacerlo.

Y yo, ¿podría permanecer indiferente
al verte inerte,
sin exigir mi derecho
al gélido honor de la muerte?

Contigo, ni podría ascender,
porque tu expresión

*borraría del rostro de Jesús
esa nueva bendición*

*que esplende pura y extraña
ante mi nostálgica mirada,
así tú resplandezcas
más cerca que él.*

¿Cómo nos juzgarían?
A ti, por haber cumplido con el cielo, lo sabes,
o por haberlo buscado;
yo no pude

porque saturaste mi visión,
y no tuve más ojos
*que para ver
la sórdida divinidad del paraíso.*

Y si te perdieras -yo también me perdería-
así mi nombre
sonara el más fuerte
ante la gloria celestial.

Y si te salvaras
me vería condenada
a permanecer donde tú no podrías,
ese montículo que para mí es el infierno.

Así que debemos separarnos.
Tú allá, yo aquí;
con la puerta apenas entreabierta,
que inmensidades hay, y oraciones,
y ese sustento *piadoso y puro*:
la desesperación.

(Traducción de Hernán Vargascarreño)

El último poema que vamos a abordar es muy conocido y ha sido muy comentado. En el poema 712 la muerte es vista como un pretendiente que viene a buscar al alma en su carruaje. Ha sido interpretado de varias maneras. En su nivel más concreto, ha sido comprendido como el cortejo funerario hacia el cementerio. En un nivel más abstracto ha sido comprendido como el viaje hacia la eternidad que ilumina nuestro ciclo vital, desde la infancia hasta la madurez y la muerte. Y también ha sido interpretado como la respuesta de Emily Dickinson a su llamado de poeta.³⁹

Tal vez más importante que las interpretaciones sea “sentir” el poema, a fin de comprenderlo.⁴⁰ Al comienzo el movimiento es lento, nos movemos hacia adelante con el carruaje, de manera que el paisaje se mueve hacia atrás. Luego sentimos que nos elevamos y vemos todo desde arriba; por eso vemos las mieses desde arriba que nos miran fijamente (“gazing grain”) o “atónitas” en la traducción de Anna María Leoni.⁴¹

³⁹ Véanse los comentarios de Anna María Leoni a su traducción de este poema, 2002, p. 225.

⁴⁰ Véase Sontag 1978, pp. 3-14 y Hočevár 2007.

⁴¹ *Op. cit., idem.*

John Felstiner⁴² en sus comentarios a este poema dice que no comprende por qué las mieses están mirando fijamente: “Passing fields of grain, yes, But *gazing* grain?”. Entiende que pasemos campos de mieses, pero no que las mieses estén “atónitas”, mirando larga y fijamente. Vargascarreño en su traducción dice: “pasamos *ante* los campos de pastoreo y *ante* el atardecer”; de manera que resuelve la dificultad cambiando la imagen. En vez de campos de grano o mieses, habla de campos de pastoreo, pero su uso de la palabra “ante”, señalada por nosotros en letra cursiva, indica que los campos y el sol poniente están “ante” el hablante, de manera que el hablante está viendo todo desde “abajo”.

La mirada del hablante en el poema, nostálgicamente mira hacia atrás y observa toda su vida pasar en retrospectiva. Luego el carruaje se detiene sobre la tumba, que se ve desde arriba como un montículo o hinchazón del suelo: “Swelling of the Ground”. El *Dasein* llega a su término pero la mirada se dirige ahora hacia adelante, en sintonía con las cabezas de los caballos (“the Horses Heads”), hacia la Eternidad (“Eternity”). Como podemos comprender de la voz poética, que habla después de su muerte. El sentir temporal que se “auguraba” de la *Eternidad*, dio “profundidad” a la comprensión de su vida.

712

Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
The Carriage held but just Ourselves–
And Immortality.

⁴² 2009, p. 87.

We slowly drove—He knew no haste
And I had put away
My labor and my leidure too,
For His Civility—

We passed the School, where Children strove
At Recess—in the Ring—
We passed the Fields of Gazing Grain—
We passed the Setting Sun —

Or rather — He passed Us —
The Dews drew quivering and chill —
For only Gossamer, my Gown —
My Tippet — only Tulle —

We paused before a House that seemed
A Swelling of the Ground —
The Roof was scarcely visible —
The Cornice — in the Ground —

Since then—'tis Centuries—and yet
Feels shorter than the Day
I first surmised the Horses' Heads
Were toward Eternity —

712

Porque no pude detenerme ante la muerte,
amablemente ella se detuvo ante mí;
el carruaje sólo brindaba espacio para nosotros
y para la inmortalidad.

Conducimos lentamente,
pues la muerte no sabe de apuros;
y por su cortesía, tuve que abandonar mis labores
e incluso mis ratos de ocio.

Pasamos por la escuela donde los niños jugaban
y se derribaban en la arena;
pasamos ante los campos de pastoreo
y ante el atardecer,

o mejor, el atardecer pasó ante nosotros.
Tembloroso y gélido, el rocío caló
mi único y finísimo traje,
mi capa de tul.

Nos detuvimos ante una casa que parecía
una hinchazón de la tierra;
su techo, apenas visible,
su cornisa sólo un montículo.

Desde entonces han pasado siglos;
pero cada siglo parece más corto
que el día en que auguré por vez primera
que las cabezas de los caballos
apuntaban hacia la eternidad.

(Versión de Hernán Vargascarreño)

A manera de conclusión podemos terminar este ensayo afirmando que la comprensión no es sólo comprender “intelectualmente”, sino también “sentir”, con su movimiento reflexivo. Al leer o traducir, nuestros propios marcos culturales pueden obstruir la comprensión del otro. Tal vez la idea no sea meternos en los zapatos del otro para “ser” el otro; es decir, al traducir a Emily Dickinson, por ejemplo, nunca podemos sentirnos tan identificados con ella, de manera de creer que “somos” ella. La idea más bien es que nuestra comprensión lectora y traductora pueda abrir el camino hacia la comprensión de sí mismo, para que los poemas puedan continuar viviendo en su nuevo suelo.

Referencias

- ARTIME, Miguel. *Emily Dickinson*. <http://amediavoz.com/dickinson.htm#MI%20VIDA%20SE%20DETUVO%20-%20UN%20ARMA%20CARGADA>. Recuperado el 28/06/2010 a las 8:34 am.
- BLOOM, Harold. (1994). *The western canon: the books and the school of the ages*, New York: Harcourt Brace.
- BLOOM, Harold. (2004). *Where shall wisdom be found?*, New York: Riverhead Books.

- COBLEY, Paul (ed *The Routledge Companion to Semiotics*, (2010)..) London and New York: Routledge.
- DICKINSON, Emily. (1958). *The letters of Emily Dickinson*, 3 vols. / editadas por Thomas H. Johnson; editor asociado Theodora Ward, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (1960). *The complete poems of Emily Dickinson*, Thomas H. Johnson (ed.) Boston, Little, Brown, cop.
- DICKINSON, Emily. (1985). *Poemas*. Traducción de Silvina Ocampo y prólogo de Jorge Luis Borges, Tusquets Editores.
- DICKINSON, Emily. (2003). *Poemas*. Traducción de Margarita Ardanaz, Edición bilingüe. Madrid: Cátedra.
- FELSTINER, John, (2009). *Can poetry save the earth?: a field guide to nature poems*, New Haven: Yale University Press.
- GORDON, Lyndall, (2010). *Lives like loaded guns: Emily Dickinson and her family's feuds*, London: Virago.
- HEJLSKOV, Larsen, Ide. (1994). *Emily Dickinson Challenges American Myths: the ritual power of words-to re-create, kill, and make sex*, Man & Nature, Working paper 55 (Thomas Møller Kristensen ed.). Odense: Humanities Research Center-Odense University.
- HOČEVAR, Drina, (2007). *El ritmo en la poesía*, Coedición del Consejo de Publicaciones, CDCHT y CEP, Mérida: ULA.
- LEONI, Anna María. (2002). *Los sótanos del alma. Emily Dickinson: su vida, su poesía*, (Traducción, ensayo introductorio y comentarios). (2 vols.) Mérida, Venezuela: El otro, el mismo (ULA).
- PLATÓN, 1953, *The dialogues of Plato. 2. The republic* / traducción al inglés con análisis e introducciones de B. Jowett, New York, Bigelow, Brown & Co, s.a.

- SONTAG, Susan. (1978). *Against interpretation and other essays*, New York: Octagon Books.
- ST. ARMAND, Barton Levi, (1984). *Emily Dickinson and her Culture: the soul's society*, Series: Cambridge studies in American literature and cultura, Cambridge: CambridgeUniversity Press.
- TARASTI, Eero, (2000). *Existential Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- VARGASCARREÑO, Hernan, (2007). *¿Quién mora en estas oscuridades?-Emily Dickinson*. Versiones al castellano de Hernán Vargascarreño. Edición bilingüe, Exilio-Mesosaurus. Santa Marta, Colombia, Lealon.
- VARGASCARREÑO, Hernán. *¿Quién mora en estas oscuridades?-Emily Dickinson*, Versiones al castellano de Hernán Vargascarreño. Primera edición virtual Agosto 1, 2009. Autorizada por el traductor. <http://www.scribd.com/doc/18007846/Quien-mora-en-estas-oscuridades-Emily-Dickinson-Versiones-de-Hernan-Vargascarreno-> (Recuperado 28/06/2010)
- WOOLF, Virginia. (1928) [2000]. *A Room of One's Own*, London: Penguin Classics.