

Félix Hangelini

ENSAYOS



De la presente edición, 2015:

- © Herederos de Félix Ernesto Chávez López
- © Hypermedia Ediciones

Hypermedia Ediciones
Tel: +34 91 220 3472
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
Infanta Mercedes 27, 28020, Madrid

Selección y edición: Yoandy Cabrera
Diseño de colección y portada: Hypermedia Servicios Editoriales S.L.
Corrección y maquetación: Hypermedia Servicios Editoriales S.L.

ISBN: 978-1517201975

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

NOTA INTRODUCITORIA

Este libro reúne una parte fundamental de la ensayística de Félix Ernesto Chávez López, cuyo pseudónimo literario es Félix Hangelini. La complementan el volumen *La claridad en el abismo. La construcción del sujeto romántico en la poesía de Luisa Pérez de Zambrana* (Verbum, 2014) y *La construcción de las olas. Walt Whitman y la literatura hispanoamericana* (Editora Abril, 2003).

La nueva compilación de ensayos que aquí presento está organizada en cuatro secciones. En las dos primeras se recogen los trabajos fundamentales que Hangelini escribió sobre dos de los poetas más importantes de la literatura norteamericana: Walt Whitman y Emily Dickinson. En el tercer apartado, he reunido sus estudios sobre literatura cubana, algunos inéditos y otros publicados en revistas académicas. La sección final está compuesta por un ensayo sobre la muerte en la obra del poeta siciliano Salvatore Quasimodo.

La labor analítica de Chávez López sobre Walt Whitman y Emily Dickinson constituye un norte determinante en su formación y su cosmovisión poética. El análisis que el autor hace de aspectos como sujeto poético, biografía, personaje(s) lírico(s), *alter ego*, polifonía en los poetas mencionados, y de la estrecha relación entre vida, sujeto epistolar y poemático en Dickinson fueron fundamentales para Hangelini crear su propio personaje literario. De ello dan fe tanto su lírica recogida en *La devastación. La imaginación de la bestia y El bosque escrito* (libros donde el microcosmos dickinsoniano tiene una notable influencia, así como la estrecha relación y fusión entre sujeto lírico y persona) como su cuentística recogida en el volumen *Inocentes hipopótamos blancos*, en especial el cuento “Las moscas”, donde la propia Dickinson es el *alter ego* femenino del narrador.

En cuanto a Whitman, la obra ensayística de Hangelini sobre su poesía tiene una importancia fundamental en el ámbito hispano e iberoamericano, porque da constancia de la recepción que de la lírica del poeta de

Camden han hecho autores como José Martí, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Vicente Huidobro, Eliseo Diego, Beatriz Maggi, entre otros. Además, la frase de Jorge Luis Borges sobre Walt Whitman podría también aplicarse a la figura literaria creada por Chávez López: nuestro autor también “elaboró una extraña criatura que no hemos acabado de entender y le dio el nombre de” Félix Hangelini.

En el apartado sobre literatura cubana, Chávez López analiza la obra de las románticas del siglo XIX, el concepto de generación poética en los noventa del siglo XX en la isla, y el tratamiento del cuerpo en esa promoción de autores a la que él mismo pertenece. Pero en esta sección no se limita a la lírica ni a lo literario: aborda también los elementos sociolingüísticos en la caracterización de los personajes de *La nada cotidiana* de Zoé Valdés y los procedimientos dramáticos de Virgilio Piñera en *Electra Garrigó*. Por otra parte, el ensayo “*Hombres sin mujer*: una relectura del tema gay desde Víctor Fowler” tiene un lugar distintivo en la ensayística de Chávez López: es el único escrito por él que aborda centralmente al sujeto *queer*. Aunque hace referencia a elementos y motivos homoeróticos cuando analiza la poética de los autores del noventa y lo menciona también en Whitman, el estudio sobre la novela de Montenegro (que constituye una rareza dentro de su obra ensayística) se acerca más a los cuentos en que Hangelini da la voz fundamental y el protagonismo al sujeto homoerótico, como son los relatos “Inocentes hipopótamos blancos”, “Las moscas” y “Un mundo frágil”, entre otros. Este tratamiento expreso del homoerotismo contrasta con la indefinición genérica generalizada del sujeto lírico en la obra poética de Hangelini.

Es muy probable que, de haber podido, el autor hubiera reescrito algunos de estos ensayos, hubiera reelaborado o incluso suprimido algunas ideas. Pero era a él, y a nadie más, a quien correspondía semejante labor. Su muerte prematura se lo impidió. Por respeto a su memoria, he preferido publicarlos tal como él los dejó, limitándome exclusivamente a cotejar páginas, nombres, referencias y a realizar sólo aquellas correcciones, cambios y modificaciones que he considerado imprescindibles.

Desde Walt Whitman y Emily Dickinson hasta Norge Espinosa y José Félix León, Félix Hangelini estudia el desdoblamiento, la identidad, el lenguaje, los límites de lo biográfico, la muerte y el cuerpo en la obra de autores del siglo XIX al XXI. Abarca en sus ensayos todos los géneros literarios: la teatralidad en Fernando Pessoa y Virgilio Piñera, el lirismo en las “románticas cubanas” y en la poesía finisecular de la isla, la narrativa de Carlos Montenegro y Zoé Valdés, así como la crítica literaria de Víc-

tor Fowler. Este libro desvela y devuelve otro de los rostros discursivos de Hangelini, configura y completa (junto a su poesía y a sus cuentos) lo que él mismo denominó “retrato del monstruo”. Dentro del “bosque escrito” que conforma su amplia obra literaria, la ensayística da testimonio de lecturas y obsesiones que dialogan con algunos de sus personajes narrativos y dan pistas del proceso de conformación de su identidad lírica.

El Editor

SOBRE EMILY DICKINSON

APUNTES TEÓRICOS SOBRE LOS LÍMITES ENTRE SUJETO
EPISTOLAR Y SUJETO POÉTICO: EL CASO EMILY DICKINSON

*They shut me up in Prose —
As when a little Girl
They put me in the Closet —
Because they liked me «still» —*
E. Dickinson, 613

Cada vez que se aborda el caso Emily Dickinson, todos los estudios cumplen una marcada tendencia a equiparar la figura biográfica con la literaria. No es menos cierto que el «mito-Emily Dickinson», el de la solitaria, reclusa y neurótica mujer escritora, ha coadyuvado a potenciar su fama, la mayor parte de las veces por las tentaciones hiperhistoricistas de cierta zona de la crítica literaria. Y en este sentido, cabe recordar que en la poesía norteamericana este fenómeno no es infrecuente: entre los más notables ejemplos tenemos la equiparación que se produce en relación con la figura de Walt Whitman, cuya vida real transcurría en la rutina más cansina, mientras que dentro del texto, en su obra poética, se explayaba hasta convertirse en un «ente-Whitman» de vida rica, profusa en anécdotas que hizo creer a la mayoría de sus contemporáneos. Igual ocurre en los casos de Henry David Thoreau, Robert Frost, Dylan Thomas, Sylvia Plath, entre otros. Pero no hablaremos aquí sólo de los límites de la ficción del texto, sino también de un detalle asombrosamente poco trabajado, lo que puede decirse uno de los espacios menos concurridos en la teoría literaria: los límites entre el sujeto epistolar y el sujeto poético.

Quien se haya acercado de un modo u otro a la obra —sin más, furtiva— de Emily Dickinson, seguro se ha percatado de que ese límite entre dichos sujetos es cada vez más difuso, sobre todo en la zona epistolar. Ya no sólo por la propia contaminación genérica, sino porque, asumido como vehículo expresivo la forma poética por excelencia y tradición (el verso), la escritora de Amherst se vale de ella para mostrar una realidad que pierde sus fronteras entre la referencialidad biográfica y la construcción literaria. No es un secreto para nadie que la configuración del mundo (microcosmos) literario de la norteamericana obedece a una relectura de los datos que la rodean, básicamente por la elección de reclusión de la autora, y por su concepción religiosa y ontológica del mundo. Si partimos de este hecho, vienen a la mente varias preguntas que en su mayoría somos incapaces de responder. Se nos hace imposible recrear el horizonte de eventos que rodearon las incidencias de vida de la escritora: los datos más «fiables» tienen que ser contrastados entre el sinnúmero de versiones de sus coetáneos y sus descendientes familiares. El extenso material poético nos ofrece una visión marcadamente literaria, y como tal debe ser leído. El también extenso material epistolar nos regala distintas versiones de una mujer que en no pocas ocasiones hace participar de su prosa epistolar a su complejo genio poético. Y si esto último ocurre bastante a menudo, entonces ¿qué se puede o no creer de lo que leemos? ¿Quién es Emily Dickinson? O mejor, ¿cuántas Emily Dickinson conocemos o creemos conocer? Y desde el punto de vista literario, ¿podríamos establecer un paralelo entre el sujeto de las cartas y el sujeto de su obra poética?

Resulta curiosa la paradoja de que el mayor error y a la vez el mayor acierto al acercarse a la obra de Dickinson es su lectura autobiográfica. Error porque suele confundirse engañosa y en ocasiones unidireccionalmente el material biográfico con la forma de encauzar las figuras del texto; acierto por la multiplicidad de lecturas que puede invocar la contaminación del texto con la circunstancia de vida y la asistencia y configuración del «mito». Pero la paradoja es bastante peligrosa. Y es que la imposibilidad de encontrar una objetividad biográfica condiciona toda lectura, a la vez que el enfoque biográfico en cierto modo empobrece la construcción del sujeto o hablante poemático dickinsoniano.

En los estudios más interesantes sobre la autobiografía, suele analizarse la presencia de dos sujetos «alineados» en el texto. Como diría Paul de Man, «el momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua» (1991: 114). Esto quiere decir que intrínsecamente coexisten frente al espejo, y es en la relación de semejanza

donde se comple(men)tan. Pero para la teoría demaniana, todo texto es autobiográfico y a la misma vez no lo es ni puede serlo. Si trasladamos este criterio a la obra poética de Emily Dickinson, resultaría que toda su poesía puede ser leída como una gran autobiografía, del mismo modo que sus cartas pueden ser apreciadas como ficción literaria, y también cabría la negación de toda la sentencia. Aunque la primera opinión adolecería de un elemento trascendental: la poeta asumía sus cartas como el único modo de relación con el mundo exterior, o sea, con aquellas personas en cierto modo conocidas y distantes, y sólo en/para este círculo estrecho hemos de entender la voz epistolar. La razón primordial de este carácter exclusivista, lo que le garantizaba cierta «seguridad» a la autora: en el siglo XIX existía la costumbre, una vez que moría una persona, de quemar los objetos personales más íntimos —y con ello la correspondencia— en virtud del respeto a la memoria del muerto, por lo que este hecho aparentemente despoja de «voluntad» de conocimiento público a cualquiera de sus textos epistolares. Por la «traidora» y «compasiva» negativa de Lavinia Dickinson y de algunos de los que conocieron a la «bella de Amherst», esta tradición no se cumplió, y hoy se conservan no sólo los legajos tan gruesos de cartas, sino el conjunto de sus 1789 poemas (conocidos hasta la fecha), de los que se publicaron en vida de Emily tan sólo 7.

Tampoco hay que perder de vista la consideración de Ernest Renan, cuando al analizar la obra de Goethe y la elección del título *Poesía y verdad* para sus memorias, apuntaba que con dicha elección Goethe mostraba «que uno no podría escribir su propia biografía de la misma manera que escribe la de los demás. Lo que uno dice de sí es siempre poesía [...]. Uno escribe sobre tales cosas para transmitir a los otros la teoría del universo que uno lleva dentro de sí» (Gusdorf: 15). Dickinson utilizó a ese fin su lírica (de lenguaje prosaico), intensa, concentrada, musical y semánticamente ambigua, llena de efectos, de giros, de anacolutos, basada en una métrica sencilla (como de himnos o devocionarios), y cuando uno lee sus cartas parece estar asistiendo —en la prosa— a ese mismo acontecimiento. ¿Tendría conciencia de que sus sentencias y sus explicaciones más personales saldrían alguna vez a la luz pública? Otra pregunta sin respuesta.

Paul de Man plantea que la figura por excelencia de la autobiografía es la prosopopeya. Así nos dice:

La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo: *prosopon poiein*: conferir una máscara o un rostro (*prosopon*).

La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, y por su mediación, un nombre [...] resulta tan inteligible y memorable como un rostro (1991: 116).

Si aceptásemos el hecho de que las cartas de Dickinson nos acercan a la «puesta en escena» de una voz que cumple un rol de sustitución, como dice De Man, un intento de semejanza entre quien dice *yo* y quien escribe *yo*, entonces tendríamos que aceptar el carácter exclusivamente autobiográfico de sus más de mil cartas. Pero entendiendo que el género epistolar sea en esencia autobiográfico, por todo lo que conlleva de *confesional*, y todo el material de vida que suele transmitirse a través de una carta, lo cierto es que en el conjunto epistolar dickinsoniano nos encontramos con problemas que somos incapaces de solventar. En primer lugar, que cuando no impera una voluntad aparente de «contar» al detalle los eventos de la vida del que escribe (o sea, una conciencia de que se está escribiendo autobiografía), como es el caso, y sólo «utiliza» la carta (en forma de nota, mensaje al vuelo, comunicado, etc.) como medio de expresión para «apuntar», subrayar una idea, o simplemente, destacar algún elemento del entorno vital, suelen aparecer espacios vacíos, enigmáticos, prestos a las más disímiles especulaciones. La relación epistolar, en el caso de Dickinson, deja demasiados de esos espacios vacíos, o sea, zonas de reflexión exterior (y por tanto, independiente) al texto que se sobreentienden o han de ser sobreentendidas por la relación de familiaridad con el destinatario-interlocutor, ya sean amigas de colegio, primas, parientes, vecinos, amigos de infancia, su cuñada o su supuesto preceptor literario. (El ejemplo más claro de esta falta de información lo tenemos en las famosas «Master Letters», cuyo destinatario sólo conocieron la autora y sus más íntimos, y que mantiene el secreto hasta hoy, presa de las especulaciones más diversas; son cartas de amor cuya interpretación variaría en dependencia de la naturaleza del grado de afectividad con su confuso interlocutor, a quien, para no delatar en sus escritos, ocultaba datos, omitía sucesos que pudieran revelar su identidad y parecía hablar en un código secreto, lleno de referencias indirectas). Muchas veces es necesario el cierre de ese «ciclo epistolar» A-B-A para asistir a una «verdad compartida», que equivale a decir un fragmento de vida que les es común a ambos sujetos. Desgraciadamente, la mayor parte de esos textos que completan la información fueron sometidos a la tradicional destrucción. Y por otra parte, dando rienda a su imaginación, muchas de las cartas de Dickinson rayan en la imitación de discursos (el código romántico, el caballeresco, etc.), se concentran y recrean más en el estilo de escritura que

en cierto carácter narrativo que se les presume. Y se apoyan, como todo el discurso dickinsoniano, en las posibilidades de la elipsis. Pero, ¿dónde se confunden los límites entre «lo epistolar» —digamos, más autobiográfico— y el discurso eminentemente lírico?

Suele llamar poderosamente la atención el que Dickinson incluya con frecuencia series de versos en sus cartas. Poemas, que a fin de cuentas, han sido computados por sus estudiosos más autorizados dentro de su colección de poesía completa, y ella misma los incluía entre sus cuadernos manuscritos. Sin duda alguna, dichos poemas pertenecen al corpus poético, pero también al corpus epistolar. La pregunta que sobreviene es: ¿podría entonces considerarse el corpus en prosa (el epistolar, el único conocido de la autora hasta hoy) como parte igualmente del legado poético? ¿En qué se diferenciarían, si la prosa justifica y contiene al poema, y viceversa? ¿Debemos pensar exclusivamente en poesía cuando leemos el verso, o es que el límite se localiza en el fragmento donde pretendemos «leer poesía»? ¿U ocurre el proceso inverso, o sea, que la sustancia poética se confunde con la prosística-epistolar-autobiográfica? Es aquí donde entramos en el movido terreno de las clasificaciones, y donde llegamos a cuestionarnos la pertinencia clasificatoria en cuanto a géneros concierne.

Sin embargo, Dickinson parece tenerlo claro. Existen tres documentos relevantes, donde expresa su criterio en relación con lo que creía «poesía» o «carta». Y, curiosamente, parece asumir el juego de reflexiones entre dichos términos. En el poema «441» podemos leer que su labor poética es una enorme carta al mundo:

*This is my letter to the World
That never wrote to Me-
The simple News that Nature told-
With tehder Majesty
Her Message is committed
To Hands I cannot see-
For love of Her- Sweet- countrymen-
Judge tenderly- of Me.*

Una correspondencia que marca aún más en una de sus cartas a T. W. Higginson, en junio de 1869: «*A letter always feel to me like immortality because it is the mind alone without corporeal friend. Indebted in our talk to attitude and accent, there seems a spectral power in thought that walks alone [...]*»; donde ese «pensamiento» puede ser carta o poema, y se transforma

bajo el influjo de un «poder espectral». En 1870, Higginson reproduciría a su esposa una de las confesiones de Dickinson: «*If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can ever warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way.*»¹ Poderes espectrales, sustancia poética, sensaciones acumuladas (que parecerían heréticas a la luz de los estudios teóricos actuales), que prestan una idea de unidad a toda su obra que es su vida y a la vez es únicamente «la» obra.

Los cuadernos hallados a la muerte de Emily Dickinson nos revelan la obsesión de la poeta en coleccionar sus textos escrupulosamente, como si alguna extraña esperanza la fuera a exponer alguna vez a la fama, esa de la que tanto huyó, toda vez que sentenciaba que la publicación era «la subasta de la mente del hombre». En su correspondencia con Higginson, parece acudir a su deseo de publicar cuando le pregunta si su verso está «vivo»; pero es un suceso engañoso: recordemos, no obstante, el desdén que mostró siempre al interés de Helen Hunt Jackson por editar sus textos o servirle de albacea.² Sin embargo, resulta interesante el que su cuñada, Susan Huntington Dickinson, conservara la impresionante colección de mensajes que Emily le enviara, una correspondencia que duró nada menos que 36 años, la mayor parte vividos en situación de vecindad. No es un secreto el aprecio y respeto intelectual que sentía la poeta por su cuñada, un amor poderoso que la mayoría de la crítica suele «sobreinterpretar». Pero lo curioso es que a partir de mediados de los años 50, lo que era prosa epistolar iba a dejar paso al verso más consistente, hasta desembocar en «pura» poesía los últimos años de la vida de Emily.³ En parte, puede justificarlo el que Emily confiaba su labor poética a la que consideraba su crítico más incisivo y fiable, o sea, la mujer de su hermano Austin, Susan. Pero lo cierto es que dicha correspondencia se valía

¹ Emily Dickinson. Carta 342a, según la clasificación de T. H. Johnson.

² En la relación epistolar con las figuras masculinas, asumía una pose de desvalida, de sumisión y fragilidad, y como con Higginson, al mismo tiempo se recreaba en su superioridad intelectual en forma sutil, con ciertas dosis de cinismo. Hay que recordar también que su correspondencia con Higginson se debió a la fama de notoriedad de este, pero también le servía a modo de tertulia o salón donde exponer sus ideas literarias y su obra furtiva.

³ La inclusión de poemas en el cuerpo de la epístola no fue privativo de la correspondencia con Susan (aunque es con esta con quien hizo derivar exclusivamente su forma de expresión epistolar desde la prosa hasta la poesía), sino que es también evidente en la correspondencia que Emily mantuvo con Thomas Wentworth Higginson, y también con amigos, a quienes a sus obsequios, flores y presentes, hacía acompañar con notas de salutación, y varias veces, con poemas intercalados como mensajes en esas mismas notas.

de los más increíbles modos y pretextos. Eran como «chispazos» en la oscuridad, que recogían acontecimientos contados «poéticamente», sucesos (¿manipulados?), verdades como hechizadas, reflexiones de alguien que se hallaba completamente al margen del mundo exterior, subsumida en un cosmos particular y extraordinario. Muchas veces es notoria la partición del verso en muchos de los mensajes enviados por Emily a su cuñada; nos parece estar asistiendo a una nueva concepción de escritura (condicionada asimismo por el espacio físico donde ha de caber), pero definitivamente rompedora de los cánones genéricos preestablecidos. En relación con esa zona epistolar última, ¿a quién atribuir la voz de esos poemas-cartas? ¿Existe en esos opúsculos un sujeto epistolar que cuenta su biografía, o un sujeto poético? ¿Podrían estudiarse de manera aparte ambas opciones?

Si al acercarnos al estudio de la poesía como género, constatamos la existencia de un ente enunciador, que podríamos relacionar con la categoría de *sujeto lírico*, y que puede rehuir de ciertas consideraciones de carácter biográfico, tendríamos que entrar a considerar aspectos que, a través de la teoría literaria, han devenido tema de arduas polémicas. Partamos de las consideraciones sobre la separación sujeto real/ *sujeto hablante*. Según Susana Reisz de Rivarola, la figura de un hablante lírico, es decir, de la «instancia textual vuelta persona cuyo discurso ficticio mediatiza la palabra del poeta» (Reisz: 201)⁴, depende de la discordancia entre: la circunstancia particular de la que nace el discurso y de la identidad y la coyuntura vital del hablante y sus interlocutores presupuestos. De esta manera justifica las consideraciones históricas sobre la importancia del elemento biográfico en la creación del sujeto lírico, y sus relaciones con la circunstancia de vida del autor. Según Reisz de Rivarola, hay textos en que no existe razón (ni intra ni extratextual) que impida entender los enunciados como «actos de habla del propio poeta». ¿Podría ser este el caso de Dickinson? Al menos en lo que concierne a la crítica literaria, esta parece inclinarse por dicha línea de identificación, de coincidencia.

En las consideraciones sobre el autor, este sigue siendo esencial, en especial por la sobredeterminación que el contexto establece sobre él, y también por el marco histórico-cultural sobre el cual se determina toda la obra. El

⁴ Esto equivale a decir: la existencia o plasmación de un discurso verosímil de una persona existente solamente entre la imaginación y la memoria, y no la directa expresión verbal de una (su) vivencia.

conocimiento de la biografía es importante en la medida en que el autor es la fuente de la intención (aunque la mayor parte de veces no se pueda reconstruir), y también es la fuente del «saber» que expresan las voces del texto. Este conocimiento contribuye sin dudas a la interpretación. Pero también resulta importante apuntar que se ha precisado que el sujeto lírico (esa instancia separada de la concepción de autor) está contenido inmanentemente en la estructura del mensaje literario, como apunta Janusz Slawinski (1989: 333-346), y está establecido y determinado por dicha estructura. Como el propio Slawinski señala, resulta imprescindible separar el problema del sujeto lírico de la concepción más amplia del emisor de la obra literaria.

Como ha definido Juliusz Kleiner, todo enunciado literario es percibido como enunciado de «alguien»; la percepción de todas las personas está acompañada por el sentimiento de que existe un *sujeto hablante*, cuya imagen es resultado de las palabras y oraciones que constituyen el texto: la impresión de que quien escribe o habla es Emily Dickinson, el mito, la neurótica reclusa. De aquí la famosa recurrencia de que el enunciado literario puede ser visto y aprehendido como una gran «cita» del discurso del sujeto inscrito en él. Ahora bien, este criterio analizado por Slawinski se basa específicamente en un cierto carácter de monocentricidad, según él, inherente al texto poético, es decir, que se concentra en dicho texto todo el material semántico en torno a la sola persona del emisor. Una vez asumida esta monocentricidad (que pasa por polémica), ¿podría ser esto aplicable al texto epistolar dickinsoniano?

Queda clara la semejanza que puede establecerse entre el sujeto real Emily Dickinson, el sujeto epistolar Emily Dickinson, y el sujeto lírico de igual nombre. Son, en esencia, interdependientes. La mayor parte de las veces confluyen en el mismo espacio discursivo, se compenetran e intercambian; el uno abre paso al otro, la simple marca de puntuación, y el cambio entre una forma de escritura (prosa a verso o viceversa) es ya un deíctico que nos señala el propio cambio que la autora quiere hacer notar. Pero creo que incluso va más allá. Si el lenguaje prosaico de ambas formas discursivas, el ritmo conductor e idiosincrático del discurso (no importa cómo se clasifique), así como la retórica textual, las pautas, el estilo aforístico, apotegmático, no cambian, creo que estamos ante un mismo sujeto, al que valdría la pena no desmembrar. Es en este punto donde se vuelven difusos los límites, donde se pierde la «veracidad» del elemento biográfico y se pasa al terreno de lo eminentemente literario, si es que se puede hablar bajo estos términos. Tanto en la poesía como en la epístola, suceden las mismas cons-

tantes temáticas, el mismo minimalismo⁵, la ruptura de toda expectativa (formal o gramatical), la inversión de valores (marcada fundamentalmente por el sentido de la renuncia) y la acumulación de imágenes, sensaciones. O sea, que cabría entonces añadir que esa «extracción» de poemas del corpus de sus cartas, viene relacionado con la existencia de un sujeto unitario.

Desde el punto de vista de la autobiografía, hay que sumar la circunstancia de que, como dice Georges Gusdorf, «la verdad de los hechos se subordina a la verdad del hombre, pues es sobre todo el hombre lo que está en cuestión» (Gusdorf: 15). El caso de Emily Dickinson es el ejemplo más fehaciente de la subordinación, ya no sólo del dato de vida, sino del mundo general, que incluye cada una de sus formas, aprehendidas literariamente en la elaboración de su universo poético particular. Su «lenguaje incorpóreo», utilizado en la prosa y el verso, fue «creado para comunicarse con gente que ella *no podía ver*» (Dickinson, 1999: 12). Su poesía debe entonces ser entendida como la biografía del *yo detrás del yo*, basada en el distanciamiento como *representación*, donde el espacio y el tiempo reales se anulan en función de un nuevo tiempo, una nueva arquitectura espacial que responde únicamente a los accidentes de su imaginación, de su vida interior. Para ella, vida y escritura formaban una unidad indisoluble, son una misma cosa, y es partiendo de este punto de vista desde donde debemos aprender a sistematizar su obra. Desde la subordinación de los sujetos a una construcción literaria llamada Emily Dickinson, donde perdemos la suficiencia teórica y nos enfrentamos a un problema de identidad que aún aguarda lecturas.

⁵ Obedecía a esa cita de Blake, quien afirmaba que «podemos descubrir el mundo en un grano de arena».

PARA UN ACERCAMIENTO A LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA POESÍA DE EMILY DICKINSON

Resulta impensable acercarse a la representación del cuerpo en Emily Dickinson sin asociarlo con la concepción religiosa del puritanismo en Nueva Inglaterra. No obstante, desde el punto de vista textual, escritural, también resulta imposible desprenderla del marco de influencia que produjo el trascendentalismo emersoniano. Curiosa paradoja que cobra fuerza en el discurso dickinsoniano de la irreverencia, en su actitud vital y literaria que se extiende más allá del alcance del mito.

El trascendentalismo emersoniano, que inauguró una época en la historia de la literatura norteamericana del XIX —el *American Renaissance*— se basaba en gran medida en las doctrinas teológicas del antinomianismo, que devolvía la capacidad de inocencia natural al ser humano, al punto de anular la responsabilidad individual de la conducta por la presencia e intervención de un principio autónomo en la persona (o sea, el Espíritu Santo), lo que propició la revitalización del yo particular frente a las doctrinas puritanas, en medio de una época convulsa donde la expansión industrial y el empuje del concepto de lo utilitario ganan terreno a la expansión y necesidad de reafirmación de lo humano-espiritual. La imagen emersoniana del «Adán en el jardín» inaugura una noción cultural americana y vuelve a inyectar un criterio antropocéntrico en los valores sociales y en el terreno estético-artístico, a la vez que participa de un replanteamiento de la posición del hombre frente a la naturaleza.

El antinomianismo estuvo a punto de llevar al cisma a la colonia puritana de Massachusetts, donde vivían los Dickinson, y donde alcanzaba una enorme fuerza el movimiento puritano. Si bien la tradicional imagen

puritana es aquella de Adán siendo expulsado del edén, en esencia, la teoría del puritanismo sobre la dualidad cuerpo-alma plantea, desde el punto de vista humano, la concepción del cuerpo humano como un «mal menor», como «lo sucio o peligroso» en detrimento de la concepción del alma, vista como algo «bueno», como el ente que nos llevará a la cercanía de Dios. Esta idea del cuerpo como templo del alma, y que por tanto debe ser preservado, llega incluso a las teorías religiosas más tradicionales de nuestro tiempo.

En realidad, desde el punto de vista biográfico, resulta casi imposible rastrear cuánto de esa «vergüenza del cuerpo» alcanza a una mujer que era capaz de confesar que le abochornaba, como a su perro, que la gente hablara en voz alta de las cosas sagradas; y que escribiera, con profunda irreverencia, en una carta a su presunto «preceptor» Thomas Wentworth Higginson, que su familia rezaba todos los días a un eclipse al que llamaban «su Padre». Incluso aunque nos diga:

*Shame is the shawl of pink
In which we wrap the Soul
To keep it from infesting Eyes-
The elemental Veil/ Which helpless Nature drops
When pushed upon a scene
Repugnant to her probity-
Shame is the tint divine.¹*

Lo cierto es que Emily Dickinson se movió dentro de la tradición más acendrada, y la interpretación y re-instauración de su mundo poético esconden, al mismo tiempo, dicha tradición puritana, su ansia de rebeldía, la interpelación directa a Dios que tanto proclamaban los trascendentalistas, y una voz demasiado inteligente cuya reclusión fue sólo superficie, un pretexto para el hallazgo de «los ángeles en los árboles», como antes había sugerido Blake.

Quizás la postura inicial de dicha irreverencia ante el modelo puritano cabría buscarse en cierta zona erótica de su poesía, si es que puede enmar-

¹ E. D., 1412: «La Vergüenza es el chal Rosa/ Con que al Alma arropamos/ Para guardarla de los Ojos que infestan-/ El Velo elemental/ Que la Naturaleza desvalida deja caer/ Cuando la empujan a una a escena/ Repugnante a su probidad-/ La Vergüenza es el matiz divino». (trad. Margarita Ardanaz) (Todas las citas de poemas, y su numeración, corresponden a la edición de Thomas H. Johnson de 1970, aunque se hayan utilizado para el estudio también las incorporaciones realizadas por Ralph Franklin en la década de los noventa).

carse bajo el término «erótico». Opuestos en esencia puritanismo y erotismo (entendido este último desde un punto de vista carnal), la plasmación del cuerpo humano en Dickinson obedece en la mayoría de sus textos a un intento de equiparación fundamentalmente simbólica entre cuerpo y naturaleza. Por ello no hay que engañarse encontrando grandes alusiones eróticas; al menos no explícitas. El cuerpo es básicamente recipiente, materia, lugar donde acontecen disímiles eventos, pero sólo en pocos casos sin implicación religiosa aparente. Uno de sus poemas más polémicos —una carta que escribiera a su cuñada Susan Huntington Dickinson— nos revela tres marcas corporales utilizadas por la estrategia romántica, pero con cierto sentido erótico:

*Her breast is fit for pearls,
But I was not a «Diver»-
Her brow is fit for thrones
But I have not a crest.
Her heart is fit for home
I—a Sparrow— build there
Sweet of twigs and twine
My perennial nest.²*

Capítulo aparte su extraña —a ojos de hoy— relación con su cuñada, hacia quien profesaba un amor, según Richard Sewall, al estilo de las heroínas de *Kavanagh* (1849) de Longfellow.

Emerson ya había planteado antes el tránsito adánico hacia los elementos y esa directa correspondencia (en cierto sentido, swedenborgiana) entre el hombre y lo natural que le circunda. Dios era, para Emerson, el alma de todo el mundo, y la religión una especie de «deleite» surgido de la *armonía* entre el hombre y la naturaleza.³ Y también habló de la composición del universo en naturaleza y alma, donde por naturaleza se entiende todo el conjunto del *no yo* (quiere decir, el arte, el resto de hombres y su cuerpo, y también la naturaleza física). Y es que, a través

² E. D., 84: «Su seno es sitio para perlas/ Mas no fui un “Buzo”-/ Su frente es sitio para tronos/ Mas no tengo un blasón,/ Su corazón está hecho para el hogar-/ Yo —un Gorrion— construyo allí/ Tierna de ramas y enredaderas/ Mi nido permanente». (Trad. del autor).

³ Dickinson escribiría en relación con esta idea, en 668: «“Nature” is what we see-/ The Hill- the Afternoon-/ Squirrel- Eclipse- the Bumble bee-/ Nay- Nature is Heaven-/ Nature is what we hear-/ The Bobolink- the Sea-/ Thunder- the Cricket-/ Nay- Nature is Harmony-/ Nature is what we know-/ Yet have no art to say-/ So impotent Our Wisdom is/ To her Simplicity.»

de la asimilación de/en los elementos, Dickinson tematiza algunas de sus grandes obsesiones: la inevitabilidad de la muerte, el curso efímero de la vida, la eternidad, la belleza, la virtud del amor. Incluso aunque se sospeche que en los últimos años de su vida era ya incapaz de distinguir entre los sentimientos, y confundía el amor con la ironía, y mezclaba tonos en su escritura como si no fuera capaz ya de controlarlos. Pero esta situación ha sido asociada con los largos años de reclusión en *The Homestead*, su residencia en Amherst; con su postura de reclusa que observa y —habría que añadir— re-crea.

Lo cierto es que su reclusión ha desencadenado las más variadas teorías, y la que me parece más interesante —y certera— es la que plantean Paul Scout Derrick y Cristina Blanco Outón (Dickinson, 1999: 7-26). La lógica de la renuncia que traspasa toda la obra dickinsoniana nos acerca a una asimilación del mundo basada en los opuestos: quiere esto decir que la vida es entendida a partir de lo que no tenemos, por el dolor intrínseco que genera el poseer algo —la felicidad, por ejemplo— y luego perderlo. La conciencia de la pérdida salpica el hecho de vivir un instante feliz a plenitud, simplemente porque todo es efímero; por ello Dickinson escogió —en un claro mecanismo de inversión— «el dolor (es decir, el placer) del no tener» que es «preferible al placer (es decir, el dolor) del satisfacer, y su inevitable pérdida» (Dickinson, 1999: 8). Sus versos son prueba de ello: «*The Tint I cannot take- is best*»⁴; o «*Success is counted sweetest/ By those who ne'er succeed*».⁵

Más allá del criterio antes aludido, hay otros estudiosos que plantean como causa de su reclusión —no absoluta, sino selectiva al estilo Thoreau, pero más duradera en tiempo y circunstancia, («*The Soul selects her own Society-/ Then- shuts the Door-*»)⁶ la necesidad de conservar su cuerpo (porque este no «ensuciara» el alma) para el encuentro con Dios. Se apoyan no sólo en su obsesión por la muerte y ese preciso instante definitivo del cambio, tematizado en algunas de sus grandes composiciones, sino también en su vestimenta blanca, y en la perseverancia hacia este color. Y en cierto modo en la idea de predestinación imperante en la sociedad puritana, predestinación que refería que sólo el comportamiento correcto tras la lectura de los Evangelios haría intuir quiénes son los agraciados por

⁴ E. D., 627.

⁵ E. D., 67.

⁶ E. D., 303.

Dios, aunque la certeza total de la salvación sólo se consiguiese con la muerte. Claramente, estos criterios obedecen a una percepción que no sería descabellada si nos atenemos a los incidentes de la vida de la hermanas Emily y Lavinia Dickinson: solteronas, entregadas al cuidado paternal, castas, instruidas convenientemente en escuelas religiosas, solidarias, con un comportamiento socialmente correcto, en fin, en todo sentido un tipo ejemplar de ama de casa puritana de la época en Massachusetts. A este criterio de severidad —que actuaría como contraparte del flujo romántico— se adscribe Richard B. Sewall cuando nos dice: «*She [E. D.] was too Puritan, too severe with herself, too spiritually anxious to allow herself for long the luxury of the Romantic sensibility.*» (Sewall: 715). Y continúa citando allí mismo el poema 994: «*Partake as doth the Bee,/ Abstemiously./ The Rose is an Estate-/ In Sicily.*» Pero, en contraste con este planteamiento, la personalidad, «el alma» de Emily Dickinson era tan poderosa que se tomaba el atrevimiento de retar a Dios, conversar de tú a tú con él, recriminarlo, con lo que nos acercaría a la idea trascendentalista de William James de la realización de una conciencia superior en el interior de la personalidad individual y conllevaría a que Dickinson fuera uno de esos «caracteres intuitivos» capaces de ver las analogías más secretas, las relaciones entre las cosas.

La significación del cuerpo en algunos casos se asemeja más a la concepción emersoniana que a la estrictamente puritana, y en otros parece servir a la prédica del puritanismo más académico. En muchos de sus poemas, el cuerpo es vehículo, anfitrión del alma, «breve drama de la carne», como en 664:

*Of all the Souls that stand create-
I have elected- One-
When Sense from Spirit- files away-
And Subterfuge- is done-
When that 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-
And Mists- are carved away,
Behold the Atom- I preferred-
To all the list of Clay!*

Mientras que en otros momentos mantiene una asociación íntima con el alma en cuanto que le sirve de «templo»:

*The Body grows without-
The more convenient way-
That if the Spirit- like to hide
Its Temple stands, alway,
Ajar-secure- inviting-
It never did betray
The Sould that asked its shelter
In solemn honesty».⁷*

Ahora bien, importante en la concepción del cuerpo es la delimitación de ciertas partes de este —órganos, lugares comunes que devienen símbolos, y a veces catacresis— donde Dickinson hace recaer algunas zonas de su poética: el cuerpo puede dividirse no sólo en «cuerpo», sino también lo integran aliento, sangre, mente, cerebro (material), corazón, rostro; en muchos momentos se relaciona con el concepto de «vida»⁸ (que se vincula también al diálogo con el alma), y en otras es comparado con una casa. Es por ello que la poeta presenta la relación cuerpo-alma como una relación huésped-casa, aunque duda de la repartición de dichos roles:

*He was my host- he was my guest,
I never to this day
If I invited him could tell,
Or he invited me.
So infinite our intercourse
So intimate, indeed,
Analysis as capsule seemed
To keeper of the seed.⁹*

Existe una jerarquía establecida entre el corazón y la mente, como partes del cuerpo, en estrecha relación con el yo y también con la carnalidad. En los poemas 1354 y 1355 plantea dicha jerarquía, a modos distintos:

⁷ E. D., 578

⁸ E. D., 108: «Surgeons must be very careful/ When they take the knife!/ Underneath their fine incisions/ Stirs the Culprit- Life!»

⁹ E. D., 1721

*The Heart is the Capital of the Mind-
The Mind is a single State-
The Heart and the Mind together make
A single Continent-
One- is the Population-
Numerous enough-
This ecstatic Nation
Seek- it is Yourself.*

Y luego en el otro:

*The Mind lives on the Heart
Like any Parasite-
If that is full of Meat
The Mind is fat.
But if the Heart omit
Emaciate the Wit-
The Aliment of it
So absolute.*

Las imágenes más «corporales», se apoyan en acciones de la cotidianidad, como vemos («si el corazón está lleno de carne, la mente engorda», parafraseando a la poeta), donde veía el proceder de todas las cosas, la inmensidad, «*all things swept sole away*». Pero entre las partes más importantes, el misterio más valioso del cuerpo, el cerebro, guarda un gran privilegio; él es «más ancho que el cielo», «más profundo que el mar», «el peso de Dios», como en 632:

*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-
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-.*

Probablemente es esta libre correspondencia entre lo material y lo inmaterial la que haga establecer analogías entre el alma, «el yo detrás del yo», el cuerpo, y los «corredores del cerebro», donde tienen lugar los más imprevisibles encuentros, como en 670:

*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.*

*Far safer, through an Abbey gallop,
The Stones a'chase-
Than Unamed, one's a'self encounter-
In lonesome Place-*

*Ourself behind ourself, concealed-
Should startle most-
Assassin hid in our Apartment
Be Horror's least.*

*The Body- borrows a Revolver-
He bolts the Door-
O'erlooking a superior spectre-
Or More-*

En su libro *Nature* de 1836, Emerson había afirmado que era posible elevar el estado espiritual del individuo estudiando y dando respuestas al mundo que nos rodea. En esencia, eso fue lo que intentó Dickinson, desde su posición de *outsider* de la realidad y de *insider* del microcosmos que creó para sí en su residencia de Homestead. Su labor, como bien ha notado Bloom, consistió en re-nombrar cada una de las cosas, en la medida que procedía a la asimilación de un conocimiento dispuesto a la clasificación y al acomodo en el paisaje interior. El espíritu cuasi-iconoclasta que se deriva de algunos de sus escritos, con el tiempo va a encontrar una antítesis en función de su

comportamiento biográfico. En mi criterio, con profunda afiliación emersoniana, Dickinson parece obviar (falsamente) el espíritu puritano o mejor, dinamitarlo según sus propios preceptos. El puritanismo, recordemos, apoyaba la legitimación del derecho de rebelión frente a la tiranía eclesial y monárquica, y Dios y la propia autoridad religiosa le parecían a la de Amherst una tiranía, como confiesa en algunos de sus poemas. Su interpelación a Dios, su forma de comunicación directa y muy personal, arroja claves de la postura literaria que —ajena al afán de publicación— le permitió indagar, con cierta dosis trascendentalista, los datos de su entorno y del mundo que conocía. Y del mismo modo, le permitió obrar sobre la belleza y sobre las disímiles formas de la vida, no como un alma condenada, sino como un alma libre en continua reflexión sobre el mundo instaurado a su alrededor. Un cuerpo, escondido desde la reclusión, como consecuencia de un capítulo de novela gótica, al decir de Sandra Gilbert y Susan Gubar.

EL SILENCIO DE DICKINSON

La tradición romántica de la literatura nos ha legado testimonios apasionantes de vidas que *fuleron* en un secretismo absoluto, como escondidas del devenir, afianzadas sobre las lecturas de sus propias confesiones. Vidas que, tras cerrarse, se convirtieron ellas mismas en objeto de estudio, y del mismo modo las motivaciones de sus silencios, de sus espacios en blanco, de las reticentes versiones de los que de un modo u otro las rodearon. Como en el simbolismo figurativo de Fernand Khnopff o en el surrealismo de Paul Delvaux, la repetición de una misma imagen (sobre todo un mismo rostro) en diferentes situaciones provoca una multiplicidad de interpretaciones, y también de errores exquisitamente literarios. De todo esto se nutre la biografía, y se nutre también la poética. Detenerse a meditar el peso del silencio en la vida y obra de Emily Dickinson (que tienen puntos evidentes de contacto, sobre todo porque la primera ramifica sus significados y alcanza muchas veces su «única» realización en la segunda), es algo que ha hecho la crítica, tentada por la configuración de un mito cuyo origen es una vida reconstruida —cada día más— desde la imaginación del lector.

No es uno, sino varios los silencios que habría que encontrar en el caso de Dickinson: el silencio que cohabita en su reclusión; el silencio temático de su poesía (tal vez el menos interesante, aunque quizás cobre otra dimensión en asociación con el tema de la muerte y el tema del amor); el silencio hermanado con los límites de su identidad literaria. El silencio cómplice de la naturaleza y transcendental. Todos estos silencios no son excluyentes; muchos se solapan, interactúan.

El primero y el último tienen que ver con su elección. En carta a Thomas Wenworth Higginson, fechada en agosto de 1862, Dickinson confiesa:

*Of 'shunning Men and Women' -they talk of Hallowed things, aloud
—and embarrassed my Dog— He and I don't object to them, if they'll
exist their side [...] Then there's a noiseless noise in the Orchard- that
I let persons hear-*

La vergüenza de su perro ella la siente como propia; pero prefiere el «sonido insonoro» de su huerta, que deja que los demás oigan, a conversar en alta voz de lo que llama «las cosas sagradas». O sea, que prefiere que los otros «descubran» ese sonido insonoro, antes que explicarlo en un acto casi herético. ¿Qué es ese extraño poder? Whitman lo había llamado, como recuerdan Paul S. Derrick y Cristina Blanco (Dickinson, 1999: 23), «the origin of all the poems», en la sección 2 de *Song of Myself*.¹

¹ Walt Whitman: *Song of Myself*, 2:

*Houses and rooms are full of perfumes, the shelves are crowded with perfumes,
I breathe the fragrance myself and know it and like it,
The distillation would intoxicate me also, but I shall not let it.*

*The atmosphere is not a perfume, it has no taste of the distillation, it is odorless,
It is for my mouth forever, I am in love with it,
I will go to the bank by the wood and become undisguised and naked,
I am mad for it to be in contact with me.*

*The smoke of my own breath,
Echoes, ripples, buzz'd whispers, love-root, silk-thread, crotch and vine,
My respiration and inspiration, the beating of my heart, the passing of blood and air through
my lungs,
The sniff of green leaves and dry leaves, and of the shore and dark-color'd sea-rocks, and of hay
in the barn,
The sound of the belch'd words of my voice loos'd to the eddies of the wind,
A few light kisses, a few embraces, a reaching around of arms,
The play of shine and shade on the trees as the supple boughs wag,
The delight alone or in the rush of the streets, or along the fields and hill-sides,
The feeling of health, the full-noon trill, the song of me rising from bed and meeting the sun.*

*Have you reckon'd a thousand acres much? have you reckon'd the earth much?
Have you practis'd so long to learn to read?
Have you felt so proud to get at the meaning of poems?*

*Stop this day and night with me and you shall possess the origin of all poems,
You shall possess the good of the earth and sun, (there are millions of suns left,)
You shall no longer take things at second or third hand, nor look through the eyes of the dead,
nor feed on the spectres in books,*

Entre todos los poetas cognitivos de la historia literaria, es probablemente Dickinson una de las que ha llevado su *elección* vital a límites más radicales, y por tanto, literariamente más interesantes. Sospechamos de la existencia de una patología —y quizás no nos falte cierta razón, aunque no hay dato que la confirme— al comprobar que su silencio social —entiéndase su no presencia física, socialmente visible— fue casi absoluto en los últimos años de su vida. Pero sólo ese *silencio* «elegido» voluntariamente, y no producto de una agonía —como suponen los agoreros de la angustia poética romántica— le permitía el *sonido* que esperaba escuchar. Asumida desde su reclusión una pose literaria y vital de la que pudo ser testigo el propio Higginson, la de Amherst estaba preparada para ver y hablar con los ángeles, bien en los árboles como Blake, o en la experiencia diaria y la revelación, como Swedenborg. También para, desde una visión romántica profunda, *ir* a la naturaleza.² El ruiñeñor que cantaba en su ventana podía sólo confirmarle la necesidad de integración del poeta romántico y trascendentalista, con el elemento natural. No era el ruiñeñor de Shakespeare, Keats, Coleridge y mucho menos el atormentado ruiñeñor de Wilde. En su particular microuniverso, repleto de elaboraciones mentales, Dickinson nombraba a las cosas y hacía de ellas una (su) compañía. No inventaba, al decir de Bloom, epopeyas mitopoyéticas, sino que desplazaba la mitopoyética al *yo*. De este modo, no siguió los pasos de otros poetas cognitivos, sino que, a partir de la materia que la rodeaba, rebautizó su mundo, lo dotó de leyes propias, al punto de que podemos afirmar que los elementos de su poética tienen sentido únicamente en relación consigo mismos. Es decir, que plantean una lógica interna a modo de constructo, un mundo microscópico. Las plantas, flores, pájaros, el viento, los animales en general, lo material de la poesía dickinsoniana «existen» sólo desde su lógica discursiva, no son mero reflejo de la naturaleza circundante. Dickinson fue probablemente, con Whitman y Thoreau, la discípula más emersoniana, aunque incluso

*You shall not look through my eyes either, nor take things from me,
You shall listen to all sides and filter them from your self.*

² En su poema 1004 (ca. 1865) —según la enumeración del editor Thomas H. Johnson, tradicionalmente seguida por los estudiosos de la poesía dickinsoniana— escribiría:

*There is no Silence in the Earth- so silent
As that endured
Which uttered, would discourage Nature
And haunt the World.*

rehusó conocer al propio Emerson cuando este visitó la tertulia de su hermano Austin Dickinson y su cuñada Susan en *The Evergreens*, contigua a su hogar, Homestead.

¿Tiene sentido volver una y otra vez a la justificación biográfica de su ausencia/confinamiento? Muchas de las teorías (sobre todo feministas) parten de la influencia de un padre autoritario; otras especulan sobre la posibilidad de una renuncia social por un amor imposible; otras aluden al seguimiento de cánones de comportamiento estrictamente puritanos. La única «verdad» que tenemos hoy son sus textos. Cartas y poemas. O cartas-poemas. Y algunas de las evocaciones —el recuerdo es elusivo— de sus familiares y pocos amigos próximos.

La otra verdad, la más auténtica, es su elección. Una elección, según sus propios hermanos, completamente voluntaria y sin mediación de traumas. Un retiro paulatino, eslabonado. De lo litúrgico, de lo social, incluso de lo familiar hasta quedarse con lo más íntimo.

Propongo una sentencia, con perdón —sobre todo— de Richard B. Sewall: la biografía (objetiva) de Emily Dickinson no existe. Existe su historia personal ya sólo como «verdad» literaria. Ella misma nos confiesa en su carta a Higginson en febrero de 1885: «*Biography first convinces us of the fleeing of the Biographied*».

Quedémonos mejor con sus pasos borrados de los corredores de Homestead. Reconozco en ellos la misma felicidad que en la poesía de Whitman, una especie de exultación (pero contraída, no expansiva como la del poeta de *Calamus*) que tiene origen en su forma de aprehender el mundo, físico y espiritual. Su silencio exterior, afín con su sentido de la renuncia, está acompañado por tañidos de campanas *de profundis*. En 1873 confesaba en una de sus cartas-poemas a su cuñada:

*Silence is all we dread.
There's a Ransom in a Voice-
But Silence is Infinity.
Himself have not a face.*

Y es la misma Dickinson que antes había afirmado en el año de gracia de 1862: «*The Soul selects her own Society-/ Then- shuts the Door-*». Un silencio sin rostro, temerario, que surge desde las entrañas de la negación. Cerrar la puerta. ¿Fobia social? ¿Agorafobia? Seguramente acto elegido, pues como nos sugiere en su poema 405, también de 1862:

*It might be lonelier
Without the Loneliness
I'm so accustomed to my Fate-
Perhaps the Other- Peace-*

*World interrupt the Dark-
And crowd the little Room-*

Sin embargo, no es ese un destino azaroso.

El silencio también está vinculado con ciertos conceptos devenidos temas dentro de la poesía dickinsoniana. El concepto de «lo Oscuro», «*I fit for them-/ I seek the Dark/ Till I am thorough fit*» (1109). Asociado también con el conocimiento (en los contrarios luz/oscuridad), lo Oscuro condiciona un estado de espera permanente donde cabe la muerte. Si partimos de su formación protestante, no nos asombra encontrar la muerte como motivo literario en toda su obra. La muerte impide el *sonido* al muerto, pero no impide la comunión de los sentidos en el continuo bregar del mundo. Así, en su poema 465 es capaz de decir:

*I heard a Fly buzz- when I died-
The Stillness in the Room
Was like the Stillness in the Air-
Between the Heaves of Storm-*

*The Eyes around- had wrung them dry-
And Breaths were gathering firm
For that last Onset- when the King
Be witnessed- in the Room-*

*I willed my Kneepsakes- Signed away
What portion of me be
Assignable- and then it was
There interposed a Fly-*

*With Blue- uncertain stumbling Buzz-
Between the light- and me-
And then the Windows failed- and then
I could not see to see-*

El zumbido de la mosca que le impide alcanzar el estado de plenitud en la muerte es más poderoso que los «estallidos» de la tormenta. En la entrada a la muerte, ante todos los obstáculos que se le presentan, es capaz de *sentir*, pero en silencio solemne. La muerte representa para ella ese silencio desde donde no puede siquiera agradecer aunque lo intente, como en 182:

*If I shouldn't be alive
When the Robins come,
Give the one in Red Cravat,
A Memorial crumb.*

*If I couldn't thank you,
Being fast asleep,
You will know I'm trying
With my Granite lip!*

El muerto entonces es «ese polvo quieto» que nos revela en sus poemas, en contraposición con la idea whitmaniana de la perdurabilidad de la voz, revelada en la parte 52 de *Song of Myself*.³

En esa frontera donde se mueven las definiciones de sujeto poético y sujeto epistolar, Dickinson nos regala algunos de sus silencios más preciados. El «secreto» que en apariencia esconden sus ambigüedades hace que muchas veces nos detengamos más en las entrelíneas que en la propia sintaxis. Así ocurre no sólo con sus *Master Letters*, cartas de amor con destinatario (aún) desconocido, donde la poeta despliega su discurso en código cifrado, sino también con los opúsculos que envía como correspondencia a parientes y amigos. Una de las mayores ganancias de su obra está en saber borrar

³ Whitman, Walt, *Song of Myself*, 52:

*I depart as air, I shake my white locks at the runaway sun,
I effuse my flesh in eddies, and drift it in lacy jags.*

*I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your boot-soles.*

[...]

*Mailing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop somewhere waiting for you.*

la frontera genérica entre carta y poema, burlar el concepto de ficción, en la medida en que ya ha creado su propia *ficción*, la cual gira en torno de sí misma y sus construcciones.

Hay otro silencio, quizás más poético, encerrado en su metáfora del espacio en blanco, abordada por Harold Bloom (Bloom, 1995: 304-322). Y es que probablemente en la poesía de Dickinson gane más terreno lo que no dice, lo inferido, que lo que dice. Cuando agrega: «*From Blank to Blank- / A Threadless Way / I pushed Mechanic feet-*» nos pone en el camino de sus omnipresentes elipsis, donde descansa la retórica de su poesía. Si ya nos cuesta deslindar el sujeto poético del epistolar, prácticamente se nos hace imposible descifrar lo que «calla», y aquí aparece también lo ambiguo. John Shoptaw ha intentado estudiarlo a través de su método de *lyric cryptography*. Con él intenta llegar a «desencriptar» el poema a través del sonido, asumiendo que muchas veces el autor reescribe sus textos a partir de esquemas preestablecidos por la tradición, y nos ofrece pistas, deíctis, sobre el significado que esconde su texto. Esta lectura criptográfica es parte de lo que da en llamar la estrategia de *productive reading* (Shoptaw: 221-262).

Pero en mi opinión lo encomiable radica precisamente en esa abundancia de palabras, en esa necesidad de no callar (hablo ya del volumen poético y epistolar). Su creciente silencio/retiro social encuentra paradoja con la profusión de escritura. A pesar de que consideraba, como una vez sentenció en su poema 709, que «*Publication- is the Auction / Of the Mind of Man-*», con lo cual reafirmaba su confinamiento y su —aparentemente— escasa idea de sacar a la luz su poesía (lo cual se confirma con las negativas de publicación y mecenazgo que una y otra vez infligió a Helen Hunt Jackson; aunque en cierto modo, pienso que Dickinson sentía esa necesidad íntima de ser «valorada» poéticamente, y fue esta la razón por la que confió sus textos al privilegiado coronel Higginson); a pesar de que progresivamente fue derivando en la «loca del pueblo» («mi levemente chiflada poetisa», la llamaría alguna vez el propio Higginson), porque habitaba en su mansión desde donde contemplaba el mundo circundante y jamás era vista, sólo en ocasiones advertían su sombra deslizándose por los pasillos y ventanales y una sola vez en los últimos años de su vida atravesando el jardín rumbo a *The Evergreens* tras la prematura muerte de su sobrino Gilbert Dickinson; a pesar de su *elección*, aceptada sin mayores problemas por su entorno familiar, Dickinson no dejó de escribir. Ni aun en los peores momentos de su delicado estado de salud. Escribía cartas, mensajes cifrados, utilizaba cuanto material pudiera ser aprovechado, su estilo se fue haciendo más

implosivo, pero no calló.⁴ En otra carta a Higginson, de finales de mayo de 1874, comenzaba: «*I thought that being a Poem one's self precluded the writing Poems, but perceive the Mistake*», para seguir diciendo luego: «*The broadest words are so narrow we can easily cross them- but there is water deeper than those which has no Bridge.*» Ser ella misma un poema: ser el personaje que escogió. Pose, histrionismo... ¿acaso conciencia de fracaso? Dickinson, no es nuevo en todo gran escritor, mentía. Y más con Higginson, a quien trataba muchas veces con gran sentido lúdico, utilizando una ironía llena de matices. Su propia complejidad la delata.

Sus paradigmas biográficos, como ha estudiado Margaret Homans, son grandes autoras precedentes, a quienes sigue la pista y lee sobre sus vidas: Elizabeth Barret-Browning, Emily Brontë, George Eliot (Homans: 129-144). Pero se reconoce como rival a su altura. Encuentra un parentesco de sensibilidad con Brontë, pero no la imita. Sus modelos son masculinos: Shakespeare, una excelente lectura crítica de Emerson, probablemente Blake y sus imágenes visionarias, y hasta John Donne en el uso del *riddle*. Incluso, como Whitman, la *Biblia*, a pesar de su aparente irreverencia religiosa. Encerrada en su casa, con la única compañía de su hermana Lavinia («Vinnie») hacia el final de sus días, y de su sirvienta Maggie, puso su mayor énfasis en no ser vista.⁵ Incluso para su funeral prohibió que su cadáver fuera asistido por aquellos que en vida no la conocieron. Planificó el recorrido del cortejo fúnebre; señaló quiénes debían transportar el fére-

⁴ Tal vez tenía muy presente esa necesidad de trascendencia de la palabra, que ya había enunciado en 1862, en su poema 544:

*The Martyr Poets- did not tell-
But wrought their Pang in syllable-
Than when their mortal name de numb-
Their mortal fate- encourage Some-*

⁵ Ese afán de ocultamiento que revelaba la supuesta nulidad del ser, como en su poema 288 de 1861:

*I'm Nobody! Who are you?
Are you - Nobody- Too?
Then there's a pair of us?
Don't tell! they advertise- you know*

*How dreary- to be- Somebody!
How public- like a Frog-
To tell one's name- the livelong June-
To an admiring Bog!*

tro. Fue el fin de la función perfectamente dibujado por alguien que movió de manera exacta los hilos de su propia existencia, sabedora del aroma de las flores futuras.

Vuelvo ahora la vista a Homestead para asegurarme de la hermosa levedad de una casa, atada más a sus propios recuerdos que al paisaje circundante. La primera casa de ladrillos rojos de Amherst, que oculta secretos que jamás serán revelados. El hogar de Dios, como escribiese en 1858 Emily, en la primera de las *Master Letters*, bajo el amparo de los lirios y madreselvas, las lilas y camelias, los pinos y rododendros, los pájaros y los niños y viajeros curiosos: allí estoy como una simple presencia más bajo la sombra de cualquier rododendro, pequeño, inadvertido y casi espectral. Sigo indagando en el silencio del entorno, un silencio que me es ajeno, y al mismo tiempo familiar. Un silencio con el cual seguramente las almas que rondan *The West Street Cemetery* quedarían complacidas. Mas no agoto la búsqueda. Y luego el templo sagrado, desde donde aún pueden verse *The First Church* —salida del granito de Pelham y del bolsillo del contratista C. W. Lessey en 1867—, o los inquietos arbustos de *The Evergreens* o el jardín permanente de los Dickinson, o el sutilísimo trazado de la calle principal del pueblo. Homestead, donde el tiempo se ha detenido, y hay dos hermanas que, con postura de hieratismo —según las imagino—, siguen hablando en voz baja, casi imperceptiblemente, sobre la soledad y la fatiga, sobre el silencio y la muerte, sobre la verdad y el amor en un lenguaje que, por fortuna, nunca acabaremos de entender.

ÍNDICE

NOTA INTRODUCTORIA	7
SOBRE EMILY DICKINSON	13
Apuntes teóricos sobre los límites entre sujeto epistolar y sujeto poético: el caso Emily Dickinson	15
Para un acercamiento a la representación del cuerpo en la poesía de Emily Dickinson	24
El silencio de Dickinson	33
<i>La loca de Amherst</i> . La configuración del mito de la reclusa a través de las traducciones al español de la poesía de Emily Dickinson	42
SOBRE WALT WHITMAN	51
Walt whitman y la angustia poética	53
Risa innumerable de las olas	92
El poeta y su réplica. Sobre el personaje poético Walt Whitman	107
Sobre la identidad y su configuración en el texto poético whitmaniano	120
SOBRE LITERATURA CUBANA	157
Las poetas románticas cubanas y la construcción de la identidad nacional. La polémica sobre la Avellaneda	159
La nueva poesía cubana: el cuestionamiento de una generación en ausencia	170
<i>Su cuerpo dejarán</i> . La representación del cuerpo en la poesía cubana contemporánea	177
<i>Hombres sin mujer</i> : una relectura del tema gay desde Víctor Fowler	191

Acercamiento sociolingüístico a <i>La nada cotidiana</i> de Zoé Valdés	197
La puerta Electra	211
SOBRE SALVATORE QUASIMODO	225
<i>Tal vez sea yo un niño/ que tiene miedo a los muertos: para un esbozo de la muerte como motivo en Salvatore Quasimodo</i>	227
BIBLIOGRAFÍA	233