

EMILY DICKINSON O EL JUEGO DE LA PALABRA ESENCIAL

Margarita Ardanaz

Si la modernidad es, según Gadamer, la pérdida de lo sagrado, los textos de Emily Dickinson reclaman una interpretación clásica, ya que sus poemas ofrecen una lectura «for All Seasons». Pero al mismo tiempo, y como espero dejar claro a lo largo de este trabajo, ofrece también una retórica moderna que nos obliga a una lectura intemporal.

El eclecticismo objetivista e histórico, impuesto por la teoría de la recepción le sienta mal a un tipo de poesía que, como la de Emily Dickinson, aboga por una noción del papel del poeta y de la poesía que es fundamentalmente exaltada e intrínsecamente subjetiva.

El concepto de un supuesto destinatario ideal no encaja en unos fragmentos poéticos que no fueron escritos pensando en atraer la atención de un determinado lector, sino en iluminar el camino del propio conocimiento. Hay que apostar, por tanto, por un respeto laico, por la existencia del poema como un objeto dotado de ontología autónoma. La realidad histórico-social, la posible audiencia o el análisis del lector, son realidades extrínsecas al poema en cuanto unidad esencial aunque, en algunos casos, no ajenas a su composición.

Siempre he pensado que la poesía de Emily Dickinson es un continuo esfuerzo por encontrar *el método y los límites de la propia experiencia poética*¹. Métodos y límites en el sentido en el que lo emplea D. Dámaso Alonso en su libro *Poesía Española*, cuando dice:

Fui primero, pues, lector entusiasta; y luego me ocupé —con juvenil osadía— a crítico. Por ese camino adelante, poco a poco, a las revueltas de los años, vi que los problemas y los pormenores de las entreveradas entrañas del poema, por donde me iba arriesgando, excedían la función y el alcance de la crítica, de lo que llamamos crítica normalmente. No se trata de superior ni inferior, sino, sencillamente, de una cosa distinta. En una palabra, como en otra parte de este li-

¹ Por esta razón titulé mi tesis doctoral «Emily Dickinson: Métodos y Límites de una experiencia poética», Universidad de Salamanca, 1988.

bro se explica, había pasado por el primer conocimiento poético y por el segundo, y estaba empeñado en los caminos del tercero: de un conocimiento del poema (de este y de aquel poema) como problema, como objeto de indagación científica, puente a su vez por el que se podría llegar al planteamiento del problema total de la poesía².

También, en mi opinión, los poemas de Emily Dickinson han excedido la función y el alcance de gran parte de la crítica y, por ello, reclaman un conocimiento individual y exhaustivo.

Por todo ello creo que el epígrafe «Métodos y Límites de una experiencia poética» alude en este caso a un doble plano de significación:

1. Una posible enunciación de lo que, en mi opinión es la esencia del quehacer poético dickinsoniano: un continuo probar (ensayo) con formas nuevas (métodos) que sitúen a la palabra al borde (límites) de su propia significación.

2. El hecho de incluir mi propio discurso sobre la poesía de Emily Dickinson en la segunda parte del enunciado del título. Con ello, este artículo participa también de la vocación de *ensayo* (también en su sentido de intento) subsumiendo la metodología, *métodos*, y sus posibles fallos, *límites*, en el discurso de la poetisa.

De esta forma creo que el desarrollo del propio discurso tiene una estructura dialéctica interna, paralela a la estructura externa del mismo. El método de análisis que he empleado es inductivo-deductivo, apoyando siempre mis conclusiones en los ejemplos que los poemas nos ofrecen.

Acaso la primera pregunta que tendría que hacerme es porqué he pensado en la poesía de Emily Dickinson como paradigma de la reflexión en torno al quehacer poético. Es una cuestión que me lleva ocupando varios años, que he madurado a lo largo del tiempo y que, por ello, se ha convertido en una actividad muy querida y muy cercana. Digamos que mi desarrollo vital e intelectual ha estado unido durante bastante tiempo a la poesía de Emily Dickinson. He crecido con ella. Esto puede tener la ventaja de llevar la lectura a sus niveles de interiorización máxima, pero puede conllevar el riesgo de pretender compendiar «todos los saberes» en torno al código poético escogido. Pero a pesar del riesgo y la dificultad que este propósito metodológico entrañaba, me animó a ello el que en España, cuando yo empecé a trabajar sobre su poesía, apenas era conocida y, desde el primer momento, me pareció una poetisa asombrosa, compleja y deslumbrante³.

Intentar hacer un trabajo de crítica poética interpretativa entraña muchas dificultades y, en mi caso, la primera cuestión que me suscitó el intento de sistematización del análisis fue preguntarme acerca de la naturaleza misma de lo poético. ¿Qué es lo poético? Suponiendo que el objeto del estudio de lo poético sea la poe-

² Dámaso Alonso, *Poesía Española: Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos*, Gredos, Madrid, 1976, p. 9.

³ Tesis de Licenciatura con el título de «Claves para la interpretación de la poesía de Emily Dickinson», Universidad Complutense de Madrid, 1978. En aquel momento tan sólo había un libro escrito en España sobre la autora de Amherst: Ana María Fagundo, *Vida y Obra de Emily Dickinson*, Alfaguara, Madrid, 1972.

sía, hay que encontrar el lenguaje crítico adecuado, ya que estoy convencida de que cada texto poético genera su propio método de análisis.

Pero, además, el caso de Emily Dickinson es especial por muchas razones.

En primer lugar, Emily Dickinson dejó su obra prácticamente inédita, ya que durante su vida sólo se publicaron ocho poemas de la autora (los números 3, 35, 67, 214, 216, 228, 324 y 986, según la edición de Johnson —ver nota 4—) y siempre de manera anónima, con correcciones de los editores, regularización de rimas, etc.

En segundo lugar, todos sus poemas son muy breves, no excediendo la mayoría los doce versos. Esto le da un carácter a su poesía fragmentario, epigramático y sentencioso.

En tercer lugar, lo que más sorprende a un lector que se enfrente por primera vez con su poesía es su dificultad, su impenetrabilidad y su hermetismo. Su obra completa tampoco ayuda al lector a salir de ese aparente caos primero⁴.

Pero enseguida intuí que detrás del aparente magma informe de sus versos y detrás de la heterogeneidad de formas y temas, existía una voluntad poética unitaria, incluso una voluntad de libro. Recordemos la anécdota, ya famosa para todos los amantes de su poesía, de que Emily Dickinson se preocupaba de coser cuidadosamente las cuartillas donde había pasado a limpio los poemas, formando una especie de cuadernillos llamados *fascicles*.

Pero la cuestión para el crítico sigue siendo dónde y cómo localizar el principio de ordenación. Este ha sido uno de los problemas constantes de editores, críticos, antólogos y traductores de sus poemas. Editar, criticar, antologar o traducir, supone siempre un acto volitivo, y en muchos casos caprichoso, que no siempre da fe del obsesivo mundo del poeta⁵.

Yo creo que todo texto de crítica literaria es a su vez literatura. Sólo asumiendo este principio puede uno lanzarse a la aventura de intentar un análisis global de un corpus tan extenso y variado como es el de Emily Dickinson. Un texto de crítica poética, aunque no tenga que ser científico en el sentido que este término tiene en las ciencias experimentales, no debe dejar de ser riguroso o sistemático. Por eso parto del principio de que el referente debe ser siempre el propio poema, que será considerado como un organismo independiente, vivo y cambiante, por cuanto es susceptible de infinitas y diversas lecturas.

⁴ La edición completa, canónica y variorum, que he tomado como base de mi trabajo y que debe ser la que siga cualquier estudioso de su obra es: Thomas H. Johnson, ed., *The Poems of Emily Dickinson* —Including variant reading critically compared with all known manuscripts—, 3 vols., Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955.

La cronología y numeración de los poemas establecidas por esta edición es la que he seguido en las referencias de este trabajo.

⁵ Planteo algunas de estas cuestiones en la Introducción a la edición bilingüe que hice de sus poemas, ya que en mi opinión, traducir, además de un acto de creación, es siempre un acto de interpretación. Emily Dickinson, *Poemas*, Edición bilingüe de Margarita Ardanaz, Cátedra, Madrid, 1987.

El poema no tiene porqué ser ni una explicación de un objeto, acontecimiento, situación, anécdota, recuerdo o fenómeno real, ni una recreación de un mundo psicológico previo, coherente y/o unitario⁶.

La nueva retórica con la que Emily Dickinson dota a sus poemas, aunque pueda tener alguna influencia del postromanticismo inglés, la separa de la tradición victoriana de sus contemporáneos, para enmarcarla en la tradición modernista *avant la lettre*.

La génesis de sus poemas es complicada y caprichosa y a veces gira simplemente en torno a una palabra y sus ecos. Hay una serie de términos, frecuentemente recurrentes en sus versos, que se convierten en lo que ya he denominado en alguna otra ocasión *palabras-clave*, que a su vez son generadoras o motrices de todo el poema.

El tema fundamental del poema es con frecuencia el propio poema. No explica nada, sino a sí mismo. En esto Emily Dickinson se adelantó a los poetas modernos, intentando vincular la palabra a la cosa de una manera casi fatal.

Sus poemas son poemas descontextualizados y, por tanto, inexpugnables al contagio del análisis. Lo que sí suele estar contaminado es nuestro lenguaje cuando intentamos *explicar* lo que no tiene explicación porque simplemente es la evocación de la propia identidad poética. Por eso resulta siempre tan pobre y tan opaco el intento de disección de sus poemas.

Creo que cualquier intento sistemático de interpretación de la poesía dickinsoniana debería partir de una revisión de los temas en que tradicionalmente se ha dividido su poesía (naturaleza, amor, muerte, Dios, etc), criticando la utilización que de ellos se ha hecho, sobre todo en función de la importancia que se le ha concedido a la biografía personal de la autora⁷. Esta revisión tiene que incluir necesariamente una serie de consideraciones generales en torno a la cultura de Nueva Inglaterra, al fenómeno de la Iglesia Congregacionista, a las tendencias liberales del Unitarianismo de Harvard, etc., puesto que todos ellos fueron fenómenos importantes en la sociedad que le tocó vivir a la poetisa, aunque ella no participase de ninguna de estas tendencias, ni aceptase los comportamientos éticos, morales o religiosos de ellas derivados.

Si hacemos esa revisión rápida enseguida nos damos cuenta de que tratar de encasillar o enmarcar a Emily Dickinson no ya en una tendencia literaria, sino en una generación, o incluso en una tradición, no resulta tarea nada fácil. Yo, al menos, siempre llego a la conclusión de que es una especie de isla en las letras norteamericanas. Ella siempre irradia más energía de la que parece haber asimilado de los demás. Su poesía es más lámpara que espejo.

Como la inclusión del texto completo de los poemas a los que hago referencia en los diversos epígrafes que voy a tratar a continuación, haría que este trabajo excediera con mucho los límites de lo razonable, sólo daré el primer verso (ella

⁶ David Porter, Dickinson, *The Modern Idiom*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981.

⁷ Ya en la primera edición de sus poemas aparece establecida esta división temática. Mabel L. Todd y Thomas W. Higginson, eds., *Poems by Emily Dickinson*, Roberts Brothers, Boston, 1890.

no tituló ninguno de sus poemas) y el número correspondiente de la edición crítica de Johnson (ver nota 4), a fin de que el lector que quiera pueda seguir el texto por su cuenta.

La Naturaleza fue siempre fuente inagotable de terminología y de metáforas para la poesía de Emily Dickinson. La flora y la fauna próximas a su casa, le sirven a la poetisa como pretexto de los más intrincados razonamientos y experimentos lingüísticos. La naturaleza para Emily Dickinson es hostil y cariñosa, al mismo tiempo. La Naturaleza es en su poesía misterio y revelación. Y creo que esto no sólo hay que achacarlo a la importancia que la naturaleza tiene en general en la tradición literaria anglosajona, sino a su peculiar sentido de observación del fenómeno externo en general. La naturaleza es para Emily Dickinson medio y metáfora del conocimiento.

Entre sus criaturas preferidas están los seres alados. Los pájaros y las abejas son continuo pretexto de sus versos: p. 5 «I have a Bird in spring», p. 182 «If I shouldn't be alive», p. 19 «A sepal, petal, and a thorn», p. 1.405 «Bees are Black, with Gilt Surcingles-», p. 668 «Nature' is what we see-».

Pero su admiración no sólo se materializa en el poema a través de las flores el verano y los diversos pájaros que pueblan su fauna particular, también animales como la serpiente, la rana, la araña, la rata o el grillo son aliados de las reflexiones de la poetisa: p. 986 «A narrow Fellow in the Grass», p. 1.670 «In Winter in my Room», p. 1.740 «Sweet is the swamp with its secrets», p. 1.138 «A Spider sewed at Night», p. 1.356 «The Rat is the concisest Tenant», p. 1.575 «The Bat is dun, with wrinkled Wings-», p. 1.775 «The earth has many keys».

Los volcanes son otra de sus obsesiones naturales. En alguna ocasión compara la ebullición interna de su propia familia con los volcanes: p. 175 «I have never seen 'Volcanoes'-», p. 1.146 «When Etna basks and purrs», p. 1.677 «On my volcano grows the Grass», p. 1.748 «The reticent volcano keeps», p. 1705 «Volcanoes be in Sicily».

El Amor. Como en el resto de sus temas poéticos, en el amor también se da una curiosa oposición entre el mundo de las sensaciones y las cosas concretas, y el mundo de las ideas y los conceptos abstractos. En casi todos los poemas se mezclan el hecho concreto (el amante, la caricia, la anécdota) y la idea del amor sublimado, no necesariamente consecuencia de una experiencia concreta sobre la que no hay datos. Acaso no exista sentimiento más subjetivo, voluble y caprichoso que aquél de las apetencias amorosas. Y seguramente Emily Dickinson no ignoraba que las fronteras entre el *querer*, el *creer querer* y el *querer querer*, son tan sutiles como la metáfora lo permita.

En cualquier caso, el juego amoroso está sometido a la eterna dialéctica de la soledad frente a la compañía. El yo y el otro, la vida y la muerte, están íntimamente relacionados y aparecen juntos, a menudo, en sus mejores poemas amorosos. Desgraciadamente, gran parte de los críticos se han empeñado en buscar historias amorosas reales detrás de algunos de sus poemas y la especulación en torno a los posibles «novios» de Emily Dickinson ha dado lugar a algunas de las páginas más ridículas en torno a su obra.

Posiblemente la carencia mayor para Emily Dickinson no era la de un amante real, sino la de un interlocutor definitivo, que todo ser humano busca. En cualquier caso, una de las funciones de la poesía amorosa es la de inventar interlocutores y recrearlos en los poemas. Y esta fue la opción por la que se decidió la poetisa. Sus poemas se convierten de esta manera en sus fieles y únicos amantes, testigos mudos pero sabios de las soledades y las compañías de su existencia. A ellos sólo y a sus cartas hay que remitirse si queremos saber algo de lo que para Emily Dickinson significaba el amor. Algunos de los mejores ejemplos son: p. 156 «You love me-you are sure-», p. 246 «Forever at His side to walk-», p. 640 «I cannot live with You-». Algunos tienen un claro matiz erótico, como el p. 754 «My Life had stood-a Loaded Gun-» el p. 249 «Wild Nights-Wild Nights!», el p. 506 «He touched me, so I live to know», el p. 520 «I started Early-Took my Dog-» o el p. 1.721 «He was my host-he was my guest».

Hay, pues, que tomar el amor más como idea poética que como realidad. Si en su biografía se han exagerado tanto algunos datos anecdóticos, seguramente ha sido por el hecho de que era una mujer y por haber permanecido soltera y semirrecluida a lo largo de toda su vida⁸.

La Muerte constituye el tema fundamental de su poesía. Fue una de las grandes obsesiones de su vida y el pretexto de algunos de sus mejores poemas. Aprendió a vivir con la idea del dolor, la renuncia, la agonía y la muerte. El amor y la naturaleza sólo cobran auténtico valor en su poesía cuando se los relativiza en función de ese gran ensayo general que es la muerte. La muerte representa, pues, para Emily Dickinson, la relatividad absoluta, la auténtica medida del conocimiento. Los objetos, los sentimientos, e incluso las palabras, adquieren su verdadera dimensión cuando se los contempla a la luz radical de la muerte. Emily Dickinson vivió y escribió buscando siempre las causas últimas de la existencia y su único obstáculo material, que no mental, fue precisamente su propia muerte; aquello que nunca pudo abarcar completamente, aquello de lo que no pudo ser testigo y cronista al mismo tiempo.

Hasta cierto punto se puede decir que vivir para Emily Dickinson fue como aprender a morir; acostumbrarse a aceptar la realidad de la muerte como algo cotidiano. Su madurez poética coincidió con la asunción racional de descubrirse como un ente finito. Su quehacer poético se convertiría, a partir de entonces, en la experimentación de los límites mentales de esa finitud, cuyo perímetro vendría marcado por la única infinitud posible: la del poema. En una palabra, la única manera que tiene el poeta de trascender su propia existencia, es decir, de vencer a la muerte, es a través de la escritura.

Pero Emily Dickinson era perfectamente consciente de que la muerte es también lo absolutamente inevitable, que desafía todo raciocinio o especulación. La

⁸ Para los datos biográficos, las fuentes más completas son: George Frisbie Whicher, *This Was a Poet*, Charles Scribner's Sons, N.Y., 1939; Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven, 1960; Thomas H. Johnson, *Emily Dickinson: An Interpretive Biography*, Atheneum, N.Y., 1976, y Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, Faber and Faber, London, 1976.

muerte sólo se puede verbalizar desde la vida. Y no deja de ser triste para el hombre, y lo era para Emily Dickinson, el hecho de que la única lucha existencial posible contra la gratuidad de la muerte no sea sino la aceleración del hecho mismo; es decir, el suicidio.

Emily Dickinson optó por la suspensión de la muerte a base de acercarse a ella, de convertirla en algo familiar y cotidiano, a base de analizarla desde todas las perspectivas posibles, a base de disfrazarla de los más variados ropajes metafóricos, antropomórficos y retóricos posibles, haciendo de su existencia algo así como el morir de cada día.

La muerte aparece siempre en su poesía en género masculino, como corresponde a la tradición germánica y muchas veces es un seductor y pertinaz galante que corteja a la amada hasta que la consigue.

Los dos grandes bloques en los que se pueden dividir sus poemas dedicados a la muerte son los siguientes:

1. Poemas en los que la muerte aparece como un fenómeno de la conciencia, expresado en ejemplos dedicados a muertes concretas.

2. La muerte en su concepción abstracta. Poemas en los que hace consideraciones generales sobre el hecho de morir.

Tan importante como la muerte en sí, es el lento proceso de la agonía, el «dying» que tantas veces menciona en sus poemas y que puede suponer, según la autora, una parte considerable de la vida. «Dying! in the night!», dice en el P. 158, y «Looking at Death, is Dying-», en el P. 281. En ambos casos subyace la idea de que pensar y atormentarse en vida con la idea de la muerte es empezar a morir.

Los mejores ejemplos de poemas dedicados al tema de la muerte los tenemos en el P. 49 «I never lost as much but twice», P. 389 «There's been a Death, in the Opposite House», P. 187 «How many times these low feet staggered-», P. 255 «To die-takes just a little while-», P. 216 «Safe in their Alabaster Chambers-», P. 258 «There's a certain Slant of light», P. 280 «I felt a Funeral, in my Brain», P. 287 «A Clock stopped-», P. 335 «'Tis not that Dying hurts us so-», P. 341 «After great pain, a formal feeling comes-», P. 411 «The Color of the Grave is Green-», P. 465 «I heard a Fly buzz-when I died-», P. 654 «A long-long Sleep-A famous-Sleep-», P. 712 «Because I could not stop for Death-», P. 829 «Ample make this Bed-», P. 943 «A Coffin-is a small Domain», P. 1.100 «The last Night that She lived», P. 1.445 «Death is the supple Suitor», P. 1.564 «Pass to thy Rendevous of Light», P. 996 «We'll pass without the parting», P. 1.612 «The Auctioneer of Parting».

Dios y el otro paraíso. Se podrían agrupar bajo este epígrafe todos los poemas que tiene Emily Dickinson dedicados a Dios, la eternidad y, en general, los aspectos transcendentales de la existencia humana.

Creo que, en contra de lo que muchos críticos han querido insinuar, Emily Dickinson no fue una poetisa puritana y, por tanto no se puede intentar deducir, de lo que sus poemas dicen, ningún tipo de creencia religiosa en particular, y, mucho menos, de creencia en un sentido ortodoxo.

Lo que sí es evidente en su poesía es que utilizó la retórica y los valores culturales del Puritanismo al servicio de su corpus poético. Por otra parte, sin embargo, fue una heterodoxa de su tiempo (fue, por ejemplo, el único miembro de la familia que no hizo profesión pública de fe) y sorprendió en su día y sigue sorprendiendo su atrevimiento y su sentido del humor al tratar ciertos temas supuestamente *sagrados* e intocables en la Nueva Inglaterra de su tiempo.

Destacan, en mi opinión, en este grupo de poemas, los siguientes: P. 61 «Pa-pa above!», P. 185 «Faith' is a fine invention», P. 254 «'Hope' is the thing with feathers-», P. 338 «I know that He exists», P. 357 «God is a distant-stately Lover-», P. 376 «Of Course-I prayed-», P. 576 «I prayed, at first, a little Girl», P. 632 «The Brain-is wider than the Sky-», P. 677 «To be alive-is Power-», P. «It's easy to invent a Life-», P. 1.462 «We knew not that we were to live-», P. 1.545 «The Bible is an antique Volume-», P. 1.601 «Of God we ask one favor», P. 1.719 «God is indeed a jealous God-», P. 374 «I went to Heaven-», P. 160 «Just lost, when I was saved!», P. 370 «Heaven is so far of the Mind», P. 501 «This World is not Conclusion», P. 624 «Forever-is composed of Nows-», P. 721 «Behind Me-dips Eternity-», P. 1.069 «Paradise is of the option», P. 1.544 «Who has not found the Heaven-below-», P. 1.454 «Those not live yet», P. 1.603 «The going from a world we know», P. 1760 «Elysium is as far as to». Si repasásemos atentamente estos poemas, probablemente llegaríamos a la conclusión de que, según la poetisa, la gloria, la inmortalidad, la eternidad, la infinitud, el paraíso o el infierno, son de este mundo.

Por muy detallado que pudiéramos hacer el estudio temático, creo que el estudio de los temas en sí no conduce a una auténtica profundización en su poesía. Tiene que haber unas claves que unifiquen su quehacer poético. Y estas claves son, en mi opinión, el tiempo y el espacio.

El análisis sistemático de su obra basado en el estudio fenomenológico de las coordenadas tempoespaciales, aparte de constituir una aproximación inédita a su obra, creo que funciona muy bien desde el punto de vista de la metodología analítica. Además, enmarca muy bien las claves recurrentes y los puntos obsesivos de su corpus poético. El análisis que propongo es como sigue:

El Espacio físico como límite del universo del poeta. Este primer epígrafe incluye los poemas en los que la autora establece la relación directa del poeta con el mundo exterior.

Emily Dickinson impuso a toda su existencia una proporcionalidad de tamaño menor. Se autodefine como la más pequeña de la casa, ocupa el cuarto más pequeño, etc.

A pesar de la dificultad intrínseca de su poesía, creo que merece la pena hacer el esfuerzo de releer su obra desde este nuevo punto de vista físico-espacial, porque ello va a configurar también las estructuras imaginarias del poema. Propongo, pues, un triple sistema de *ubicación*:

1. Situar al poeta en el mundo real y ver la relación que mantiene con el mundo exterior.

2. Localizar cómo se refleja esa situación en las imágenes poéticas que configuran los poemas.

3. Analizar los espacios literarios del poema mismo. Dónde sucede la acción del poema y cuáles son sus *topoi* habituales.

Parece evidente que hay *poetas de exteriores* y *poetas de interiores*, los cuales están avocados a crear un *Inner Landscape*. Gerard Manley Hopkins, poeta contemporáneo y en muchos aspectos afin a Emily Dickinson acuñaría el término de *Inscape*.

Ciudad, Casa, Habitación. Estos tres elementos concretos de la espacialidad son fundamentales en la poética dickinsoniana. La ciudad es un elemento recurrente que provee la fauna y flora naturales. La terminología y la retórica puritana de Amherst suponía un buen tubo de ensayo de la cultura de Nueva Inglaterra en las expertas manos de una alquimista de la palabra como era Emily Dickinson. También la vida provinciana monótona y agobiante de Amherst estimularía en la poetisa el sentido del distanciamiento y del humor, necesarios para hacer de todo ello el objeto primordial de su sutil mordacidad.

La casa es para Emily Dickinson un *espacio de lenguaje*, por una parte, y un Sancta Sanctorum, por otra, al que no sólo nadie tenía acceso, sino del que raramente salía la poetisa en los últimos años de su vida.

Yo creo con Bachelard que la imagen poética tiene un lugar propio y está dotada de una ontología independiente⁹. No es la simple metáfora. La casa para Emily Dickinson es una de las imágenes poéticas por antonomasia. La habitación (en esta especie de movimiento de avance de lo mayor a lo menor) puede ser la casa dentro de la casa cuando ésta se convierte en laberinto. Como la casa es un trasunto de nuestro propio cuerpo, también en ella se cumple:

— La dialéctica de lo grande y lo pequeño.

— La oposición entre lo externo y lo interno.

— La fenomenología de lo redondo y la importancia de la circunferencia (a esta figura geométrica y concepto le dedica varios poemas).

Creo que todo esto tiene bastante importancia porque *los recuerdos se localizan* en un espacio. No se recuerda secuencialmente, con arreglo a la diacronía temporal. Los objetos del recuerdo *se ubican* en un espacio. La memoria no registra la duración; no se puede revivir la duración en su sentido bergsoniano.

El *Homestead*, la casa familiar de Emily Dickinson, estaba dividida en tres partes claramente diferenciadas, cuya diversa funcionalidad se refleja también en algunos poemas.

Parte trasera: Intendencia, mantenimiento y limpieza. Huerto, cocina, despensa y servidumbre.

Puerta y Entrada principal. El Parlor: Espacio íntimo y abierto, al mismo tiempo; familiar y social. Era el lugar donde se recibía a las visitas.

Piso superior: Los cuartos propios.

⁹ Para estas cuestiones ver los libros de Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1965 y de Jean McClure Mudge, *Emily Dickinson and the Image of Home*, The University of Massachusetts Press, Amherst, Mass., 1975.

Evidentemente, el hogar y la familia es la base de la estructura social puritana y de la formación de la nueva nación americana. Los norteamericanos carecen del foro público mediterráneo y esto se nota en las costumbres sociales.

Relación yo-objeto. La poesía de Emily Dickinson es eminentemente egocéntrica (cosa que, por otra parte, es habitual en la poesía en general) y prueba de ello es que el pronombre personal de primera persona es la palabra que más veces aparece en su poesía: exactamente 1.682 veces. El esquema que propongo para esta relación entre la subjetividad y la objetividad es el siguiente:

<i>Lugar del poeta</i>	<i>Lugar de los objetos</i>	<i>Lugar del poema</i>
I	Objects	Words
Identity	Space	Images
Consciousness	Otherness	Text

Lugar de los objetos: relación del poeta con su entorno. Lo primero que quiero señalar en este epígrafe es la importancia que tiene el concepto de *Arquitectura Literaria*¹⁰. La percepción arquitectónica, igual que la literaria, es fundamentalmente espacial. Leer el poema se convierte así en una tarea de desmontar el edificio. Intento en mi análisis una arquitectura textual, es decir, llegar a describir algo así como la *geografía del poema*. Evidentemente no quiero decir con esto que haya que describir un edificio para hablar de la casa. Ciertos relatos de Borges, por ejemplo, son en mi opinión textos arquitectónicos, aunque su representación gráfica no se realice mediante el lenguaje arquitectónico habitual. Habría, pues, que inventar un nuevo lenguaje espacial para poder hablar de *Literaturas arquitectónicas*, en vez de *arquitecturas literarias*. No es casual que Poe, Borges o Kafka hablen en sus relatos de espacios imposibles, que gráficamente tendrían un desarrollo concéntrico y obsesivo. Quizá en el caso de Marcel Proust habría que hablar de un edificio construido sobre el tiempo, de una *arquitectura temporal*, aunque el objeto con representación icónica tenga en Proust también una gran importancia. Hay que mencionar aquí también las novelas de Henry James y la importancia de las cosas, los objetos pequeños, las casas, etc. Como decía Ruskin en su libro *The Seven Lamps of Architecture*: «Podemos vivir sin la arquitectura pero no podemos recordar sin ella»¹¹. No es este el momento de hablar de ello, pero sí me gustaría mencionar, al menos de pasada, lo fructíferas que fueron desde el punto de vista literario las arquitecturas imaginarias del s. XVIII y las utopías y distopías que generaron. Muchas de estas visiones y descripciones sólo existen en el texto y en algunos grabados y pinturas.

¹⁰ Ver Ellen Eve Frank, *Literary Architecture*, University of California Press, Berkeley, 1979; Henry James, *The House of Fiction*, edited by Leon Edel, London, 1957.

¹¹ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Works, VIII, p. 224. Citado por E.E. Frank, Op. cit., p. 219.

Lugar del poeta: relación del yo poético consigo mismo. Quizás sería mejor denominar este epígrafe *lugar de lo poético*. Aquí es donde se generan las estructuras imaginarias previas al poema. Se trata, pues, de intentar localizar ese lugar anterior al canto. Es una tentación crítica fascinante, aunque difícil de concretar. ¿Qué media entre la cosa y la palabra? El proceso de la escritura, la creación misma, seguramente. Sin embargo, sólo disponemos del objeto acabado, que es el poema. Pero acaso sí se pueda hablar de la actitud del poeta en semejante situación. Según los testimonios que tenemos de los manuscritos de Emily Dickinson, ella realizaba dos tipos de ejercicios de práctica compositiva habituales:

1. Experimentación constante con los posibles términos de un determinado campo semántico, hasta encontrar la palabra deseada, que no siempre es la más exacta y que, con frecuencia, es la más ambigua.

2. Una omnipresencia del yo poético, que se impone siempre entre la anécdota contada y el poema. El yo poético es un yo supuesto, naturalmente.

Lugar del poema: relaciones espaciales intratextuales. Quizás sea éste el apartado más interesante. ¿Cuál es el lugar del poema?, ¿Qué espacio ocupa?, ¿Dónde suceden los acontecimientos del mismo?

En esta *geografía textual* que yo propongo, tiene la misma significación el *espacio en blanco* que el *espacio de palabras*. De nuevo, la utopía como lugar ideal y deseado, tan importante siempre al hablar de *topoi literarios*.

Circunferencia y Centro. Dentro de las categorías espaciales creo que merecen un epígrafe aparte la circunferencia y el centro, no sólo por los poemas que a ambos le dedica la poetisa, sino porque reflejan las situaciones concéntricas hasta en el propio cerebro¹².

Los poemas más significativos en mi opinión dentro de este apartado del tiempo son los siguientes: P. 641 «Size circumscribes-it has no room», P. 146 «On such a night, or such a night», P. 451 «The Outer-from the Inner», P. 486 «I was the slightest in the House-», P. 632 «The Brain-is wider than the Sky-», P. 642 «Me from Myself-to banish-», P. 10 «My whell is in the dark!», P. 414 «'Twas like a Maelstrom, with a notch», P. 629 «I watched the Moon around the House», P. 378 «I saw no Way-The Heavens were stitched-», P. 680 «Each Life Converges to some Centre-», P. 1.620 «Circumference thou Bride of Awe».

El Tiempo tiene una importancia paralela a la del espacio en la poesía de Emily Dickinson. Tan importante es la presencia del tiempo como su ausencia.

El tiempo es una categoría siempre difícil de analizar, pero si a esto añadimos que no se trata del tiempo en la novela ni del tiempo dramático, sino del tiempo en el poema, la cosa se complica. Ella, además, evita en sus poemas cual-

¹² Ver Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, París, 1979; Theodora Ward, *The Capsule of the Mind: Chapters in the Life of Emily Dickinson*, Harvard U.P., Cambridge, Mass., 1961, y William R. Sherwood, *Circumference and Circumstances: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson*, Columbia University, N.Y., 1968.

quier referencia a un tiempo concreto o a un hecho o anécdota histórica. Sólo le interesa el dato desde el punto de vista de su posible utilización metafórica. No se podría reconstruir su tiempo histórico por su poesía. También aquí propongo el desarrollo de la categoría temporal en su triple dimensión de:

El tiempo exterior.

El tiempo interior.

El tiempo del poema.

Tiempo exterior. Se produce una progresiva ralentización del ritmo vital de la poetisa, que se refleja también en sus poemas. Existe una falta absoluta de sincronía con el *tiempo social*, un aislamiento paulatino y un sentido de la interiorización del tiempo cada vez mayor.

El tiempo pensado y el tiempo vivido no tienen los mismos principios de encañamiento. El sentido de la duración y de la causalidad exterior son dos cosas distintas. Por eso suscribo el principio de Bachelard de que «la duración es, hablando estrictamente, una *metáfora*».

En el caso de Emily Dickinson esta frase se podría convertir en paradigmática, ya que la única duración que le interesa es la plasmada en imágenes poéticas. Sólo se posee la duración realmente cuando se la convierte en metáfora del poema; de la misma manera que sólo recordamos aquello que convertimos en emblema mental. En este sentido creo que se puede decir que *recordar es para Emily Dickinson escribir*.

La escritura es lo único que salva a los acontecimientos del olvido y de la nada. Por eso vivir y escribir siempre fueron sinónimos para ella. Convendría recordar aquí otra vez que se recuerda en el espacio (Gilbert Durand) y no en el tiempo (Bergson)¹³.

El tiempo para Emily Dickinson no es remedio, sino la prueba misma del dolor. La enfermedad que se cura sólo demuestra que no era tal enfermedad.

En sus poemas predomina *el instante* como idea temporal frente a la idea del tiempo considerado como una línea continua: «Forever-is composed of Nows-», dice en el P. 624. También relacionado con esto está la idea de la brevedad del momento dichoso. Por eso, la única estrategia de subsistencia que le queda al hombre es aprender a vivir con su propio dolor y con su angustia. Emily Dickinson no puede creer en la fútil idea religiosa del tiempo como redención de las imperfecciones. Le repelían las ideas redentoristas que anulan la individualidad y la íntima voluntad a cambio de promesas de salvaciones colectivas.

Su irrenunciable vocación existencialista le hacía evidente que uno se salva o se condena solo y que es la propia existencia el premio o el castigo. El cielo y el infierno, son de este mundo y, como buena humanista, Emily Dickinson tenía la soberbia y el orgullo del hombre desconcertado e impotente ante su propia

¹³ Ver Gaston Bachelard, *La dialéctica de la duración*, Villalar, Madrid, 1978; Gilbert Durand, *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*, Taurus, Madrid, 1981, y Georges Poulet, «Emily Dickinson», en *Studies in Human Time*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1956.

limitación de conocer. En eso consiste la grandeza del artista: en su conciencia de limitación.

El tiempo interior. Mientras que el espacio configura y determina nuestra realidad inmediata y conforma incluso los recuerdos, las imágenes, los símbolos y las metáforas, uno no piensa, no recuerda, no sueña y no imagina secuencialmente.

El tiempo para Emily Dickinson es una categoría vertical imposible de aprehender como ente de ficción. Por eso ella se suele referir en sus poemas al presente o a un instante determinado cuando quiere aludir a la influencia temporal. Porque no somos conscientes del devenir temporal en abstracto. Lo que percibimos son los cambios ya realizados, a través de las modificaciones de los objetos, a través de los cambios espaciales, a través de las ausencias personales.

En otras palabras, a Emily Dickinson le interesaba mucho más el tiempo como cualidad interior que como cualidad física demostrable.

El tiempo del poema. El pasado, el presente y el futuro se unifican en la eternidad del poema. El poema es el presente por antonomasia. Por esta vía se llega a la anulación del tiempo, al *Noon*. Tiene varios poemas dedicados al *Noon*. A veces lo asocia con la consciencia y con el momento de la contemplación.

Es aquí donde las dos categorías, el tiempo y el espacio, convergen. Tan importante como la anulación de ambas en el presente del poema es la *retórica del silencio*, que nos lleva a un *discurso de contrapunto*, en el que la antítesis, la ambigüedad, la elipsis, lo insinuado, lo no dicho, son aspectos fundamentales de la significación¹⁴.

Emily Dickinson, como Hopkins, como Blake, como algunos metafísicos, como algunos místicos, nos enseñó que el silencio también se puede escribir y que, paradójicamente, su significación se la presta la palabra¹⁵. El suyo es un *silencio escrito*. Su vida cotidiana es una *mística doméstica*.

Todo en la poesía de Emily Dickinson nos conduce hacia una poética del conocimiento y, por tanto, la vinculación que se da entre poesía, poeta y poema es esencial; a cuyas tres realidades le dedica un gran número de poemas.

¹⁴ Para un estudio de los elementos retóricos, formales y verbales ver: David Porter, *The Art of Emily Dickinson's Early Poetry*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1966; Robert Leland Lair, *Emily Dickinson's Fracture of Grammar*, The Ohio State University Ph. D. Dissertation, 1966. University Microfilms, Inc., Ann Arbor University, Michigan; Dolores Dyer Lucas, *Emily Dickinson and Riddle*, Northern Illinois University Press, 1969; Rebecca Patterson, *Emily Dickinson's Imagery*, The University of Massachusetts Press, Amherst, Mass., 1979; Emily L. Herring, *Domestic Imagery in the Poetry of Emily Dickinson*, Winston-Salem, N.C., Wake Forest College, 1962; Ruth Mc. Naughton, «The Imagery of Emily Dickinson», *University of Nebraska Studies*, n.º 4, January, 1949 y dos libros de Brita Lindberg-Seyersted, *The Voice of the Poet: Aspects of Style in the Poetry of Emily Dickinson*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968 y *Emily Dickinson's Punctuation*, American Institute, University of Oslo, 1976.

¹⁵ Ver José Ángel Valente, *Las Palabras de la Tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971.

La mejor conclusión que se me ocurre a estas reflexiones es que a través de la lectura de estas páginas, y sobre todo de los propios poemas, creo haber dejado claro que en el presente eterno del poema coinciden el yo múltiple y unitario de estas cuatro personas:

La mujer, Emily Dickinson, nacida en Amherst en 1830 y muerta en la misma localidad en 1886, de cuya biografía real apenas si desvelan algo los poemas.

La poetisa, la mujer que escribe en el s. XIX, sobre la que estudios feministas, históricos y sociológicos han intentado escudriñar qué la une y qué la separa de otras mujeres de la Nueva Inglaterra de su época y de la sociedad victoriana que también escribían.

El poeta, es decir, el poeta en sentido genérico, la mano creadora; esa especie de recuerdo colectivo, de voces y de ecos que resuenan detrás de todo gran poeta y que conecta a Emily Dickinson con la tradición bíblica, con los clásicos greco-latinos, con Shakespeare, con los Románticos y con el Modernismo. Y finalmente,

El yo poético, el verdadero protagonista de cada uno de los poemas, la voz que suena para siempre; el único que es eterno, el yo hecho música, que se rebela contra el tiempo y sus encasillamientos y que se nos revela en cada acto de lectura del poema. Este es el yo que he intentado atrapar en este estudio. El yo que hace de las páginas del texto alas abiertas a la eternidad, y el único que justifica un estudio estrictamente literario.

