

## El escéptico y las aves: aspectos del arte poética de Emily Dickinson

Fabián O. Iriarte (UNMdP)

Uno de los intérpretes más lúcidos de la obra de Emily Dickinson (1830-1886), David Porter, le reprochó a la poeta no haber dejado escrita ninguna *ars poetica* (Howe: 17). Este reproche pierde asidero cuando se leen los poemas 526 (“To hear an Oriole sing”) y 861 (“Split the Lark—and you’ll find the Music”)<sup>1</sup> que, como muchos otros poemas suyos, son declaraciones metapoéticas, discursos sobre el proceso mismo de escribir.

Ambos poemas son parte de un arte poética, caracterizada por matices a veces desconcertantes, imágenes originales y variados tonos, que Dickinson diseminó en sus poemas y sus cartas. Tienen en común la presencia de un ave y la voz de un “yo poético” que recrimina a otro personaje caracterizado por su escepticismo radical, pero se diferencian en el tono y la actitud de la hablante, que pasa de la explicación y el suave reproche (en el primer poema) a la invitación irónica y el apóstrofe sarcástico (en el segundo poema). El poema 526 comienza con una declaración firme:

To hear an Oriole sing  
May be a common thing—  
Or only a divine.

It is not of the Bird  
Who sings the same, unheard,  
As unto Crowd—

The Fashion of the Ear  
Attireth that it hear  
In Dun, or fair—

So whether it be Rune,  
Or whether it be none  
Is of within.

The “Tune is in the Tree—”

The Skeptic—showeth me—

“No Sir! In Thee!” (Dickinson, 1960: 257)

En los dos primeros versos de la primera estrofa, la hablante parte de una observación general, una conclusión a la que ha llegado por su propia experiencia: ha pasado mucho tiempo escuchando las aves en los árboles de su jardín. Sin embargo, el tercer verso llama la atención; separado del segundo verso por una de las famosas rayas, marca estilística de Dickinson, como si fuera un pensamiento posterior (*afterthought*) a la declaración inicial, postula una paradoja: la antítesis entre los modos de escuchar calificados de “common thing” y “divine” se vuelve una cuestión de opciones (con la ironía de que el segundo modo es “solamente”, “apenas” divino, como si lo “común” fuera superior). En la segunda y la tercera estrofas, se explica la razón de tal posibilidad: no es el ave quien determina la cualidad del canto, ni el contexto en que canta (“unheard” o “unto Crowd”), sino la oyente (representada por la sinécdoque, “Ear”, el órgano receptor del canto). Es el oído de la oyente lo que hace que el canto (que representa por metonimia al poema) se perciba de una u otra forma (“in Dun” o “fair”). En conclusión, la cualidad misteriosa (“Rune”) de la música poética, o su carencia (“none”), provienen del interior de la oyente. El poema se inunda de antítesis que subrayan las dos opciones.

Cuando creemos que allí termina la meditación de la hablante, el poema nos sorprende con una pequeña escena dramática: un personaje escéptico interviene para objetar el argumento y postular otro origen del canto (“Tune”): el árbol. Esto puede significar que el lugar del canto es importante para determinar su calidad, o que el árbol representa (por metonimia, nuevamente) el ave. Pero la hablante, en este punto, pierde la paciencia. Ha delineado su argumentación con mucho detalle y cuidado como para admitir otro punto de vista; además, cree fervientemente en ella. Por eso, reacciona con impaciencia y tiene la última palabra sobre el asunto. El efecto es más poderoso, porque si antes se refería a los destinatarios del canto por medio de entidades abstractas o impersonales (“Crowd”, “Ear”), o se tomaba implícitamente a sí misma como ejemplo de tales destinatarios, ahora puede contarle su revelación a un oyente específico, con el incentivo de que se trata de un público “difícil de convencer”: “Sir”, “Thee!”

Dickinson se adelantó en varias décadas a las teorías de la lírica que afirman que no son las propiedades intrínsecas del lenguaje ni las propiedades formales de un poema los principales indicadores de la tipología textual de la lírica, sino las

expectativas del lector (y las convenciones de lectura) las que determinan que se ha de leer un texto como “poema” (Culler, 1975: 161-163). El tono cortante con que termina el poema 526 revela la fe de la hablante en esa concepción de la poesía, y para los lectores de Dickinson constituye un atisbo de los tonos más firmes que puede adoptar su voz. Esos tonos, y otros más, se manifiestan en el poema 861 aun con mayor claridad.

Split the Lark—and you’ll find the Music—  
Bulb after Bulb, in Silver rolled—  
Scantily dealt to the Summer Morning  
Saved for your Ear when Lutes be old.

Loose the Flood—you shall find it patent—  
Gush after Gush, reserved for you—  
Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!  
Now, do you doubt that your Bird was true? (Dickinson, 1960: 412)

Coexisten aquí varios niveles de significado, como es usual en la poesía de Dickinson.<sup>2</sup> El poema 861 ha sido objeto de interpretaciones muy diferentes: se ha dicho que trata de la música de la poesía, de la música del amor, del sexo (con imágenes sugerentes del orgasmo, el flujo de la sangre y la pasión), de la desfloración (sería una invitación de la amada al amante a matarla o perder la virginidad), de la fidelidad, el poder y la victimización (sería un reproche airado dirigido a un incrédulo, o una declaración jactanciosa de la riqueza que ella posee), etc. Incluso se ha llegado a leerlo como la tematización poética de un aborto doloroso (Leiter, 2007: 176).

Si lo leemos como otra declaración metapoética, la alondra representa a la poeta, el origen de la inspiración y del canto (como en el poema 526 lo hacía la oropéndola). Hay también aquí una segunda persona, el “escéptico Tomás”, a quien la hablante se dirige y le da órdenes. La disección de la alondra y la exigencia de la “prueba científica” por parte del incrédulo personaje corresponden a los dictados de la ciencia del siglo XIX, basados en el dato empírico y el experimento de laboratorio. Tanto la invitación del principio como el reproche final de la hablante son irónicos, y su tono pasa por múltiples fases: imperativo, irónico, hiperbólico, exclamativo, interrogativo. La rareza de la primera estrofa proviene, entre otros factores, de la mezcla de imágenes de aves y plantas (“Lark”, “Bulb”), dos dominios de la naturaleza

preferidos por Dickinson, que pueblan muchos de sus versos. El bulbo está relacionado con su actividad jardinera. Según el diccionario *Webster's*, que Dickinson tenía y consultaba en su casa, “bulbo” significaba, además de su denotación más común, el “potencial de vida escondido” (Leiter, 2007: 176). La orden que abre el poema (*pun intended*) abre en dos, también, un ave que es la misteriosa fuente del canto (“Music”): se trata de una operación quirúrgica. Esta operación revelará (se promete) el interior de esa música “enrollada en plata” (alusión a la cualidad metálica de la voz) que se desenrollará, capa por capa (“Bulb after Bulb”), para satisfacer la curiosidad malsana del oyente escéptico, que duda de que semejante música (la poesía, en la interpretación metapoética) surja de un ave tan pequeña (por metonimia, la poeta misma).<sup>3</sup> El ave, por otra parte, no desperdicia su talento en la mañana, sino que lo “ahorra” y lo cuida para que los oyentes (por sinécdoque, “your Ear”) puedan gozarlo, en caso de que alguna vez los instrumentos musicales fallen (“when Lutes be old”).

El experimento no es aséptico. El sacrificio del ave tiene consecuencias inmediatas: la sangre brota (“Gush after Gush”), inclusive de manera hiperbólica, en chorros, hasta adquirir las proporciones bíblicas del Diluvio (“Flood”). Este macabro “experimento escarlata”, esta operación quirúrgica sangrienta, se efectúa solamente para que el escéptico pueda convencerse: él es el único destinatario. La repetición de pronombres de segunda persona lo subraya: “and you’ll find the Music”, “Saved for your Ear”, “you shall find it patent”, “reserved for you”. El escéptico puede darse por satisfecho, y desear volver a escuchar la melodía, pero es tarde para revertir el proceso: el ave ha muerto. Los resultados mortíferos del experimento no ocultan la ironía de que lo único que puede dar testimonio del canto ha quedado vaciado de canto, como resultado de su eliminación.<sup>4</sup>

Dickinson expresa con este poema una idea que comparte con los románticos: el poder de la música (de la poesía) es inefable, o inexplicable; la música (o la poesía) tiene resistencia al análisis. En varios otros poemas, aunque con imágenes y metáforas diferentes, da cuenta de esta misma idea, pero lo que llama la atención en este poema es la fuerza violenta del argumento: la prueba concluyente tiene como consecuencia la muerte del ave, la desaparición de la poesía misma. Por eso el tono es tan apremiante, tan irónico e impaciente, tan lleno de reproche.

La historia de la publicación de la obra de Dickinson en sucesivas ediciones muestra cómo se fueron revelando las diversas facetas de su obra poética (igual que en el poema 861, como en capas, “Bulb after Bulb, in Silver rolled”). Según Sharon Leiter,

las primeras ediciones de sus poemas<sup>5</sup> mostraban la preferencia de los dos editores, Mabel Loomis Todd y Thomas Wentworth Higginson, por la poesía de tono sentimental (2007: 371). La primera publicación, *Poems* (1890), contenía 115 poemas, con títulos y otras “mejoras” editoriales, como gramática, vocabulario y rimas convencionales (2007: 417). Este libro, “bound in virginal white, with Mabel’s painting of white flowers on the cover”, afirma Jonathan Morse, “originates the perennial image of the poet as fey vestal and cute little girl” (citado por Leiter, 2007: 371). El poema 526, “To hear an Oriole sing”, escrito ca. 1862, fue dado a conocer en *Poems by Emily Dickinson, Second series* (1891). El poema 861, “Split the Lark—and you’ll find the Music—”, escrito en 1864, apareció en *Poems by Emily Dickinson, Third series* (1896).

Pero quedaban más capas, más facetas de la poeta por abrir y revelar. La hija de Susan Gilbert y sobrina de Emily, Martha Dickinson Bianchi, dio a luz una serie de “colecciones rivales”. En 1914, un año después de la muerte de su madre, publicó *The Single Hound: Poems of a Lifetime* (Boston: S. J. Parkhill), que contenía 142 poemas manuscritos que Dickinson le había enviado a Susan en sus cartas, incluido el texto de “One Sister have I in our house” (J14). Esta colección reveló una Dickinson diferente. La reseñadora de *The New Republic*, Elizabeth Shepley Sargent, la llamó “an early Imagist”, predecesora de Ezra Pound, William Carlos Williams y Amy Lowell, cuya obra se caracterizaba (por entonces) por versos breves y musicales e imágenes claras y precisas. En 1924, Martha D. Bianchi publicó *The Complete Poems of Emily Dickinson* (Boston: Little, Brown), un volumen de 597 poemas que estaba lejos de ser “completo” pero que contribuyó a la creciente admiración de los lectores norteamericanos por la poeta. Finalmente, en 1945, Mabel Loomis Todd y su hija, Millicent Todd Bingham, publicaron *Bolts of Melody: New Poems by Emily Dickinson* (New York: Harper and Brothers), con 668 poemas cuya publicación había sido escondida para el público desde el siglo XIX. Este volumen causó sensación y se lo calificó como “la sorpresa más asombrosa en la historia de la literatura de Estados Unidos” (Leiter, 2007: 418, mi trad.). A la luz de estas sucesivas “capas de Dickinson”, se puede apreciar mejor el tono y la fuerza *in crescendo* de los dos poemas arriba analizados.

Dos poetas advirtieron esta faceta menos “amable” de Emily Dickinson, que creo que es parte integral de su poética: Adrienne Rich y Susan Howe. El análisis de Rich, en “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson” (escrito en 1975), partía de una queja: “There is still almost no adequate criticism of Dickinson’s poetry”. Según el prefacio que la propia Rich añadió a la reimpresión de su ensayo, “most biographers

have been condescending, clinical, or sentimental” (Rich, 1979: 157). La queja de Rich, poeta lesbiana, se centraba en el silencio y el secreto (tanto literario como histórico) que velaba las intensas relaciones femeninas de Dickinson: un elemento central en su vida y en su obra. En su opinión, Dickinson se vio obligada a “retraducir sus propensiones anti-ortodoxas, subversivas y hasta volcánicas, a un dialecto llamado metáfora: su lenguaje nativo” (1979: 162, mi trad.). Para Rich, el poema 919, “If I can stop one heart from breaking”, ubicuo en las antologías, representa lo menos típico de la poeta. Cita en cambio el poema 315, “He fumbles at your Soul”, como ejemplo de lo contrario: la expresión de la fe y la duda con metáforas de poder, dolor y violencia. Mejor aún, el número de poemas que contienen reveladoras imágenes de volcanes, con su ambigua, o doble, connotación de quietud y destrucción, erupción y tranquilidad, es significativo: 175 (“If the stillness is Volcanic / In the human face”), 601 (“A quiet—Earthquake style— / Too subtle to suspect”), 1146, 1677, 1705 (“Vesuvius at Home”), 1748 (“The reticent volcano keeps / His never slumbering plan”). Contra los “poemas de niña” (“little-girl poems”, 166), Rich prefiere el poema 505, o el 754, en el que el yo lírico (*poetic persona*) se vuelve un objeto inesperado, sorpresivo: “My Life had stood—a Loaded Gun”.

Este es precisamente el poema elegido por Susan Howe como columna central de su libro, *My Emily Dickinson* (1985), en que se dedicó a tratar de cambiar el “mito de Dickinson”: la solterona tímida y excéntrica, la poeta recluida, la hogareña dulce y reprimida, la loca de los pájaros, las flores y las abejas, la virgen que se cosía sus propios vestidos de sarga blanca: “For this northern will to become *I*—free to excavate and interrogate definition, the first labor called for was to sweep away the pernicious idea of poetry as embroidery for women” (Howe, 1985: 17). Howe se centra en el poema 754, noveno poema del fascículo 34, para efectuar esta desmitificación: la historia de una mujer-rifle que pasaba sus días quieta y callada en un rincón hasta que un día descubrió su poder de matar, un poder interno que nunca antes había usado: “My Life had stood—a Loaded Gun— / In Corners—till a Day / The Owner passed—identified— / And carried Me away—” (Dickinson, 1960: 369). Esta circunstancia le revela una faceta propia, antes no advertida, que es expresada con la imagen del volcán: “It is as a Vesuvian face / Had let its pleasure through” (1960: 369). O, como leemos en el poema 540: “I took my Power in my Hand / And went against the World” (Dickinson, 1960: 263). Howe enumera once maneras de interpretar el poema 754 (1985: 76-77), un texto que, según ella, “explores the ambiguous terrain of dream,

between power and execution, sensuality and sadism—here the poet would tread and draw blood” (1985: 92), un “austero poema” que lleva a cabo una “agresiva exploración” (1985: 129). Notemos la antítesis entre austeridad y agresividad: ambas nociones se juntan como en un oxímoron, en la poesía dickinsoniana.

En el poema 108 (escrito ca. 1859), Dickinson había advertido: “Surgeons must be very careful / When they take the knife! / Underneath their fine incisions / Stirs the Culprit—Life!” (Dickinson, 1960: 52). Esta imagen metafórica de la cirugía emerge nuevamente en la segunda carta de Dickinson a T. W. Higginson (26 de abril de 1862). En respuesta a su famosa primera carta, Higginson le hizo comentarios sobre los poemas que la joven escritora le había enviado. Emily le agradeció en estos términos: “Thank you for the surgery; it was not so painful as I supposed” (Dickinson, 2011: 166). La imagen está aplicada aquí a la evaluación crítica del mentor lejano, como si la joven poeta hubiera imaginado que el comentario le resultaría muy doloroso. En el poema 861, la cirugía se refiere al acto de investigar el origen del canto de la alondra, y por extensión metafórica, el origen de la poesía. No es casualidad que la imagen usada sea la misma. El gesto de la hablante lírica en el poema 861 es paradójico: para probar que no es necesaria la violencia de la cirugía a fin de entender el origen del canto, recurre a una medida drástica que implicaría la desaparición misma del canto.

La violencia aparece en varios poemas de Dickinson, a veces—es verdad—disimulada, otras veces inadvertida por los lectores, quizás debido a la imagen perdurable de Emily como la “bella de Amherst” (como ella misma se llamó en una carta del 7 de mayo de 1845) (Dickinson, 2011: 13), la poeta reclusa, la solterona soñadora. El mejor ejemplo de esta “técnica” quizás sea el poema 165, que concluye: “Mirth is the Mail of Anguish— / In which it Cautious Arm, / Lest anybody spy the blood / And “you’re hurt” exclaim!” (Dickinson, 1960: 78). Como afirma Howe, “The vital distinction between concealment and revelation is the essence of her work” (1985: 27).

Quizás por ese ambiguo vaivén entre ocultamiento y confesión, entre dulzura y violencia, resultan tan divertidas las “traducciones al inglés” (“English-to-English Translation”) que efectuó Paul Legault de los poemas de Dickinson, a quien considera (en un astuto y osado gesto de *gender bending*) “the father of American poetry” y “the most infamous lesbian vampire of the nineteenth century” (Legault, 2011: 7). El poema 861 es traducido de la siguiente manera, con cómica impavidez científica: “By dissecting a bird you can locate its vocal cords” (2011: 121). El poema 526 le merece la

siguiente versión: “Although sound comes from an external source, the interpretation of sound takes place internally.” Lo cual no estaría nada mal, como versión prosaica de la idea generadora del poema, si no fuera porque Legault concluye su versión con la siguiente epifanía: “When I think about this too much, I start to feel a little crazy” (2011: 64). ¿Sería acaso la “locura” de su firme creencia en el poder de la lírica? ¿Será que el canto de las aves (la alondra, la oropéndola) puede volverse “violento” cuando se ve amenazado por la incredulidad y se resiste a que se lo anatomicice, para que quede un resto de misterio?

## **Bibliografía**

- Culler, Jonathan. “Poetics of the Lyric.” *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975. 161-188.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown and Company, 1960.
- . *Letters*. Ed. Emily Fragos. New York: Everyman’s Library / Alfred Knopf, 2011.
- Hanson, Harold P. “A Workshop on Translating Emily Dickinson.” *Delos*. Volume VI, Number 1, October 1995 (Issue of Summer 1993), 49-67.
- Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley, Ca.: North Atlantic Books, 1985.
- Legault, Paul. *The Emily Dickinson Reader*. San Francisco: McSweeney’s, 2011.
- Leiter, Sharon. *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*. New York: Facts on File, 2007.
- Rich, Adrienne. “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson (1975).” *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: W. W. Norton & Company, 1979. 157-183.

## **Notas**

---

<sup>1</sup> La numeración de los poemas corresponde a la edición de Thomas H. Johnson.

<sup>2</sup> Un ejemplo fascinante de esa diversidad puede apreciarse en la transcripción del taller de traducción conducido por H. P. Hanson en octubre de 1992 en Washington, D.C., en que dos traductores (la japonesa

---

Yoko Shimazaki y el sueco Lennart Nyberg) expusieron sus problemas y sus estrategias para verter este poema a sus respectivos idiomas.

<sup>3</sup> Podría ser una alusión al Tomás de la Biblia (San Juan 20:24-31), el escéptico discípulo de Jesucristo que no creía en su resurrección hasta que pudo meter los dedos en las heridas de su maestro (Leiter, 2007: 176).

<sup>4</sup> El crítico Charles Anderson sugirió que quizás Dickinson aluda a Sir Thomas Browne, que seccionó un cadáver con un cuchillo para tratar de descubrir dónde estaba el “asiento del alma” (Leiter, 2007: 176).

<sup>5</sup> *Poems by Emily Dickinson* (1890), eds. Mabel Loomis Todd y Thomas Wentworth Higginson (Boston: Roberts Brothers); *Poems by Emily Dickinson*, Second series (1891), eds. M. L. Todd y T. W. Higginson (Boston: Roberts Brothers); y *Poems by Emily Dickinson*, Third series (1896), ed. M. L. Todd (Boston: Roberts Brothers). Véase Leiter, 2007: 417.