

# Traduciendo a Emily Dickinson

**Marta Rosillo Moya**

Tutor/a: Joan-Josep Mussarra  
Seminari 206: Traducció Literària

Curs 2020-2021



## RESUMEN

Emily Dickinson es una de las poetisas estadounidenses más famosas del siglo XIX y, junto con Walt Whitman, está considerada una de las creadoras de la poesía norteamericana moderna. A pesar de estar supeditada a unos cánones asfixiantes tanto en la naturaleza y línea temática de la poesía como en la concepción de la figura de la escritora, Dickinson logró romper estas barreras y crear un estilo propio. Pero, con todo, la figura de Dickinson continúa siendo un misterio para el mundo. Los objetivos de este trabajo son los siguientes: en primer lugar, dar a conocer a Dickinson como autora, pero también como persona. Para ello, nos sumergiremos en su biografía y descubriremos de qué influencias bebió para crear su particular lenguaje poético. En segundo lugar, descubrir a Dickinson a través de su obra y realizar la traducción de una selección de treinta de sus poemas que abarcan todos los temas de su corpus poético: vida, amor, naturaleza, tiempo y eternidad, después de un trabajo previo de documentación sobre la poesía y de consulta de traducciones anteriores. Como resultado, se ha conseguido ahondar en las dificultades y peculiaridades de la traducción de Dickinson al español, así como en algunas de las incógnitas de la vida de Dickinson.

**Palabras clave:** Emily Dickinson, traducción poética, poetisa, puntuación, Susan Huntington.

## RESUM

Emily Dickinson és una de les poetesses estatunidenques més famoses del segle XIX i, juntament amb Walt Whitman, és considerada una de les creadores de la poesia nord-americana. Malgrat haver estat supeditada a uns canons asfixiants tant en la natura i en la línia temàtica de la poesia com en la concepció de la figura de l'escriptora, Dickinson va aconseguir trencar amb aquestes barreres i crear un estil propi. Però, amb tot, la figura de Dickinson continua sent un misteri per al món. Els objectius d'aquest treball són els següents: en primer lloc, donar a conèixer Dickinson com a autora, però també com a persona. Per a això, ens submergirem en la seva biografia i descobrirem de quines influències va beure per tal de crear el seu particular llenguatge poètic. En segon lloc, descobrir Dickinson a través de la seva obra i portar a terme la traducció d'una selecció de trenta poemes que abracen tots els temes del seu corpus poètic: vida, amor, natura, temps i eternitat, després d'un treball previ de documentació sobre la poesia i de consulta de traduccions anteriors. Com a resultat, s'ha aconseguit aprofundir en les dificultats i

peculiaritats de la traducció de Dickinson a l'espanyol, així com en algunes de les incògnites de la vida de Dickinson.

**Paraules clau:** Emily Dickinson, traducció poètica, poetessa, puntuació, Susan Huntington.

### **ABSTRACT**

Emily Dickinson is one of the most famous American woman poets of the 19th Century and, along with Walt Whitman, is deemed to be one of the creators of modern American poetry. Despite being subjected to suffocating canons both in nature and thematic focus of poetry and in the conception of the writer role, Dickinson achieved to break these barriers and create her own style. However, Dickinson's figure is still a mystery to the world. The aims of this paper are as follows: firstly, to get to know Dickinson as an author, but also as a person. To do so, we will immerse ourselves in her biography and discover the influences she drew on to create her unique poetic language. Secondly, to uncover Dickinson through her work and to translate a selection of thirty of her poems that covers all the themes of her poetic corpus: life, love, nature, time, and eternity, after previous research of poetry and consultation of past translations. As a result, we have managed to delve into the difficulties and peculiarities of Dickinson's translation into Spanish as well as into some of the riddles of Dickinson's life.

**Key Words:** Emily Dickinson, poetry translation, woman poet, punctuation, Susan Huntington.

## TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN .....	1
1.1. Justificación del Interés .....	1
1.2. Metodología .....	1
1.3. Vida de la poetisa .....	2
1.4. Dickinson como escritora .....	3
1.5. Influencias en Dickinson .....	4
1.6. <i>Woman Poet</i> .....	6
2. TRADUCCIÓN DE LOS POEMAS .....	9
2.1. One Sister have I in the house (FR5) .....	9
2.2. When Roses cease to bloom, Sir (FR8).....	10
2.3. Nobody knows this little Rose (FR11).....	10
2.4. If I should die (FR36).....	10
2.5. I haven't told my garden yet (FR40).....	11
2.6. I keep my pledge (FR63).....	11
2.7. Heart! We will forget him! (FR64).....	11
2.8. Some things that fly there be (FR68).....	12
2.9. My friend must be a Bird (FR71).....	12
2.10. Sexton! My Master's sleeping here (FR75).....	12
2.11. Have you got a Brook in your little heart? (FR94).....	12
2.12. Flowers—Well— if anybody (FR95).....	13
2.13. The Bee is not afraid of me (FR113).....	13
2.14. If this is “fading” (FR119).....	14
2.15. These are the days when birds come back (FR122).....	14
2.16. You love me— you are sure (FR218).....	14
2.17. My River runs to Thee (FR219).....	15
2.18. Ah, Moon — and Star (FR262).....	15
2.19. Wilds Nights! Wild Nights! (FR269).....	16
2.20. “Hope” is the thing with feathers (FR314).....	16
2.21. Before I got my eye put out (FR336).....	16
2.22. I felt a Funeral, in my Brain (FR340).....	17
2.23. I cannot dance upon toes (FR381).....	18
2.24. I gave myself to him (FR426).....	18
2.25. “Why do I love you”, Sir? (FR459).....	19
2.26. Ourselves were wed one summer (FR596).....	19
2.27. Like Eyes that looked on Wastes (FR693).....	20
2.28. I am afraid to own a body (FR1050).....	20

2.29.	To own a Susan of my own (FR1436).....	20
2.30.	Show me Eternity, and I will show you Memory (FR1658).....	20
3.	COMENTARIO DE TRADUCCIÓN .....	21
3.1.	Selecciones léxicas .....	22
3.1.1.	<i>Bumble bee</i> .....	25
3.1.2.	<i>Bird</i> .....	25
3.1.3.	<i>Recorded</i> .....	26
3.1.4.	<i>Boots of Lead, silver boot</i> .....	26
3.1.5.	<i>Brook</i> .....	27
3.1.6.	<i>“Hope” is the thing with feathers</i> .....	27
3.1.7.	<i>Entailed at</i> .....	28
3.1.8.	<i>Double Estate</i> .....	28
3.1.9.	<i>Wild nights</i> .....	29
3.1.10.	<i>And Being, but an ear</i> .....	29
3.2.	Métrica dickinsoniana .....	30
3.2.1.	<i>Traducción</i> .....	32
3.3.	Rima dickinsoniana .....	33
3.3.1.	<i>Traducción</i> .....	34
3.4.	Puntuación .....	35
3.4.1.	<i>Rayas</i> .....	35
3.4.2.	<i>Mayúsculas</i> .....	36
3.5.	Género y poesía homoerótica.....	37
3.5.1.	<i>Susan Huntington Gilbert</i> .....	38
3.5.2.	<i>Master</i> .....	40
3.5.3.	<i>Traducción</i> .....	43
3.6.	Comparación de traducciones .....	45
3.6.1.	<i>I felt a Funeral, In my Brain</i> .....	46
3.6.2.	<i>“Hope” is the thing with feathers</i> .....	48
4.	CONCLUSIÓN .....	50
5.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51
6.	APÉNDICE .....	54
6.1.	Traducciones de otros autores.....	54
6.1.1.	<i>I felt a Funeral, in my Brain</i> .....	54
6.1.2.	<i>“Hope” is the thing with Feathers</i> .....	56

## **1. INTRODUCCIÓN**

### **1.1. Justificación del Interés**

Emily Dickinson es una de las poetisas estadounidenses más famosas del siglo XIX, y junto con Walt Whitman, está considerada una de las creadoras de la poesía norteamericana moderna. Durante largos años, su obra y su enigmática vida han sido objeto de minuciosos análisis. Aun así, su figura sigue envuelta en un halo de misterio que nadie ha logrado resolver todavía (y posiblemente nunca se resuelva). Precisamente una de las razones por las que escogí a Dickinson fue su secretismo y cómo conseguía mimetizarse y, al mismo tiempo, desafiar los cánones establecidos. No cabe duda de que era una mujer adelantada a su época no solo en poesía, sino también en pensamiento.

Con este trabajo, mi principal objetivo es dar a conocer un poco mejor a Emily Dickinson. Para ello pretendo adentrarme no tan solo en su particular corpus poético, sino también en su vida, y del influjo de sus vivencias y su concepción de la sociedad en sus poemas.

### **1.2. Metodología**

Este trabajo parte de una selección de 30 poemas en los que están representadas las diversas temáticas que Dickinson solía tratar: vida, amor, naturaleza, tiempo y eternidad. En la realización de dicha selección, hemos consultado varias obras. Para empezar, las primeras ediciones publicadas después de su muerte—la de Mabel Loomis Todd y Thomas Higginson; y la de su sobrina, Martha Bianchi Dickinson—; en segundo lugar, la edición de Cristanne Miller y, finalmente, la de Thomas H. Johnson. En las dos primeras versiones, los poemas de Dickinson están corregidos según las convenciones del siglo XIX; en las otras dos, los poemas aparecen tal y como Dickinson los escribió. Por este motivo, tras comparar ambas versiones de los poemas, he basado mi selección en la edición de Cristanne Miller. En cuanto a la numeración de los poemas, he recurrido a la de Ralph W. Franklin, la misma que se utiliza en toda la bibliografía que he consultado. A partir de las distintas ediciones, hemos elaborado una tabla con las diferentes versiones de los poemas.

Así mismo, hemos llevado a cabo una búsqueda bibliográfica que nos permitiera documentarnos sobre la vida y la obra de Emily Dickinson, para poder comprender mejor a la autora y la sociedad que la rodeaba. En el caso de una autora como Dickinson, el conocimiento de la bibliografía previa es imprescindible para llevar a cabo una traducción solvente.

Antes de redactar las versiones definitivas, efectuamos unos primeros ensayos orientados sobre todo a clarificar el significado de los poemas originales. Nos resultó especialmente valioso el diccionario *Emily Dickinson Lexicon*, así como otras traducciones de la obra de Dickinson. Al realizar dichos intentos, adquirimos cierto conocimiento de las características del lenguaje poético dickinsoniano, así como de aspectos formales como la métrica y la rima, que nos sirvió como base para la realización de las versiones definitivas.

La realización final del trabajo consta de varios apartados: para empezar, una exposición de la vida de Emily Dickinson. Seguidamente, mis propuestas de traducción confrontadas con el poema original. Por fin, un comentario general sobre el proceso traductológico, seguido por unas conclusiones.

### **1.3. Vida de la poetisa**

Emily Elisabeth Dickinson nació el 10 de diciembre de 1830 en la casa familiar llamada Homestead, situada en Amherst, Massachussets. Sus padres, Edward Dickinson y Emily Norcross Dickinson, tuvieron dos hijos más, Austin y Lavinia, siendo Emily la segunda. La poetisa nació en una posición privilegiada y durante los primeros nueve años de su vida vivió en una mansión construida por Samuel Fowler Dickinson, su abuelo paterno y uno de los fundadores del Amherst College. El padre de Dickinson fue abogado, tesorero del Amherst College y también se sumergió en el mundo político, lo que le llevó a ejercer de congresista durante toda una legislatura; su madre fue ama de casa. A causa del ascenso social de su padre, tanto en el campo jurídico como en el político, la familia cambió de hogar y se mudaron a North Pleasant Street, en Amherst.

Dickinson recibió una buena educación en escuelas religiosas. Al principio, estudió en un colegio del distrito de Amherst. Poco después, acudió durante siete años en la Amherst Academy, donde estudió filosofía, geología, latín y botánica. Además, los estudiantes, tanto chicos como chicas, podían acudir a conferencias que se celebraban en la escuela. Estas charlas podían versar sobre geología, botánica, u otros temas. El vocabulario técnico que aparece en algunos de los poemas de Dickinson nos hace pensar que asistió a ellas con provecho. Dickinson destacó en materias relacionadas con la creación y también destacó por su ingenio y sentido del humor.

En 1847, con solo dieciséis años, la admitieron en el Mount Holyoke Female Seminary, cuya educación se basaba en alentar el espíritu religioso e intelectual de los alumnos. Allí

se impartían asignaturas del campo científico como botánica, historia natural, astronomía; pero también asignaturas del campo de las humanidades como inglés, latín, historia, música, álgebra, lógica y filosofía. La poetisa solo asistió a esta institución durante un año, “tras fallidos intentos por persuadir a Emily para profesar la iglesia congregacionista, la poetisa abandona sus estudios y vuelve a Amherst a finales de 1848” (A. Fernández Ferrer, 2014:25).

Dickinson ocupaba su tiempo libre con actividades como la cocina y la jardinería. También participaba en actividades organizadas por la iglesia, leía, cantaba, tocaba el piano, escribía cartas y paseaba. La poetisa no estaba muy unida a sus padres, pero sí lo estaba a sus hermanos, así como con otras amigas, entre las cuales se encontraba Susan Huntington Gilbert, que en el futuro se acabaría convirtiendo en su cuñada.

Dickinson se crio en un ambiente extremadamente religioso y, tanto en la escuela como en su casa, la religión predominante era el calvinismo. Sin embargo, a pesar de crecer en un ambiente tan religioso, Dickinson fue la única de su familia en no unirse a la iglesia, aunque sus amistades lo hicieran. Lo cual no significa que Dickinson no fuera religiosa, ya que Dios es una figura bastante recurrente en su corpus poético.

Pasó gran parte de su vida recluida en Homestead y fueron pocas las veces que salió de Amherst. De hecho, solo abandonó su ciudad natal para acudir a Mount Holyoke Female Seminary, en South Hadley, que se encontraba a menos de 20 kilómetros de su casa; y también, realizó algún que otro viaje a Washington, Filadelfia y Boston. En 1870, decidió que solo vestiría de blanco y así fue como se la empezó a llamar *the woman in white*. Al contrario que su hermano Austin, que acabó por casarse con la mejor amiga de Dickinson, ni la poetisa ni Lavinia contrajeron matrimonio.

La muerte tuvo una importante presencia en los últimos años de su vida. Su padre murió en 1874 y su madre en 1875; también murió su sobrino Gib con tan solo ocho años, y algunos de sus amigos, dejándola con una sensación de soledad. Al poco tiempo, ella también enfermó y así estuvo hasta que murió a la edad de 55, el 15 de mayo de 1886, en la misma casa en la que había nacido.

#### **1.4. Dickinson como escritora**

Dickinson empezó a escribir ya desde una edad temprana, pero su relación con la escritura estaba más relacionada con el género epistolar, otra de sus grandes pasiones. Comienza a



escribir poesía a partir del año 1850. Tres años más tarde, también empieza a recopilar sus poemas en libritos cosidos a mano.

Sus años de mayor creación literaria, sin embargo, no empezaron hasta el periodo de tiempo que incluye de 1858 hasta 1865, con el estallido de la Guerra de Secesión americana. Una vez pasada la guerra, no obstante, la producción literaria de Dickinson empieza a estancarse y a ser más pausada.

Resulta sorprendente que de la gran producción literaria de Dickinson (1775 poemas) solo siete de ellos se llegaron a publicar mientras la poetisa aún vivía. El primero de ellos se publicó el 20 febrero de 1852 en el *Springfield Republican* para celebrar el día de San Valentín; el poema se titulaba “Sic transit gloria mundi”. El segundo y el tercero de los poemas se publicaron de nuevo en el *Springfield Republican* el 4 de mayo de 1861 y el 1 de marzo 1862, respectivamente; bajo los títulos “May wine” y “Safe in their Alabaster Chambers”. El cuarto poema se publicó anónimamente el 12 de marzo de 1864 en la revista *The Round Table*, con el título de “Some keep the Sabbath going to church”. El quinto poema se publicó, de nuevo en el *Springfield Republican*, bajo el título “Blazing in Gold and quenching in Purple” el 30 de marzo de 1864. El sexto poema se publicó el 14 de febrero de 1866 en el *Springfield Daily Republican*, con el título de “A narrow Fellow in the Grass”. Y, finalmente, el séptimo poema se incluyó en *A Masque of poets: No name series*, el 10 de septiembre de 1878, bajo el título de “Success is counted sweetest”.

La gran mayoría de poemas y cartas de Dickinson no vieron la luz hasta que hubo fallecido. Fue gracias a su hermana Lavinia, ya que encontró una caja con los poemas agrupados en 40 libritos cosidos a mano en la habitación de Emily. A partir de aquí, Lavinia se puso en contacto con Susan para que los editara, pero, como la amiga de Dickinson tardaba tanto, decidió contactar con Mabel Loomis Todd, amante de Austin Dickinson. Así fue como Loomis Todd y Higginson se encargaron de editar y modificar la obra de Dickinson según las convenciones poéticas de la época y publicaron los poemas en varios tomos.

### **1.5. Influencias en Dickinson**

En el siglo XIX era de suma importancia estar familiarizado con la Biblia. Por lo tanto, no es de extrañar que esta fuera una gran fuente de inspiración para la poetisa. De hecho, Dickinson se crió en un ambiente extremadamente religioso tanto en su casa como en la

educación que recibió. Para los dos centros en los que estudió (la Amherst Academy y el Mount Holyoke Seminary), la Biblia era uno de los libros de texto desde los primeros años escolares.

Así, entre los rasgos del lenguaje poético dickinsoniano destaca la concreción, la sintaxis conjuntiva y paralelismo<sup>1</sup>. El lenguaje bíblico es especialmente “conjuntivo” y se organiza en “conjuntos paralelos o pares binarios con gran variedad léxica y temática” (A. Fernández Ferrer, 2014: 47). Estos rasgos de su lenguaje la alejaban considerablemente de los poetas americanos contemporáneos, que estaban obsesionados por la extensión y la repetición. Dickinson siempre apuesta por la concreción y la yuxtaposición, la economía y la elipsis.

El estilo poético de Dickinson se anticipó al de la poesía del siglo XX — particularmente al Modernismo y su interés por los metafísicos—, tal vez por eso la poesía dickinsoniana parezca menos extraña al oído actual que al del siglo XIX [...]  
(A. Fernández Ferrer, 2014:48).

Dickinson adopta también, por influencia de la Biblia y de Herbert (uno de sus escritores preferidos), el himno como la estructura métrica por excelencia de sus poemas; una estructura métrica que provenía de los himnos de Isaac Watts. De Watts, Dickinson también adopta las rimas irregulares y “las metáforas abreviadas, a veces crípticas” (A. Fernández Ferrer, 2014: 50).

Otra fuente de inspiración de la que bebió la poetisa fue el *Puritan plain style* (‘estilo puritano llano’). Un tipo de lenguaje bastante extendido en América y que, antes del siglo XIX, se utilizaba en contextos religiosos y políticos. No obstante, a mediados de este siglo, dejó de utilizarse en estos ámbitos. Este método de expresión buscaba la sencillez y la claridad del lenguaje. Como el estilo puritano llano, Dickinson cree en el gran poder de la palabra y por eso prescinde de una sintaxis más recargada y de abundantes modificadores; también cree en “la mediación directa de la palabra entre el mundo y el individuo”. Sin embargo, Dickinson ve en las palabras dos únicos significados: uno revelador, que constituye “la comunicación pura” y “el auténtico lenguaje poético”; y en el otro, la palabra carece de contenido semántico. Su visión del lenguaje es diferente a la de su época, su labor es “convertir las palabras viejas en nuevas, y para hacerlo confía en la Filología, y no en Dios o la naturaleza” (A. Fernández Ferrer, 2014: 51), una

---

<sup>1</sup> (véase también *Emily Dickinson: A Poet's Grammar* Cristanne Miller).

concepción del lenguaje más próxima a la de Ralph Waldo Emerson, precursor del Movimiento Trascendentalista.

Para Emerson, el lenguaje humano tiene como origen la naturaleza y reproduce con exactitud el lenguaje del universo, “las cosas son caracteres para ser leídos, el lenguaje y el mundo o el lenguaje y el alma son todo uno” (A. Fernández Ferrer, 2014: 54). Para Dickinson, sin embargo, no existe correlación directa entre el lenguaje y la naturaleza; para ella el poder del lenguaje está en la abstracción, es decir, “en aquello que no podemos encontrar en la naturaleza”. Por eso, con el fin de desnaturalizar el lenguaje, Dickinson:

desvirtúa la gramática, invierte la sintaxis y representa las palabras como unidades convencionales que ella puede reproducir para sus propios fines: las palabras son cosas creadas por el hombre para uso del hombre (A. Fernández Ferrer, 2014: 54).

Dickinson también se vio influenciada por Noah Webster, “en lo que hace referencia a su énfasis semántico y a su convencimiento de los cambios constantes de la cadena hablada” (A. Fernández Ferrer, 2014: 55). La poetisa también encontró como fuente de inspiración otras mujeres contemporáneas a su época, como Helen J. Jackson, Harriet Beecher Stowe, Liz Stuart Phelps, Marcella Bute... De estas autoras adoptó los temas y argumentos en torno a los cuales giraban sus composiciones.

### **1.6. *Woman Poet***

Dickinson vivió en los Estados Unidos del siglo XIX y, por lo tanto, la sociedad heteropatriarcal esperaba de ella que se ajustara a unos cánones específicos, tanto en su papel como escritora como en los temas que trataba en su poesía.

Para la sociedad del siglo XIX, la mujer no podía dedicarse a la literatura como una profesión real, y en el ejercicio de esta se hallaba siempre subordinada al mundo masculino. Según Paula Bennet, el papel que desempeñaba la mujer como escritora en los Estados Unidos del siglo XIX era paradójico; por un lado, los poemas de las mujeres podían alcanzar cierto prestigio, ya que aparecían en periódicos, revistas y hasta en “prestigious literary journals as *Graham’s Magazine* and *The Atlantic Monthly*” (P. Bennet, 1990: 2). Incluso algunos escritores masculinos se encargaban de patrocinarlas. Por otro lado, eran pocas las mujeres que se atrevían a publicar, y las que se ganaban la vida con ellos se desprestigiaban. Esa falta de prestigio se extendía a su propia obra.

For the majority— the homebound women whose poems on love, duty, nature, and God filled local newspapers and magazines— writing was little more than an extension of domestic life, a putting into words of the values they held most dear (Bennet, 1990: 2).

Sin embargo, no era el papel de la mujer lo único que se ponía en tela de juicio. Los temas que se abordaban en sus correspondientes escritos, también. Según Bennet, la poesía estadounidense de aquella época estaba de por sí más restringida que la prosa, y lo era para ambos géneros, pero sobre todo para las mujeres.

The poetry of mid-nineteenth-century American women inscribes the domestic ideology that shaped their lives. Denying any interest in fame (even when they secretly longed for it), these poets focus on the duties and obligations, the joys and sorrows, of domestic existence. They write feelingly of their faith, their beliefs, their hopes and fears, and— sometimes— of their resentments (P. Bennet, 1990: 4).

Esta percepción de la mujer y de la poetisa se escudaba en puntos de vistas moralistas y religiosos: las mujeres son “more elevated, more pure, more instinctively religious” (P. Bennet, 1900:4). Por lo tanto, por la gracia de Dios, únicamente sobre ellas recae la responsabilidad de preservar “humanity’s moral and well-being” (P. Bennet, 1900:4).

If, for a great many women, this definition of their role immersing themselves entirely within the home for others, the ideal of domestic service was unquestionably liberating. Not only did it encourage women to pursue a variety of ‘service’ careers (teaching, nursing, missionary work and writing— as they defined it, also led to women’s participation in the temperance and abolition movement and finally— however ironically— it led to the struggle for women’s right (P. Bennet, 1900:4).

En cuanto a Dickinson, ella también era una contradicción en sí misma. Por un lado, aparentemente, era la perfecta encarnación de la *True Woman*: pasó gran parte de su vida recluida en casa y disfrutaba de aficiones relacionadas con el ámbito doméstico, ya que le gustaba la jardinería, llevaba a cabo las tareas del hogar y cuidaba de sus padres. Lo único que manchaba su pulcra imagen era que nunca se casó ni tuvo descendencia. Por otro lado, la temática de sus poemas también se mimetizaba bien con las convenciones de la época: vida, amor, naturaleza, tiempo y eternidad.

Sin embargo, todo apunta a que Dickinson proyectaba una imagen al resto de la sociedad para protegerse a sí misma. Sí, a Dickinson le gustaba la jardinería y cocinar, pero solo desempeñaba tareas domésticas como fruto de un trato al que llegó con su familia. Su verdadera pasión era la escritura y dedicaba gran parte de su tiempo a escribir y a pensar.

Y, a pesar de que pudo mantener relaciones, su visión del matrimonio y su percepción de lo que suponía ser esposa quedaba muy lejos de la del siglo XIX. Esto queda patente en el poema “I gave myself to Him”, en el cual Dickinson habla del matrimonio solo como un mero trámite o contrato, dejando fuera de juego al amor.

Interpreted in this light, the extremes to which Dickinson carried her ‘poetess’ persona— ‘moist’, ‘translucent’, ‘misty’— may have been less a yielding to nineteenth-century feminine values than a protection against the actual rigors of a nineteenth-century middle-class woman’s everyday life. [...] As Lyman’s reverential reaction to Dickinson’s persona suggests, her role-playing may also have protected her against any man presumptuous enough to want to pursue her in marriage (P. Bennet, 1990: 12-13).

Por otro lado, los temas del corpus poético dickinsoniano son prueba de que la poetisa no tan solo leía a otras mujeres, sino que estas fueron parte de su fuente de inspiración. Además, según Bennet, la concepción que tenía Dickinson sobre sí misma como *woman poet* (‘poetisa’) se veía muy afectada por las mujeres con las que compartía su tiempo y los pensamientos positivos que despertaban en ella. Y, sin embargo, aunque estas autoras influyeron profundamente en su obra, consiguió ir un paso más allá y desmarcarse de ellas. De esta manera, creó su propio discurso. Por ejemplo, los poemas religiosos de Dickinson no se corresponden con la imagen que se tenía de Dios en el siglo XXI.

Dickinson lived in a period when traditional articles of faith had been ‘softened’ to accommodate a more feminized, benevolent version of God. In her poetry, she twists the strands of Puritan and sentimental concepts of God into a critique of both. Her religious poetry is at once an exploration of key ideas: death, immortality and the nature of God, and a protest, vehement and passionate against the values androcentric religion encodes, whether in its Calvinist or more sentimentalized form (P. Bennet, 1990: 20).

En cuanto a la naturaleza representada en sus poemas, según Bennet, es la que está más arraigada en la cultura de la mujer y la describe como “woman-centered” y “materially-based alternative to established religion”. A través de la naturaleza, Dickinson espera escapar de las tradiciones masculinas para encontrar “sources of power that are specifically female and specifically her own” (P. Bennet, 1990: 30).

Aun así, aunque Dickinson se alejara de los parámetros de su época, es importante destacar que estas dos dimensiones de su persona— la de ama de casa y la de poetisa— son inalienables y que una no existiría sin la otra:

All the evidence suggests that she nevertheless identified strongly with women and with many aspects of domestic life, including many of the tasks she performed (cooking and gardening, in particular). Her submergence into woman's sphere and presentation of herself as 'poetess' (a woman poet) was, therefore, a good deal more than simply a role she played in order to keep from playing others. Paradoxical though it may seem Dickinson's domesticity was also the central "mystery" (ritual, secret rite, art, enigma) of her life. If her treatment of domestic themes differs radically at times from that of her peers, domesticity itself was nevertheless central to her identity as poet and to her matter and style. (P. Bennet, 1990: 13).

## 2. TRADUCCIÓN DE LOS POEMAS

### 2.1. One Sister have I in the house (FR5)

Poema original	Traducción
<p>One Sister have I in the house –            And one a hedge away.            There's only one recorded –            But both belong to me.</p>	<p>A una Hermana tengo en casa —            Y otra a tan solo un seto.            Solo una en mi registro—            Pero me pertenecen ambas.</p>
<p>One came the road that I came –            And wore my last year's gown –            The other, as a bird her nest            Builided our hearts among.</p>	<p>Una ha recorrido mi camino—            Y llevado mi último vestido—            La otra, como un pájaro,            en nuestros corazones hizo un nido.</p>
<p>She did not sing as we did –            It was a different tune –            Herself to her a music            As Bumble bee of June.</p>	<p>Ella nuestra canción no entonaba—            Con distinto tono la cantaba—            Para sí esa música            Como Abejorro de junio.</p>
<p>Today is far from childhood,            But up and down the hills,            I held her hand the tighter –            Which shortened all the miles –</p>	<p>Lejos quedó la niñez,            Pero monte tras monte,            La mano nunca le solté—            Y la distancia se acortó—</p>
<p>And still her hum            The years among,            Deceives the Butterfly;            And in her Eye            The Violets lie,            Mouldered this many May –</p>	<p>Y su zumbido aún            Con los años,            Confunde a las Mariposas;            Y en sus Ojos            Hay Violetas,            A pesar de los mayos ya pasados—</p>
<p>I spilt the dew,            But took the morn –            I chose this single star            From out the wide night's numbers –            Sue – forevermore!</p>	<p>Yo el rocío derramé,            Pero la mañana tomé —            Escogí a esta única estrella            De entre todas las que titilaban—            Sue—, ¡por siempre jamás!</p>

(T1)

## 2.2. When Roses cease to bloom, Sir (FR8)

Poema original	Traducción
<p>When Roses cease to bloom, Sir,            And Violets are done –            When Bumblebees in solemn flight            Have passed beyond the Sun –            The hand that paused to gather            Upon this Summer's day            Will idle lie – in Auburn –            Then take my flowers – pray!</p>	<p>Cuando las Rosas ya no florezcan, señor,            Y las Violetas, tampoco—            Cuando los Abejorros en un solemne vuelo            Hayan atravesado el Sol—            Cuando la mano que ha llegado para cogerlas            En este día de Verano            Yazca inmóvil —en Otoño—            Coge entonces mis flores — ¡por favor!</p>

(T2)

## 2.3. Nobody knows this little Rose (FR11)

Poema original	Traducción
<p>Nobody knows this little Rose –            It might a pilgrim be            Did I not take it from the ways            And lift it up to thee.            Only a Bee will miss it –            Only a Butterfly,            Hastening from far journey –            On its breast to lie –            Only a Bird will wonder –            Only a Breeze will sigh –            Ah Little Rose – how easy            For such as thee to die!</p>	<p>Nadie conoce a esta pequeña Rosa—            Puede que una peregrina sea.            ¿Acaso no la cogí de la senda            Y te la di a ti?            Solo una Abeja la extrañará—            Solo una Mariposa,            Al llegar desde lejos, con un aleteo apresurado,            Cuando quiera posarse en su pecho—            Solo un Pájaro se lo preguntará—            Solo una Brisa suspirará—            ¡Ay, Pequeña Rosa— que fácil            Es la muerte para una flor como tú!</p>

(T3)

## 2.4. If I should die (FR36)

Poema original	Traducción
<p>If I should die –            And you should live –            And time sh'd gurgle on –            And morn sh'd beam –            And noon should burn –            As it has usual done –            If Birds should build as early            And Bees as bustling go –            One might depart at option            From enterprise below!            'Tis sweet to know that stocks will stand            When we with Daisies lie –            That Commerce will continue –            And Trades as briskly fly –            It makes the parting tranquil            And keeps the soul serene –            That gentlemen so sprightly            Conduct the pleasing scene!</p>	<p>Si yo muriera—            Y tú vivieras—            Y el tiempo borboteara—            Y la mañana brillara—            Y el mediodía ardiera—            Como lo ha hecho siempre—            Si las Aves siguieran anidando            Y las Abejas siguieran zumbando—            ¡Una podría partir cuando le plazca            De la empresa de lo más hondo!            Apacigua saber que las acciones permanecerán            Cuando con las Margaritas yazcamos —            Que el Comercio continuará—            Y los Oficios proliferarán—            Calma la marcha            Y serena el alma—            ¡Que esos caballeros tan vivaces            Dirijan la gratificante escena!</p>

(T4)

## 2.5. I haven't told my garden yet (FR40)

Poema original	Traducción
<p>I haven't told my garden yet – Lest that should conquer me. I haven't quite the strength now To break it to the Bee –</p> <p>I will not name it in the street For shops w'd stare at me – That one so shy – so ignorant Should have the face to die.</p> <p>The hillsides must not know it – Where I have rambled so – Nor tell the loving forests The day that I shall go –</p> <p>Nor lisp it at the table – Nor heedless by the way Hint that within the Riddle One will walk today –</p>	<p>Aún no se lo he dicho a mi jardín— Por miedo a que me conquiste. No tengo fuerza suficiente ahora Para contárselo a la Abeja—</p> <p>No lo diré por las calles, Pues las tiendas me mirarían— Que alguien tan tímido— tan ignorante Tenga que encarar a la muerte.</p> <p>Las laderas desconocerán— Los rincones por los que deambulo— Ni a los amorosos bosques desvelarán El día en que desapareceré—</p> <p>Ni en la mesa lo susurrarán— Ni desconsideradamente por el camino Insinuarán el Enigma Que hoy alguien recorrerá—</p>

(T5)

## 2.6. I keep my pledge (FR63)

Poema original	Traducción
<p>I keep my pledge. I was not called – Death did not notice me. I bring my Rose – I plight again – By every sainted Bee – By Daisy called from hillside – By Bobolink from lane – Blossom and I – <i>Her</i> oath, and mine – Will surely come again –</p>	<p>Mantengo mi promesa. Nadie me avisó— La muerte no me vio. Traigo mi Rosa— Prometo, de nuevo— Por cada Abeja santificada— Por la Margarita invocada desde las laderas— Por el Charlatán de las sendas— Las Flores y yo— Mi juramento y el de <i>Ella</i>— Sin duda convergerán de nuevo—</p>

(T6)

## 2.7. Heart! We will forget him! (FR64)

Poema original	Traducción
<p>Heart! We will forget him! You and I – tonight! You may forget the warmth he gave – I will forget the light!</p> <p>When you have done, pray tell me That I may straight begin! Haste! lest while you're lagging I remember him!</p>	<p>¡Corazón!, ¡le olvidaremos! ¡Tú y Yo — por la noche! ¡Tú olvidarás el calor que nos dio— Yo olvidaré la luz!</p> <p>Cuando lo olvides, por favor, dímelo ¡Empezaré de inmediato! ¡Rápido! ¡Si te rezagas, Le recordaré!</p>

(T7)



## 2.8. Some things that fly there be (FR68)

Poema original	Traducción
Some things that fly there be – Birds – Hours – the Bumblebee – Of these no Elegy.	Ciertas cosas que vuelan hay — Abejorros— Horas—Colibrís— Carentes de Elegía.
Some things that stay there be – Grief – Hills – Eternity – Nor this behooveth me.	Ciertas cosas que permanecen hay — Duelo—Montes—Eternidad— Ninguno de ellos para mí.
There are that resting, rise. Can I expound the skies? How still the Riddle lies!	Algunas que descansan, florecen. ¿Puedo los cielos descifrar? ¡Que quietud la del Enigma!

(T8)

## 2.9. My friend must be a Bird (FR71)

Poema original	Traducción
My friend must be a Bird – Because it flies! Mortal, my friend must be – Because it dies! Barbs has it, like a Bee! Ah, curious friend! Thou puzzlest me!	Un Ave mi amiga debe de ser— ¡Porque vuela! Mortal mi amiga debe de ser— ¡Porque muere! ¡Un agujón, como una abeja! ¡Ay, amiga curiosa, Me confundes!

(T9)

## 2.10. Sexton! My Master's sleeping here (FR75)

Poema original	Traducción
Sexton! My Master's sleeping here. Pray lead me to his bed! I came to build the Bird's nest – And sow the early seed –	¡Díacono! Mi Maestro duerme aquí. ¡Rápido, llévame hasta su lecho! He venido a construir el nido— Y a plantar las tempranas semillas—
That when the snow creeps slowly From off his chamber door – Daisies point the way there – And the Troubadour.	Para que cuando la nieve se derrita De la puerta de su cuarto— Las margaritas allí le guíen— Y al Trovador, también.

(T10)

## 2.11. Have you got a Brook in your little heart? (FR94)

Poema original	Traducción
Have you got a Brook in your little heart, Where bashful flowers blow, And blushing birds go down to drink – And shadows tremble so –	Tienes un Río en un tu pequeño corazón, Donde frágiles flores se balancean, Y las aves sonrojadas bajan a beber— Y las sombras tiemblan—
And nobody knows, so still it flows, That any brook is there,	Y nadie sabe, tan silencioso su curso, Que hay un río allí,

<p>And yet your little draught of life Is daily drunken there –</p> <p>Why – look out for the little brook in March, When the rivers overflow, And the snows come hurrying from the hills, And the bridges often go –</p> <p>And later, in August it may be, When the meadows parching lie, Beware, lest this little brook of life, Some burning noon go dry!</p>	<p>Y aun así la corriente de vida Se embriaga cada día allí —</p> <p>Pero— cuidado con el pequeño río en marzo, Cuando se desborden los ríos, Y la nieve resbale de los picos, Y los puentes desaparezcan—</p> <p>Y más tarde, en agosto, quizá, Cuando los prados yazcan sedientos, ¡Cuidado, no sea que el pequeño río de la vida Se seque en algún ardiente mediodía!</p>
---	--

(T11)

## 2.12. Flowers—Well— if anybody (FR95)

Poema original	Traducción
<p>Flowers – Well – if anybody Can the extasy define – Half a transport – half a trouble – With which flowers humble men: Anybody find the fountain From which floods so contra flow – I will give him all the Daisies Which upon the hillside blow.</p> <p>Too much pathos in their faces For a simple breast like mine – Butterflies from St Domingo Cruising round the purple line – Have a system of aesthetics – Far superior to mine.</p>	<p>Si las Flores— Bien— si cualquiera El éxtasis definir pudiera— Mitad placer—mitad problema— Con el que las flores a los hombres humillan: Si alguien encuentra la fuente Donde los ríos a contracorriente fluyen— A él le daré todas las Margaritas Que en las laderas se mecen.</p> <p>Demasiada pasión en sus rostros Para un pecho sencillo como el mío— Mariposas de Santo Domingo Que navegan entre las flores lilas— Poseen un sistema de belleza— Mucho más superior al mío.</p>

(T12)

## 2.13. The Bee is not afraid of me (FR113)

Poema original	Traducción
<p>The Bee is not afraid of me. I know the Butterfly – The pretty people in the Woods Receive me cordially –</p> <p>The Brooks laugh louder When I come – The Breezes madder play; Wherefore mine eye thy silver mists, Wherefore, Oh Summer's Day?</p>	<p>La Abeja no me teme. Conozco a la Mariposa— En los Bosques la gente hermosa Con cordialidad me recibe—</p> <p>Los Arroyos ríen más alto Cuando llego— La Brisa corre alocada; ¿Por qué mis ojos se nublan con tu brillo? ¿Por qué, ay, Día de Verano?</p>

(T13)

## 2.14. If this is “fading” (FR119)

Poema original	Traducción
<p>If this is “fading”            Oh let me immediately “fade”!            If this is “dying”            Bury – me, in such a shroud of red!            If this is “sleep,”            On such a night            How proud to shut the eye!            Good evening, gentle Fellow men!  <i>Peacock</i> presumes to die!</p>	<p>Si esto es “apagarse”,            ¡Ah, déjame, ya “apagarme”!            Si esto es “morirse”,            ¡En una mortaja roja entierra—me!            Si esto es “dormir”,            En una noche así            ¡Qué orgullo cerrar los ojos!            ¡Buenas noches, buenos hombres!            ¡El <i>Pavo Real</i> se atreve a morir!</p>

(T14)

## 2.15. These are the days when birds come back (FR122)

Poema original	Traducción
<p>These are the days when Birds come back –            A very few – a Bird or two –            To take a backward look.</p>	<p>Estos son los días en que las Aves vuelven—            Muy pocas —un Ave o dos—            Para echar un vistazo a lo pasado.</p>
<p>These are the days when skies resume            The old – old sophistries of June –            A blue and gold mistake.</p>	<p>Estos son los días en que los cielos resurgen            Los antiguos— antiguos espejismos de junio—            Un error azul y oro.</p>
<p>Oh fraud that cannot cheat the Bee,            Almost thy plausibility            Induces my belief,</p>	<p>Ay, fraude incapaz de engañar a la Abeja,            Tan real que casi            A mi mente despistas,</p>
<p>Till ranks of seeds their witness bear –            And softly thro’ the altered air            Hurries a timid leaf.</p>	<p>Hasta que las semillas den testimonio—            Y una tímida hoja surque con delicadeza            el aire transformado.</p>
<p>Oh sacrament of summer days,            Oh Last Communion in the Haze –            Permit a child to join,</p>	<p>Ah, sacramento de los días de verano,            Ah, Última Comunión en la Neblina—            Deja que un niño se una.</p>
<p>Thy sacred emblems to partake –            Thy consecrated bread to take            And thine immortal wine!</p>	<p>¡Para que tus sagrados símbolos compartamos—            Para que tu pan consagrado            Y tu vino inmortal tomemos!</p>

(T15)

## 2.16. You love me— you are sure (FR218)

Poema original	Traducción
<p>You love me – you are sure –            I shall not fear mistake –            I shall not <i>cheated</i> wake –            Some grinning morn –            To find the Sunrise left –            And Orchards – unbereft –            And Dollie – gone!</p>	<p>Me amas— estás segura—            No temeré errar—            No despertaré <i>traicionada</i>—            En una mañana sonriente—            Para ver desaparecer el Amanecer—            Y a las Orquídeas —marchitarse—            ¡Y a Dollie— desaparecida!</p>
<p>I need not start – you’re sure –</p>	<p>Lo sé —estás segura—</p>

<p>That night will never be –  When frightened – home to Thee I run –  To find the windows dark –  And no more Dollie – mark –  Quite none?</p> <p>Be sure you're sure – you know –  I'll bear it better now –  If you'll just tell me so –  Than when – a little dull Balm grown –  Over this pain of mine –  You sting – again!</p>	<p>De que por la noche nunca—  Asustada— huiré a casa hasta ti—  Para ver las ventanas oscuras—  Sin rastro de Dollie—mira—  ¿No es así?</p> <p>Asegúrate de estar segura —de saberlo—  Lo sobrellevaré ahora mejor—  Si tú me lo dices—  Antes de que —un insulso Balsamito  Brote en mi dolor—  ¡Y quemes —de nuevo!</p>
---	--

(T16)

### 2.17. My River runs to Thee (FR219)

Poema original	Traducción
<p>My River runs to Thee  Blue Sea – Wilt welcome me?</p> <p>My River waits reply.  Oh Sea – look graciously!</p> <p>I'll fetch thee Brooks  From spotted nooks –</p> <p>Say Sea – take me?</p>	<p>Mi río corre hacia ti—  ¿Mar Azul — Me acogerás?</p> <p>Mi río tu respuesta espera.  ¡Oh, Mar —con gentileza mira!</p> <p>Te ofrendaré Ríos  Desde moteados rincones—</p> <p>Di, Mar — ¿me tomarás?</p>

(T17)

### 2.18. Ah, Moon — and Star (FR262)

Poema original	Traducción
<p>Ah, Moon – and Star!  You are very far –  But – were no one  Farther than you –  Do you think I'd stop  for a Firmament –  Or a cubit – or so?</p> <p>I could borrow a Bonnet  Of the Lark –  And a Chamois' silver boot –  And a stirrup of an Antelope –  And leap to you – tonight!</p> <p>But – Moon – and Star –  Though you're very far –  There is one – farther than you –  He – is more than a firmament – from me –  And I cannot go!</p>	<p>Ah, ¡Luna— y Estrella!  Cuán lejos estáis—  Pero— aunque nadie  Más lejos estuviera—  ¿Creéis que me frenaría  ante un Firmamento —  ¿O un Palmo — o lo que fuera?</p> <p>¡Podría tener la Tiara  De la Alondra—  Y la pisada de plata de una Gamuza—  Y el estribo de un Antílope—  Y saltar hasta ti— esta noche!</p> <p>Pero— Luna— y Estrella—  Aunque muy lejos estéis—  Hay uno— aún más lejos—  Él— a más de un firmamento— de mí—  ¡Y alcanzarle no puedo!</p>

(T18)

## 2.19. Wilds Nights! Wild Nights! (FR269)

Poema original	Traducción
Wild nights – Wild nights! Were I with thee Wild nights should be Our luxury!	¡Noches tempestuosas! — ¡Noches tempestuosas! Si estuviera contigo, ¡Estas noches tempestuosas serían Nuestro lujo!
Futile – the winds – To a Heart in port – Done with the Compass – Done with the Chart!	Fútiles —los vientos— Para un Corazón en un puerto— Acabado con la Brújula— ¡Acabado con el Mapa!
Rowing in Eden – Ah – the Sea! Might I but moor – tonight – In thee!	Navego en el Edén— ¡Ah— el Mar! ¡Amarraré—esta noche— en ti!

(T19)

## 2.20. “Hope” is the thing with feathers (FR314)

Poema original	Traducción
“Hope” is the thing with feathers – That perches in the soul – And sings the tune without the words – And never stops – at all –	La “Esperanza” es un ser con plumas — Que se posa en el alma— Y canta la melodía sin las palabras— Y nunca para— nunca—
And sweetest – in the Gale – is heard – And sore must be the storm – That could abash the little Bird That kept so many warm –	Y dulce— en el Vendaval— se escucha— Y furiosa debe de ser la tormenta— Que podría abatir a la pequeña Ave Que tanta calidez otorgaba—
I’ve heard it in the chilliest land – And on the strangest Sea – Yet – never – in Extremity, It asked a crumb – of me.	La oí en la más fría tierra— Y en el más extraño Mar— Aun así— nunca— con Urgencia, Exigió una mísera miga— de mí.

(T20)

## 2.21. Before I got my eye put out (FR336)

Poema original	Traducción
Before I got my eye put out – I liked as well to see As other creatures, that have eyes – And know no other way –	Antes de que me apagarán el ojo — También me gustaba mirar Como otras criaturas con ojos — Y que desconocen otros modos—
But were it told to me, Today, That I might have the Sky For mine, I tell you that my Heart Would split, for size of me –	Pero si me lo hubieran dicho, Hoy, Que habría tenido el Cielo Para mí, te aseguro que mi Corazón Se habría partido, en dos—
The Meadows – mine – The Mountains – mine – All Forests – Stintless stars –	Los Prados —míos— Las Montañas —mías— Los Bosques —Estrellas sin límites—

<p>As much of noon, as I could take – Between my finite eyes –</p> <p>The Motions of the Dipping Birds – The Lightning’s jointed Road – For mine – to look at when I liked, The news would strike me dead –</p> <p>So safer – guess – with just my soul Upon the window pane Where other creatures put their eyes – Incautious – of the Sun –</p>	<p>Y tanto como quisiera abarcar— Entre mis ojos finitos—</p> <p>Los Aleteos de los Pájaros — Los Caminos fracturados de un Relámpago— Para mí — para admirarlos cuando quisiera, Eso me habría matado—</p> <p>Así que es más seguro —supongo— solo con el alma Sobre el cristal de la ventana Donde otras criaturas posan los ojos— Imprudentes —ante el Sol—</p>
---	--

(T21)

## 2.22. I felt a Funeral, in my Brain (FR340)

Poema original	Traducción
<p>I felt a Funeral, in my Brain, And Mourners to and fro Kept treading – treading – till it seemed That Sense was breaking through –</p> <p>And when they all were seated, A Service, like a Drum – Kept beating – beating – till I thought My mind was going numb –</p> <p>And then I heard them lift a Box And creak across my Soul With those same Boots of Lead, again, Then Space – began to toll,</p> <p>As all the Heavens were a Bell, And Being, but an Ear, And I, and Silence, some strange Race Wrecked, solitary, here –</p> <p>And then a Plank in Reason, broke, And I dropped down, and down – And hit a World, at every plunge, And Finished knowing – then –</p>	<p>Sentí un Funeral, en el Cerebro, Y los Dolientes arriba y abajo Caminando —caminando— hasta que pareció Que el Sentido se abría paso—</p> <p>Y una vez todos sentados, Un Oficio, como un Tambor — Redoblando —Redoblando— hasta que pensé Que se me nublaba el juicio—</p> <p>Y entonces los escuché levantando el Ataúd, Un crujido me atravesó el Alma Con esas mismas Pisadas de Plomo, de nuevo, Entonces el Espacio —retumbó,</p> <p>Como si todo el Cielo fuera una Campana, Y un Ser, un mero Oído, Y yo, y el Silencio, una extraña Criatura Ahogada, sola, aquí—</p> <p>Y entonces un Tablón en la Razón se rompió, Y caí y caí, hondo y hondo — Y, con cada caída, di con un Mundo, Y Acabé sabiendo —entonces—</p>

(T22)

### 2.23. I cannot dance upon toes (FR381)

Poema original	Traducción
<p>I cannot dance upon my Toes –            No Man instructed me –            But oftentimes, among my mind,            A Glee possesseth me,</p> <p>That had I Ballet Knowledge –            Would put itself abroad            In Pirouette to blanch a Troupe –            Or lay a Prima, mad,</p> <p>And though I had no Gown of Gauze –            No Ringlet, to my Hair,            Nor hopped for Audiences – like Birds,            One Claw upon the air –</p> <p>Nor tossed my shape in Eider Balls,            Nor rolled on wheels of snow            Till I was out of sight, in sound,            The House encore me so –</p> <p>Nor any know I know the Art            I mention – easy– Here –            Nor any Placard boast me –            It's full as Opera –</p>	<p>No puedo bailar de puntillas—            Ningún Hombre me ha enseñado—            Pero en mi mente a menudo,            Cierta Alegría me embarga.</p> <p>Que si Ballet supiera—            Paso me abriría en una pirueta            para a la Troupe impresionar—            O a la Prima ballerina enojar.</p> <p>Y aunque no llevara Vestidos de Gasa—            Ni Rizos, en el pelo,            Ni brincara para el Público— como los Pájaros,            Con una Garra en el aire—</p> <p>Ni mi cuerpo levitara en Delicados Bailes,            Ni girara en ruedas de nieve            Hasta disiparme de la vista, del sonido,            Me admiraría el público—</p> <p>Ni nadie sabría que conozco el Arte            Del que hablo—sin dificultad— Aquí—            Ni un Cartel me promocionaría—            Está tan lleno como en la Ópera—</p>

(T23)

### 2.24. I gave myself to him (FR426)

Poema original	Traducción
<p>I gave myself to Him –            And took Himself, for Pay –            The solemn contract of a Life            Was ratified, this way –</p> <p>The Wealth might disappoint –            Myself a poorer prove            Than this great Purchaser suspect,            The Daily Own – of Love</p> <p>Depreciate the Vision –            But till the Merchant buy –            Still Fable – in the Isles of spice            The subtle Cargoes – lie –</p> <p>At least – 'tis Mutual – Risk –            Some – found it – Mutual Gain –            Sweet Debt of Life – Each Night to owe –            Insolvent – every Noon</p>	<p>Me entregué a Él—            Y a Él lo tomé, como Pago—            El solemne contrato de una Vida            Se cerró, de ese modo—</p> <p>La Riqueza podrá decepcionar—            Y exponerme a mí misma más pobre            De lo que este gran Comprador sospecha,            La Posesión Diaria— del Amor</p> <p>Depreciar la Visión—            Pero hasta que el Comerciante compre—            Aún Fábula— en las Islas de las Especies            Las sutiles Cargas —yacen—</p> <p>Al menos—es un Riesgo—Recíproco—            Para algunos—es una Ganancia Recíproca—            Dulce Deuda de la Vida— que Cada Noche saldaré—            Insolvente — todos los Mediodías</p>

(T24)

## 2.25. “Why do I love you”, Sir? (FR459)

Poema original	Traducción
<p>“Why do I love” You, Sir?            Because –            The Wind does not require the Grass            To answer – Wherefore when He pass            She cannot keep Her place.</p> <p>Because He knows – and            Do not You –            And We know not –            Enough for Us            The Wisdom it be so –</p> <p>The Lightning – never asked an Eye            Wherefore it shut – when He was by –            Because He knows it cannot speak –            And reasons not contained – Of Talk –            There be – preferred by Daintier Folk –</p> <p>The Sunrise – Sir – compelleth Me –            Because He’s Sunrise – and I see –            Therefore – Then –            I love Thee –</p>	<p>—¿Por qué te amo— a ti, señor?            Porque—            El Aire no le exige a la Hierba            Responder— por qué por donde pase            Ella la quietud rompe.</p> <p>Porque Él sabe— y            Vosotros no—            Y no comprendemos—            Lo suficiente            Su Sabiduría—</p> <p>El Rayo — nunca ha preguntado a un Ojo            Por qué se cerró— cuando Él pasaba—            Porque sabe que no puede hablar—            Y las razones no presentes—en el Habla—            Que hay — las prefieren Seres más Delicados—</p> <p>El Amanecer— señor— me obliga—            Porque Él es Amanecer— Y lo veo—            Por lo tanto— Pues—            Te amo—</p>

(T25)

## 2.26. Ourselves were wed one summer (FR596)

Poema original	Traducción
<p>Ourselves were wed one summer – dear –            Your Vision – was in June –            And when Your little Lifetime failed,            I wearied – too – of mine –</p> <p>And overtaken in the Dark –            Where You had put me down –            By Some one carrying a Light –            I – too – received the Sign –</p> <p>’Tis true – Our Futures different lay –            Your Cottage – faced the sun –            While Oceans – and the North must be –            On every side of mine</p> <p>’Tis true, Your Garden led the Bloom,            For mine – in Frosts – was sown –            And yet, one Summer, we were Queens –            [were] wed–</p> <p>But You – were crowned in June – but Yours was            first – in June –</p>	<p>Nos casamos un verano— querida—            Tu Visión— fue en junio—            Y cuando Tu pequeña Vida falló,            La mía—también— se derrumbó.</p> <p>Y sobrecogida en la Oscuridad—            Donde Tú me habías dejado—            Y a causa de Alguien con una Luz—            Yo— también— recibí la Señal—</p> <p>Es cierto— Nuestros Futuros no eran iguales—            Tu Casita —daba al sol—            Y los Océanos— y el Norte deben de estar—            En cada esquina de la mía.</p> <p>Es cierto, Tu Jardín floreció primero,            Pues el mío—en la Escarcha— lo sembré—            Y aun así, un verano, fuimos Reinas— Y aun así, un            verano, nos casamos—</p> <p>Pero a Ti— te coronaron en Junio— Pero la tuya fue            primera—en Junio—</p>

(T26)



### 2.27. Like Eyes that looked on Wastes (FR693)

Poema original	Traducción
Like Eyes that looked on Wastes – Incredulous of Ought But Blank – and steady Wilderness – Diversified by Night –  Just Infinites of Nought – As far as it could see – So looked the face I looked upon – So looked itself – on Me –  I offered it no Help – Because the Cause was Mine – The Misery a Compact As hopeless – as divine –  Neither – would be absolved – Neither would be a Queen Without the Other – Therefore – We perish – tho' We reign	Como Ojos que miraron Páramos— Incrédulos de Todo Salvo la Tierra Virgen — Vacía y firme— A manos de la Noche transformada —  Solo una Infinita Nada— Todo lo que podía avistar— Así era la cara que yo contemplaba— Así se contempla a sí misma —en Mi mirada—  No le ofrecí ninguna Ayuda— Pues era Mi Culpa— La Miseria, un Contrato Tan desalentadora —como divina—  Ninguna—sería absuelta— Ninguna sería Reina Sin la Otra— Por eso— Perecemos— aunque Reinamos—

(T27)

### 2.28. I am afraid to own a body (FR1050)

Poema original	Traducción
I am afraid to own a Body – I am afraid to own a Soul – Profound – precarious Property – Possession, not optional –  Double Estate, entailed at pleasure Upon an unsuspecting Heir – Duke in a moment of Deathlessness And God, for a Frontier.	Temo poseer un Cuerpo— Temo poseer un Alma— Profunda— precaria Propiedad— Posesión, no opcional—  Doble Herencia, al placer vinculada De un Heredero confiado— Duque en un momento de Inmortalidad Y a Dios, por Frontera.

(T28)

### 2.29. To own a Susan of my own (FR1436)

Poema original	Traducción
To own a Susan of my own Is of itself a Bliss – Whatever Realm I forfeit, Lord, Continue me in this!	Poseer a una Susan mía Es de por sí una Dicha— No importan los Reinos que pierda, Señor, ¡De este no me borres!

(T29)

### 2.30. Show me Eternity, and I will show you Memory (FR1658)

Poema original	Traducción
Show me Eternity, and I will show you Memory – Both in one package lain And lifted back again –	Muéstrame la Eternidad y yo te mostraré los Recuerdos— Ambos enterrados Y otra vez revividos—

Be Sue, while I am Emily – Be next, what you have ever been, Infinity –	Sé Sue mientras yo soy Emily— Sé entonces, lo que siempre has sido, Infinita—
--	--

(T30)

### 3. COMENTARIO DE TRADUCCIÓN

Son varios académicos los que coinciden en que el lenguaje poético es una desviación del lenguaje estándar. Según Mukarovsky, no es propiamente una variedad del estándar, ya que posee todos sus recursos: “poetic language has at its disposal, from the standpoint of lexicon, syntax, etc., all the forms of the given language”.

El lenguaje poético se basa en el lenguaje estándar como modelo, para después transgredir sus normas intencionadamente. Cuanto más consolidada esté la lengua estándar, más sencillo será transgredirla y que exista el lenguaje poético.

The standard language is the background against which is reflected the aesthetically intentional distortion of the linguistic components of the work, in other words, the intentional violation of the norm of the standard. The violation of the norm of the standard, its systematic violation, is what makes possible the poetic utilization of language; without this possibility there would be no poetry. The more the norm of the standard is stabilized in a given language, the more varied can be its violation, and therefore the more possibilities for poetry in that language. (Mukarovsky, 2014: 43).

La elaboración de un poema se basa en el principio de la reiteración, el cual dicta que un poema es un “objeto verbal forjado para permanecer en la memoria”. Para ello se utilizan una serie de vínculos “capaces de lograr que la evocación de uno solo de sus componentes arrastre a la evocación de todos los restantes”. A través de la poesía, pues, se halla la “simetría, la proporción y la correspondencia entre las partes y el todo”. “La reiteración conduce pues a asegurar la fluidez, la coherencia y la identidad de un poema” (F. Rico, 2003: 79-87).

Y bien, ¿cuál es el papel del traductor? Como se trata de lenguas diferentes y, por lo tanto, se nutren de diferentes recursos, será imposible que el traductor pueda traspasar todos y cada uno de esos vínculos que hacen de una composición poética algo memorable. El deber del traductor, pues, es convertirse en reescritor y decantarse por la transcreación; debe suscitar las mismas sensaciones en el lector y para ello debe hacer una lista de prioridades sobre aquello que considera indispensable conservar en la traducción.

### 3.1. Selecciones léxicas

El lenguaje poético dickinsoniano no es uno solo. De hecho, conviven en él lenguajes de diferentes ámbitos. Se sirve de la naturaleza y de sus múltiples elementos (animales, accidentes geográficos, plantas, etc.) para vestir sus poemas y esconder en ellos diversas metáforas; en contraposición con el lenguaje natural, sus poemas también contienen términos del ámbito jurídico-económico.

Uno podría pensar que estos dos ámbitos son un reflejo de la dualidad de Dickinson— por un lado amante de la naturaleza y, por otro, economista y letrada— y que se excluyen mutuamente. Sin embargo, a pesar de lo alejados que puedan parecer entre sí, Dickinson tiene la capacidad de conciliarlos y, por lo tanto, de hacer su lenguaje un tanto sorprendente, ya que utiliza determinadas palabras en contextos poco esperados.

*And you should live –  
And time sh'd gurgle on –  
And morn sh'd beam –  
And noon should burn –  
As it has usual done –  
If Birds should build as early  
And Bees as bustling go –  
One might depart at option  
From enterprise below!  
'Tis sweet to know that stocks will stand  
When we with Daisies lie –  
That Commerce will continue –  
And Trades as briskly fly –  
It makes the parting tranquil  
And keeps the soul serene –  
That gentlemen so sprightly  
Conduct the pleasing scene!  
(FR36) (EJ1)*

En este poema Dickinson demuestra su gran dominio de la lengua y su capacidad de conciliar dos campos léxicos y conceptuales totalmente alejados, con naturalidad. En la primera parte, habla de la muerte a través de la naturaleza *birds, bees, daisies*; mientras que en la segunda parte, la poetisa rompe el ritmo del poema e introduce vocablos económicos, *option, enterprise, stocks, commerce, trades*.

Y a estas dos versiones de Emily Dickinson se les añade la fascinación que siente por la muerte, irremediabilmente ligada a la religión.

*I felt a Funeral, in my Brain,  
And Mourners to and fro  
Kept treading – treading – till it seemed  
That Sense was breaking through –*

*And when they all were seated,  
A Service, like a Drum –  
Kept beating – beating – till I thought  
My mind was going numb –*

*And then I heard them lift a Box  
And creak across my Soul  
With those same Boots of Lead, again,  
Then Space – began to toll,*

*As all the Heavens were a Bell,  
And Being, but an Ear,  
And I, and Silence, some strange Race  
Wrecked, solitary, here –*

*And then a Plank in Reason, broke,  
And I dropped down, and down –  
And hit a World, at every plunge,  
And Finished knowing – then –  
(FR345) (EJ2)*

Además de los temas ya mencionados, Dickinson también escribía poemas de amor, los cuales se han analizado muchas veces desde diferentes perspectivas (tanto desde una perspectiva masculina como desde el feminismo). Unos defienden que hablaban sobre hombres y otras sobre mujeres.

*Heart! We will forget him!  
You and I – tonight!  
You may forget the warmth he gave –  
I will forget the light!  
(FR64) (EJ3)*

*To own a Susan of my own  
Is of itself a Bliss –  
Whatever Realm I forfeit, Lord,  
Continue me in this!  
(FR1436) (EJ4)*

El lenguaje dickinsoniano tiene una dimensión visual gracias a las imágenes de la naturaleza a las que logra dar vida. Su lenguaje también es denso, compacto. Esa es una de las características que pueden alejar el lenguaje poético del estándar, pero que también pueden conllevar ambigüedad. Cristanne Miller define esta característica como:

More a quality of language than a particular use of it, compression denominates whatever creates density or compactness of meaning in language. It may stem from ellipsis of function words, dense use of metaphor, highly associative vocabulary, abstract vocabulary in complex syntax, or any other language use that reduces the ratio of what is stated to what is implied. (C. Miller, 1987: 24).

Según Miller, la compresión del lenguaje se puede observar tanto en la sintaxis dickinsoniana como en la estructura de sus poemas: sus versos, sus estrofas y sus poemas suelen ser más cortos que los de otros autores de la misma época. “The brevity Dickinson achieves could only result from fully conscious deviation from the poetic language of the time” (C. Miller, 1987: 26). En el lenguaje dickinsoniano, este rasgo tiene tres funciones principales:

First, compression increases the ambiguity and multiplicity of meaning in a poem, it allows the poet to express more than one thought at a time or to disguise one thought behind another. Second, compression may convey the impression of withheld power: the poet may conceal her strength. Third, compression may suggest untold profundity. As in the sibyls’ oracles, cryptic revelation seems to hold great meaning (C. Miller, 1987: 26-27).

Otra característica del lenguaje poético dickinsoniano es que refleja el habla espontánea, ya que en su corpus poético aparecen elementos abundantes de la lengua hablada, “que tiende a ser disyuntiva fragmentada, elíptica, y que contiene más interrogativas, exclamaciones y pausas que la lengua escrita” (A. Fernández Ferrer, 2001: 43). Otro aspecto que ya se ha abordado con anterioridad es la ambigüedad, que puede ser consecuencia de la compresión del lenguaje, pero también de la habilidad de la poetisa para intercambiar las categorías gramaticales de ciertos elementos como, por ejemplo, que un verbo haga la función sintáctica de un sustantivo, o un sustantivo se convierta en adjetivo, etc.

La metátesis, o el uso de una palabra para que realice la función encomendada a otra, exige una compleja transformación: la de yuxtaponer palabras que normalmente no aparecen juntas y que suele producir parataxis (A. Fernández Ferrer, 2001: 44).

*I am afraid to own a Body –  
I am afraid to own a Soul –  
Profound – precarious Property –  
Possession, not optional –  
(FR1050) (EJ5)*

*As all the Heavens were a Bell,  
And Being, but an Ear,  
And I, and Silence, some strange Race  
Wrecked, solitary, here –  
(FR345) (EJ6)*

### 3.1.1. *Bumble bee*

*Bumble bee* es uno de los animales que más aparecen en los poemas de Dickinson; junto con *bird*, *butterfly*, *bee*, entre otros.

En español, la traducción directa de *bumble bee* es *abejorro* y, por lo tanto, podría considerarse una buena traducción, ya que mantiene el sentido original. Sin embargo, durante el proceso traductológico, también he podido encontrar argumentos en contra de esta opción. En primer lugar, la sonoridad: mientras que en inglés tiene un sonido dulce, sutil y hasta delicado, en español carece de estos aspectos por el sonido de la *j* y de la *rr*. Por este motivo, la primera traducción por la que opté fue *abeja*; una opción que si bien tampoco es tan armoniosa como la palabra inglesa, sí puede considerarse más suave que la de *abejorro*. En segundo lugar, el número de sílabas de *abejorro* es mayor al de *abeja*, y, por lo tanto, podría descuadrar la métrica del poema.

No obstante, mi opción definitiva es *abejorro*, ya que la propia Dickinson utiliza *bumble bee* y no *bee*, lo cual podría haber hecho si ella misma no hubiera querido diferenciar entre ambos. Tras hacer una búsqueda exhaustiva, en la tesis doctoral *Los animales en la poesía de Emily Dickinson: alegorías de la experiencia* se realiza una búsqueda y análisis exhaustivo en la que se identifica todos los animales y la simbología que se esconde. Este estudio está realizado desde una perspectiva feminista en la que se asume que Dickinson mantuvo una relación amorosa con Susan Huntington Gilbert (quien se acabaría convirtiendo en su cuñada). Según esta tesis, *abeja* es la encarnación del yo poético (Emily Dickinson) —aunque en ocasiones también pueda referirse a Susan— y la utiliza “tanto en la relación de simbiosis con la flor (Emily), en la que la abeja absorbe el néctar o el polen, como por su zumbido, que es una alegoría del trance sexual” (Elena Álvarez Gallego 2017: 596). Por otro lado, el *abejorro* —cuyo zumbido consigue seducirla—, en singular, siempre simboliza a Susan.

### 3.1.2. *Bird*

Mi traducción responde a dos factores principales: la rima y la métrica. Mis opciones, en orden de preferencia, son: *ave*, *pájaro*, *colibrí*.

En la mayoría de los casos, me he decantado por *ave* como primera opción por su brevedad y porque es un hiperónimo de *pájaro*, lo cual significa que su significado es más genérico y engloba el de otras más concretas. En lo que respecta a *pájaro*, es una opción que he utilizado en aquellos casos en los que la métrica de los versos lo permitía

y en los que favorecía a la rima y a la sonoridad. Finalmente, *colibrí* —utilizada una única vez— ha respondido a una preferencia de mantener la rima aproximada del poema “Some things that fly there be” (FR 68).

*Some things that fly there be –  
Birds – Hours – the Bumblebee –  
Of these no Elegy.  
(EJ7)*

En el original, Dickinson realiza la rima con las palabras *be*, *bumblebee* y *elegy*. Mi traducción invierte el orden del segundo verso, de manera que *colibrí* rimase con *hay* y *elegía*; si bien no es una rima perfecta, comparten un sonido similar con la *i*. Si hubiese cambiado *colibrí* por cualquiera de las dos opciones anteriores, la rima aproximada se habría perdido.

*Ciertas cosas que vuelan hay –  
Abejorros— Horas—Colibrís—  
Carentes de Elegía  
(EJ8)*

### 3.1.3. *Recorded*

Este vocablo aparece en el poema FR5 (“One sister have I in the house”), concretamente en el tercer verso: “There’s only one recorded”. Esta composición va dedicada a Susan y en ella explica la relación de hermandad que la une tanto con su hermana Lavinia como con su futura cuñada. Las coloca en el mismo nivel a pesar de que solo una de ellas es realmente su hermana biológica. Todo ello queda reflejado en el tercer verso, ya que, como la misma autora dice, solo una de ellas está inscrita en el mismo registro civil que ella.

Como traducción de *recorded* se puede optar por varias opciones, entre las cuales destacan *inscrito* y *registro*. Esta última ha sido la opción final. Aunque se pueda traducir también como *inscrito*, es una opción algo ambigua, puesto que no se especifica en qué tipo de documento consta. En cambio, *registro* es más clara, ya que informa sobre qué tipo de documento es. Además, es la opción que se parece más tanto en sonido como en la grafía.

### 3.1.4. *Boots of Lead, silver boot*

Hay un paralelismo de metáforas con la palabra *boot*, ya que aparece dos veces, aunque con pequeñas variaciones: la primera aparición es en el tercer verso de la tercera estrofa del poema FR340 (“I felt a Funeral, in my Brain”): “With those same Boots of Lead,

again”; la segunda aparición es en el tercer verso de la segunda estrofa del poema FR262 (“Ah, Moon, and Star!”): “And a Chamois’ silver boot”.

He mantenido el paralelismo presente en el original y he utilizado la misma palabra: *pisada*. En el primer caso, *boots of lead*, lo he traducido por *pisadas de plomo*. En el segundo caso, *silver boot* lo he traducido por *pisada de plata*. En vez de decantarme por una traducción literal (*bota*), he optado por una más libre, porque entiendo que se corresponde más con el sentido original. En el primer caso, el elemento determinante no es el tipo de calzado, sino la pesadez de las pisadas, el sonido atronador de las pisadas; lo hace para incrementar la desazón, la anticipación del miedo y la soledad del lector ante la muerte. En el segundo caso, simplemente he querido mantener el paralelismo original, y además también me parecía una opción más lógica, ya que un animal no viste botas. Finalmente, en ambos casos habría una aliteración de la letra *p*, lo cual me ayuda a compensar aspectos de los que he prescindido.

### 3.1.5. *Brook*

Mi traducción viene determinada por dos factores principales: la métrica y los recursos estilísticos. Mis opciones son: *río* y *arroyo*.

En algunas composiciones, he mostrado predilección por la primera opción (*río*) por conveniencia métrica, pues se trata de un vocablo de tan solo dos sílabas. La segunda opción, en cambio, es más larga, pero en algunos poemas era más adecuada para mantener algunos recursos estilísticos. Por ejemplo, en el poema FR113 (“The Bee is not afraid of me”), Dickinson repite el sonido de la letra *b* con *brook*, *bee*, *butterfly*, *brook*, *breeze*; en mi caso, he introducido una nueva aliteración *a* (*abeja*, *arroyo*) y he podido mantener la repetición de la *b* (*bosques*, *brisas*).

### 3.1.6. “Hope” is the thing with feathers

“Hope’ is the thing with feathers” es un claro ejemplo de la ambigüedad del lenguaje dickinsoniano, ya que *the thing with* puede entenderse como una única unidad traductológica y, por lo tanto, una única expresión —en cuyo caso se traduciría *es lo que tiene*, *es lo que ocurre* y otras variaciones—, o, por separado, y entender como unidad traductológica *the thing*.

La complicación radica en que *thing* es una palabra cuyo significado es muy genérico y podría referirse a muchísimas entidades. Sin embargo, gracias a pequeñas pistas léxicas que Dickinson coloca a lo largo del poema —como por ejemplo, *perches*, *feathers* o



*sings*— se puede deducir, sin que se haga una mención explícita, que toda la composición es una alegoría de un pájaro. Por este motivo, he optado por traducir *thing* por *ser*, ya que un pájaro es un ser vivo.

### 3.1.7. *Entailed at*

*Entail* puede tener varios significados según el contexto en el que se encuentre. En el ámbito jurídico significa, según el *Merriam-Webster Dictionary*: ‘to make (an estate in real property) a fee tail: limit the descent of (real property) by restricting inheritance to specific descendants who cannot convey or transfer the property’.

La dificultad radica en lo específico que es este verbo, ya que no es simplemente *legar* o *dejar en herencia*, que son definiciones más genéricas y el heredero puede ser cualquier persona. *Entail*, en cambio, es mucho más preciso y el heredero es una persona específica.

En una primera versión, había traducido *únicamente legada*, una perífrasis que al menos mantiene el significado original, sin embargo, es demasiado larga y descuadra totalmente la métrica de los versos. La propuesta final es *vincular*, ya que, según el *Diccionario jurídico de terminología jurídica*, se define como la acción de ‘transmitir una propiedad inmueble a determinados herederos’.

### 3.1.8. *Double Estate*

*Double estate* aparece en el poema FR1050 (“I am afraid to own a body”), en el que la poetisa habla sobre el temor de poseer lo que —por lo menos dentro de la tradición religiosa y cultural en la que ella vivió— son las dos partes constitutivas del ser humano: el cuerpo y el alma. Dickinson los describe desde una perspectiva material, como si fueran posesiones. Para ello utiliza vocablos del campo semántico de la propiedad o posesión: *own*, *property*, *possession*, etc. Este es un poema metafísico, por lo tanto, resulta inesperada la elección del lenguaje y de la perspectiva.

Sin embargo, el mismo poema nos indica que esas “posesiones” son atípicas. No son extrínsecas al ser humano, sino que este no puede desligarse de ellas (“non optional”) y al mismo tiempo son frágiles (“precarious”).

Me ha parecido que la traducción más adecuada de *double estate* era *doble herencia*, porque este término puede hacer referencia tanto a una posesión alienable como a una propiedad que está ligada al nacimiento, a los propios orígenes, y por ello es adecuada

para referirse a la propiedad inalienable que hereda todo ser vivo por su misma condición de ser vivo.

### 3.1.9. *Wild nights*

*Wild nights* es otro ejemplo de ambigüedad en el lenguaje dickinsoniano, ya que puede interpretarse de dos maneras: en primer lugar, con un matiz erótico y de lujuria, *noches salvajes*; en segundo lugar, con referencia al clima *noches de tormenta o de tempestad*.

Aunque puede parecer sorprendente que el adjetivo *wild* se utilizara como en el primer caso, así lo demuestra el *Oxford English Dictionary*: ‘Giving way to sexual passion; also, more widely, licentious, dissolute, loose’. Según el OED el uso de *wild* con esta acepción se remonta al *Middle English*; e incluso se puede encontrar en textos de William Shakespeare.

Sin embargo, según el *Emily Dickinson Lexicon* (un diccionario en el que se recopilan todos los vocablos utilizados en los poemas de Dickinson y sus correspondientes significados), el adjetivo *wild* tiene como primeras acepciones: 1) ‘Stormy; windy; experiencing rough weather; [fig.] intense; stressed; highly charged with emotion.’ 2) ‘Turbulent; tempestuous; tumultuous.’

Por lo tanto, aunque este es un poema con un claro tono erótico, no es totalmente explícito y de ahí que la traducción definitiva sea *noches tempestuosas*. No solo porque favorece a la métrica del poema, sino porque tras analizar otras composiciones eróticas dickinsonianas, se concluye que esta opción es mucho más coherente con el tono poético de la autora, ya que se puede observar que la poetisa recurre a elementos de la naturaleza como alegorías del acto sexual. Por ejemplo, en el poema “My River runs to Thee” también lo hace:

*My River runs to Thee –  
Blue Sea – Wilt welcome me?  
(FR219) (EJ9)*

En último lugar, *tempestad* es un fenómeno meteorológico mucho más salvaje que una simple lluvia, evoca descontrol y es una metáfora de perder el control en la pasión.

### 3.1.10. *And Being, but an ear*

*And Being, but an ear* es un ejemplo de la ambigüedad del lenguaje dickinsoniano, pero también un posible caso de metátesis, ya que cambia la categoría gramatical de verbo a sustantivo.

*And then I heard them lift a Box  
And creak across my Soul [my] Brain  
With those same Boots of Lead, again,  
Then Space – began to toll,*

*As all the Heavens were a Bell,  
And Being, but an Ear,  
And I, and Silence, some strange Race  
Wrecked, solitary, here –  
(EJ10)*

Estas estrofas pertenecen a “I felt a Funeral, in my Brain” (FR340) y para poder traducir correctamente el verso *and Being, but an ear* hay que tener en cuenta el último verso de la anterior estrofa, en el que explica que el sitio empieza a retumbar, por lo que pone énfasis en el sentido del oído. Sin embargo, el mensaje es ambiguo y esto se debe a *being*, que puede significar *ser* o *criatura*, pero también podría tratarse del verbo *be*. Por este motivo, la poetisa bien podría estar personificándose como un oído, ya que lo único capaz de hacer en su estado es oír ruidos (*y un Ser, un mero Oído*); o también podría ser un verbo (*y no Ser, más que un Oído*).

Finalmente, la traducción definitiva es *y un Ser, un mero Oído* por dos motivos: en primer lugar, porque en el siguiente verso vuelve a hacer hincapié en que se ha transformado en una extraña criatura (*some strange Race*); en segundo lugar, aunque el uso de mayúsculas de Dickinson es arbitrario, no suele utilizarlas con verbos, sino con sustantivos o adjetivos, por lo que podría deducirse que en este caso ocurre igual.

### **3.2. Métrica dickinsoniana**

Antonio Fernández Ferrer define la métrica de un poema como “su esqueleto, el ritmo, su cuerpo en funcionamiento; la métrica es el mapa, el ritmo, la tierra que lo compone”. La métrica abarca la longitud de los versos, la rima, el ritmo y las estrofas. A continuación, señala los esquemas métricos más comunes de la poesía inglesa se dividen en dos grandes grupos: los pies métricos bisilábicos y los trisilábicos. También recalca que cuando aparecen no son siempre fijos y pueden variar. “Así, podemos encontrar variedad de modelos métricos en el poema” (2001:62).

En primer lugar, el pie métrico bisilábico incluye el *yambo* (“formado por una sílaba no acentuada seguida de una tónica”) y el *troqueo* (“es el yambo a la inversa, consistiendo en una sílaba tónica seguida de otra átona. En segundo lugar, el pie métrico trisilábico incluye a su vez el *anapesto* (“formado de dos sílabas átonas seguidas de una tónica”), el *dáctilo* (“anapesto a la inversa, consistiendo en una sílaba tónica seguida de dos átonas”)

y el *anfibraco* (“formado por una sílaba átona seguida de una tónica y con final en otra átona”) (A. Fernández Ferrer, 2001: 62).

Según Fernández Ferrer, Dickinson utiliza casi siempre el llamado *common meter* (versos yámbicos de 8 y 6 sílabas). También utilizaba dos formas de himnos: *seven and sixies* (7-6-7-6 sílabas por verso) y una variedad de *common meter* denominado *common particular meter* (8-8-6-8-8-6 sílabas por verso). Normalmente el himno inglés suele ser yámbico, pero a veces también admite el troqueo. De hecho, Dickinson solía utilizar una de las variedades más comunes del yambo de la poesía inglesa: cambiaba del ritmo ascendente al ritmo descendente del troqueo (sobre todo a principio de verso).

En el corpus poético de Dickinson encontramos una amplia variedad de realizaciones métricas que van desde la forma estricta del himno hasta el verso libre, pero el riesgo poético está en la monotonía y artificialidad de un uso del himno demasiado regular, y la posible transformación del verso en prosa poética. Debido a que el himno es fundamentalmente métrico y literario necesita cierta variedad que evite la rigidez y el tedio (A. Fernández Ferrer, 2001: 63).

### **Common meter**

*Before I got my eye put out –  
I liked as well to see*  
(FR336) (EJ11)

*My River runs to Thee –  
Blue Sea – Wilt welcome me?*  
(FR219) (EJ12)

### **Seven and sixies**

*Heart! We will forget him!  
You and I – tonight!  
You may forget the warmth he gave –  
I will forget the light!*  
(FR64) (EJ13)

### **Common particular meter (yambo a troqueo)**

*These are the days when Birds come back –  
A very few – a Bird or two –  
To take a backward look.*  
(FR122) (EJ14)

### 3.2.1. Traducción

Uno de los elementos que hacen del poema un artefacto verbal inolvidable es el ritmo y, por lo tanto, el traductor debería tenerlo en cuenta como uno de los rasgos más importantes que trasladar en su traducción. Sin embargo, como las diferencias entre la prosodia del inglés y la del español son considerables, hay ciertos aspectos de la métrica que simplemente no se pueden trasladar con exactitud. El poema original y la traducción no han de tener necesariamente la misma estructura métrica, pero es deseable que posean estructuras métricas que puedan considerarse análogas, que produzcan efectos similares, de acuerdo con las respectivas tradiciones poéticas.

El grado de dificultad varía según cuáles sean las lenguas en juego. Por ejemplo, trasladar la longitud de los versos entre lenguas románticas como el español y el catalán o el español y el italiano debería ser una tarea relativamente sencilla (aunque, por ejemplo, el español suele tener más sílabas por palabra que el catalán), ya que son lenguas hermanas. En cambio, realizar la misma operación en inglés es mucho más complicado. Por este motivo, siempre que la lengua me lo ha permitido, he intentado mantener un número de sílabas parecido al original; no obstante, mi objetivo primordial siempre ha sido utilizar en la medida de lo posible el mismo número de palabras original. Para ello, he tenido que ser más breve y concisa, sin sacrificar jamás el sentido y la claridad.

En lo que respecta al ritmo, los cinco tipos básicos de la lengua castellana son los mismos que hemos explicado con anterioridad: el yambo, el troqueo, el dáctilo, anfíbraco y el anapesto. Mantener el mismo ritmo que en el original era una tarea ardua y no he sido tan estricta. En algunos casos, más que copiar el ritmo del original, he tratado de establecer un ritmo nuevo.

A continuación, expondré algunas de las traducciones en las que mejor he podido conservar la métrica original.

My <b>R</b> iver <b>r</b> uns to <b>T</b> hee – Blue <b>S</b> ea – Wilt <b>w</b> elcome <b>m</b> e?	Mi río corre hacia ti— ¿Mar Azul — me acogerás?
--	--

(T31)

Esta es la traducción en la he logrado respetar mejor el ritmo del original. El poema de Dickinson sigue el ritmo yámbico, es decir, una sílaba átona seguida de una sílaba tónica: “My **R**iver **r**uns to **T**hee”. En mi traducción también opté por el verso yámbico: “Mi **r**ío **c**orre **h**acia **t**i”.

“Hope” is the <b>thing</b> with <b>feathers</b> – That <b>perches</b> in the soul – And <b>sings</b> the <b>tune</b> without the <b>words</b> – And never <b>stops</b> – at all –	La “Esperanza” es un ser con plumas — Que se posa en el alma— Y canta la melodía sin las palabras— Y nunca para— nunca—
--	--

(T32)

Como ya he explicado con anterioridad, los ritmos no son siempre fijos y no se reproducen a lo largo de todo el poema. Este poema es un claro ejemplo de ello: no hay un solo ritmo, sino que es una mezcla. Por ejemplo, en el primer verso hay dos acentos, uno en la cuarta sílaba y otro en la penúltima sílaba: “‘Hope’ is the **thing** with **feathers**”; en mi traducción he sido capaz de conservarlo: La “Esperanza” es un **ser** con plumas. También me gustaría destacar el tercer verso, en el que aparecen tres acentos y se aprecia un tono ondulante: “And **sings** the **tune** without the **words**”; en mi traducción también he podido crear un ritmo parecido, ya que solo coincide el primer acento: “Y **canta** la melodía sin las palabras”.

Por último también me gustaría mencionar que he sido bastante estricta en lo que respecta a la distribución original de los versos en estrofas y es uno de los aspectos que he reproducido con exactitud.

### 3.3. Rima dickinsoniana

“Entendemos por ‘rima’ el término métrico con que se designa la repetición de sonidos en dos o más versos a partir de la última vocal acentuada; cuando los sonidos que se repiten son solo vocálicos hablaremos de rima ‘asonante’ o vocálica, y ‘consonante’ o perfecta cuando lo hacen las vocales y las consonantes” (A. Fernández Ferrer, 2001:70).

En el caso de Dickinson, se alejaba de los parámetros poéticos del siglo XIX en que predominaba la rima exacta y, aunque en sus poemas se puedan observar tanto la *full rhyme* (‘rima exacta’) como la *near rhyme* o *slant rhyme* (‘rima aproximada’), la rima más distintiva en sus poemas es la rima aproximada, “entre las que destacan las de rima asonante, rima vocálica, rima no acentuada y de acento secundario” (A. Fernández Ferrer, 2001:71). La rima aproximada se caracteriza por una coincidencia no integral de sonidos.

#### rima exacta

*She did not sing as we did –  
 It was a different **tune** –  
 Herself to her a music  
 As Bumble bee of **June***  
 (FR5) (EJ15)

## **rima aproximada**

*When Roses cease to bloom, Sir,  
And Violets are **done** –  
When Bumblebees in solemn flight  
Have passed beyond the **Sun***  
(FR8) (EJ16)

*One came the road that I came –  
And wore my last year's **gown** –  
The other, as a bird her nest  
Builded our hearts **among**.*  
(FR5) (EJ17)

### *3.3.1. Traducción*

Basándome en lo mencionado anteriormente con relación al papel de traductor y su lista de prioridades, he preferido conservar el sentido original y la rima. Si bien la rima no es un requisito para considerar a un poema como tal, sí es un rasgo literario asociado a este tipo de textos. “Hasta el punto de que vulgarmente se cree que sin rima no existe el verso” (M. de Riquer, 258). Podría decirse que la rima es un elemento clave para diferenciar la lengua estándar de la poética.

en la poesía de Emily Dickinson la rima empleada ha de catalogarse como característica especial, ya que, en la mayoría, no sigue los parámetros utilizados en la poesía del siglo XIX (A. Fernández Ferrer, 2001:71).

*Some things that stay there **be** –  
Grief – Hills – Eternity –  
Nor this behooveth **me**.*  
(FR68) (EJ18)

En mi caso, sin embargo, apenas he utilizado rima aproximada, ya que el español, por la mayor simplicidad de sus fonemas vocálicos y por simple tradición, no es una lengua que se preste con tanta facilidad a este tipo de rima. Por eso me he decantado por utilizar las rimas que más se dan en español: rima asonante o rima consonante.

## **Rima asonante**

*Una ha recorrido mi camino  
Y llevado mi último vestido—  
La otra, como un pájaro,  
en nuestros corazones hizo un nido.*  
(FR5) (EJ19)

*Sentí un Funeral en el Cerebro,  
Y los Dolientes arriba y abajo  
Caminando —caminando— hasta que pareció  
Que el Sentido se abría paso—  
(FR340) (EJ20)*

*Mantengo mi promesa.  
Nadie me avisó—  
La muerte no me vio.  
Traigo mi Rosa—  
Prometo, de nuevo—  
Por cada Abeja santificada—  
(FR63) (EJ21)*

### 3.4. Puntuación

#### 3.4.1. Rayas

Si hay algo que destaque de la poesía dickinsoniana y que la distancia de otros autores de la época, aparte de la rima aproximada, es sin duda su puntuación, especialmente el uso aparentemente arbitrario de rayas (—). Aunque en ocasiones Dickinson utiliza los signos de puntuación de manera normal, generalmente, prescinde de ellos para reemplazarlos por rayas. Sin embargo, lo que sorprende de su uso no es la frecuencia de aparición, sino cómo las utiliza y por qué, ya que, generalmente, es idiosincrático y se desvía de la norma estándar de la lengua inglesa.

Para Dickinson la puntuación era otra forma de “expresión personal”. Los editores podían mejorar sus rimas, corregir sus faltas de ortografía o reemplazar expresiones arcaicas por otras más adecuadas, pero Dickinson siempre se mostró inflexible con su puntuación. Sin embargo, después de su muerte y desoyendo sus peticiones, los primeros editores (Mabel Loomis Todd, Thomas Wentworth Higginson y Martha Bianchi Dickinson) corrigieron su puntuación, añadieron títulos y cambiaron ciertas expresiones léxicas que encajaban mejor con las convenciones de la época y con la gramática inglesa.

Poema original	Poema editado por Loomis Todd y Higginson	Poema editado por Martha Dickinson Bianchi
<p>My River runs to Thee – Blue Sea – Wilt welcome me?</p> <p>My River waits reply. Oh Sea – look graciously!</p> <p>I'll fetch thee Brooks From spotted nooks –</p> <p>Say Sea – take me?</p>	<p><b>THE OUTLET.</b> MY river runs to thee: Blue sea, wilt welcome me?</p> <p>My river waits reply. Oh sea, look graciously!</p> <p>I 'll fetch thee brooks From spotted nooks, —</p>	<p>MY river runs to thee : Blue sea, wilt welcome me?</p> <p>My river waits reply. Oh sea, look graciously!</p> <p>I'll fetch thee brooks From spotted nooks,</p> <p>Say, sea, Take me !</p>



	Say, sea, Take me!	
--	-----------------------	--

(T33)

Según Cristanne Miller, para Dickinson, sin embargo, la función de la raya casi nunca es sintáctica, sino retórica. Entre sus usos se encuentran:

1) Sometimes the poet's dashes merely replace conventional punctuation, but often they occur where a comma (or any other mark in standard usage) would be unnecessary or wrong. These dashes correspond to pauses for breath or deliberation, or to signs of an impatient eagerness that cannot be bothered with the formalities of standard punctuation. 2) To isolate words whose meaning suggests isolation or otherwise to reflect the semantic content of the words they surround, and to create suspense in a text. 3) To emphasize points of analogy in the poem, spatially marking the focal words to give each additional weight. 4) To provide a rhythmical syncopation to the meter and phrase of a line, and act as hooks of attention, slowing the reader's progress through the poem. (C. Miller, 1987: 51-53).

Actualmente, los editores rechazan la corrección de la puntuación dickinsoniana, ya que podría alterar el significado del poema. Por ese mismo motivo, en vez de seguir la puntuación de las versiones editadas de Mabel Loomis Todd y Martha Dickinson Bianchi, en mis traducciones he mantenido las rayas que utilizaba Dickinson.

#### 3.4.2. *Mayúsculas*

Otro rasgo característico de la puntuación de Dickinson es el uso arbitrario, caprichoso e idiosincrático de las mayúsculas. Igual que sucede con las rayas, estas también suponen un recurso de expresión personal. Son varios los académicos que coinciden en que las mayúsculas cumplen una función enfática en la poesía dickinsoniana.

Aunque no sigue un patrón estricto, suele mostrar predilección por poner mayúscula en sustantivos, pronombres y adjetivos. Sin embargo, también aplica este procedimiento “a los verbos, incluso en posición predicativa, a los adverbios e incluso a los artículos” (A. Fernández Ferrer 2001: 78).

*Ah, Moon – and Star!  
You are very far –  
But – were no one  
Farther than you –  
Do you think I'd stop  
for a Firmament –*

*Or a cubit – or so?*  
(FR262) (EJ22)

Como en el caso anterior, también he considerado indispensable trasladar este uso caprichoso de las mayúsculas al español. Aunque a esto se le añade un posible problema de traducción: las mayúsculas versales o mayúsculas de imprenta. Antiguamente, era costumbre que todos los versos empezaran en mayúscula. Ahora, en cambio, no lo es. No obstante, como en el lenguaje poético dickinsoniano resulta complicado desentrañar cuando se trata de una mayúscula versal o de una mayúscula intencionada, se ha optado por conservarlas todas.

Poema original (FR596)	Poema traducido
<p>Ourselves were wed one summer – dear – Your Vision – was in June – And when Your little Lifetime failed, I wearied – too – of mine –</p> <p>And overtaken in the Dark – Where You had put me down – By Some one carrying a Light – I – too – received the Sign –</p> <p>'Tis true – Our Futures different lay – Your Cottage – faced the sun – While Oceans – and the North must be – On every side of mine</p> <p>'Tis true, Your Garden led the Bloom, For mine – in Frosts – was sown – And yet, one Summer, we were Queens – [were] wed– But You – were crowned in June – but Yours was first – in June –</p>	<p>Nos casamos un verano— querida— Tu Visión— fue en junio— Y cuando Tu pequeña Vida falló, La mía—también— se derrumbó.</p> <p>Y sobrecogida en la Oscuridad— Donde Tú me habías dejado— Y a causa de Alguien con una Luz— Yo— también— recibí la Señal—</p> <p>Es cierto— Nuestros Futuros no eran iguales— Tu Casita —daba al sol— Y los Océanos— y el Norte deben de estar En cada esquina de la mía.</p> <p>Es cierto, Tu Jardín floreció primero, Pues el mío—en la Escarcha— lo sembré— Y aun así, un verano, fuimos Reinas— <small>Y aun así, un verano, nos casamos—</small></p> <p>Pero a Ti— te coronaron en Junio— <small>Pero la tuya fue primera—en Junio—</small></p>

(T34)

### 3.5. Género y poesía homoerótica

El corpus poético dickinsoniano es autobiográfico y, por lo tanto, se basa en sus experiencias vitales.

Durante un siglo y casi tres décadas —desde 1880 que se publica por primera vez una selección de sus poemas hasta la actualidad— tanto la mayor parte de la crítica como la academia y las instituciones que poseen su legado (The Emily Dickinson Museum, the Amherst College y Harvard) han mantenido una versión de su biografía que es gran parte falsa, para ocultar una verdad dicha en sus poemas que pone patas arriba la ley patriarcal (E. Álvarez Gallego, 2018:1).

Precisamente por esto me ha parecido imprescindible abordar uno de los temas<sup>2</sup> que más se han ignorado de esta poetisa durante largos años: Dickinson y el amor entre mujeres (tanto el romántico como el erótico). Según Martha Nell Smith y Ellen Louise Hart, esto se debe a dos motivos culturales principales: el primero, la concepción que se tenía de la poetisa como “mujer torturada, solterona y virginal que permanecía recluida en su habitación”; y el segundo, por la concepción falocentrista que se tenía en el siglo XIX de las amistades íntimas entre mujeres: cariñosas, amigables, pero lejos de ser sexuales.

Los académicos evitaron ahondar en este campo y forzaron la heterosexualidad<sup>3</sup> en Emily Dickinson. Fue ya bien entrado el siglo XX, a finales de los setenta, que aparecieron las primeras voces que rompieron con este largo silencio: Adrienne Rich, Rebecca Patterson, Jeannette Foster y Lillian Faderman. También destacan Martha Nell Smith y Paula Bennet, entre muchas otras autoras.

### 3.5.1. *Susan Huntington Gilbert*

Hay algo muy claro que se puede observar a través de la lectura del corpus poético de Dickinson: la poetisa no era heterosexual, pero tampoco podría concluirse que fuera exclusivamente homosexual. En la literatura consultada, se habla de dos figuras importantes en la vida de Dickinson: la primera de ellas, Susan Huntington Gilbert, primero amiga y, más tarde, cuñada; y la segunda, alguien a quien Dickinson se refería como *master* y cuya identidad sigue siendo un misterio.

Sin embargo, aunque ambas figuras aparecieran en su obra, la mayoría de las académicas parecen estar de acuerdo en que la gran protagonista indiscutible de la obra de Dickinson es Susan, ya que está demostrado que la poetisa no solo le enviaba sus poemas, sino también infinidad de cartas. De hecho, el nombre de Susan aparece de manera explícita en varios de sus poemas (en casi 300), así como sus diminutivos Sue y Dollie.

---

<sup>2</sup> Otros de los temas que se han ignorado es que Dickinson también sufrió abuso sexual por parte de su padre y su hermano (véase Elena Álvarez Gallego, 2018:1, María Milagros Rivera, 2016:21).

<sup>3</sup> Gran parte de esta creencia se debe a Mabel Loomis Todd, la editora que se encargó de publicar por primera vez los poemas de Dickinson una vez muerta. Loomis Todd fue amante de Austin Dickinson, hermano mayor de la poetisa. Así, gracias a su ventajosa posición y con el fin de que su reputación no quedara en entredicho, censuró y manipuló poemas y cartas en los que se manifestaba la orientación sexual de Dickinson (véase *Rowing in Eden* y *A companion to Emily Dickinson* de Martha Nell Smith). No tan solo mutiló algunas de sus composiciones, sino que cambió pronombres y nombres para hacer parecer que Dickinson hablaba de hombres y no de mujeres.

Aunque algunos académicos se nieguen a reconocer que la relación entre estas dos mujeres sobrepasaba los límites de la amistad, es obvio que ambas compartían una relación romántica y carnal, como se observa en los poemas y cartas de Dickinson. El vínculo entre ambas mujeres era fuerte y profundo: compartían gustos muy parecidos (desde la jardinería hasta la literatura) y se complementaban. La poetisa confiaba plenamente en la opinión de Susan. De hecho, Dickinson le enviaba sus poemas y Susan se los corregía o le ofrecía otras alternativas que la poetisa aceptaba de buen grado y las incluía en sus composiciones. Por lo tanto, Susan no fue tan solo su gran fuente de inspiración, su musa; sino también una igual que tuvo un gran impacto en el corpus poético de Dickinson, en un diálogo literario se prolongó durante décadas.

### **Poemas dedicados a Susan**

*Show me Eternity, and I will show you Memory –  
Both in one package lain  
And lifted back again –*

*Be Sue, while I am Emily –  
Be next, what you have ever been, Infinity –  
(FR1658) (EJ23)*

*You love me – you are sure –  
I shall not fear mistake –  
I shall not cheated wake –  
Some grinning morn –  
To find the Sunrise left –  
And Orchards – unbereft –  
And Dollie – gone!*

*I need not start – you're sure –  
That night will never be –  
When frightened – home to Thee I run –  
To find the windows dark –  
And no more Dollie – mark –  
Quite none?*

*Be sure you're sure – you know –  
I'll bear it better now –  
If you'll just tell me so –  
Than when – a little dull Balm grown –  
Over this pain of mine –  
You sting – again!  
(FR218) (EJ24)*

## Cartas dedicadas a Susan

*Oh, Susie I would nestle close to your warm heart, and never hear the wind blow, or the storm beat, again. Is there any room there for me, or shall I wander away all homeless and alone? Thank you for loving me, darling, and will you "love me more if ever you home"? – it is enough, dear Susie, I know I shall be satisfied. But what can I do toward you? – dearer you cannot be, for I love you so already, that it almost breaks my heart – perhaps I can love you anew, every day of my life, every morning and evening – Oh if you will let me, how happy I shall be!*

*... Never mind the letter, Susie; you have so much to do; just write me every week one line, and let it be, "Emily, I love you," and I will be satisfied. (L 177, no.74) (EJ25)*

*Susie, will you indeed come home next Saturday, and be my own again, and kiss me as you used to? . . . I hope for you so much, and feel so eager for you, feel that I cannot wait, feel that now I must have you – that the expectation once more to see your face again, makes me feel hot and feverish, and my heart beats so fast – . . .*

*. . .*

*Why, Susie, it seems to me as if my absent Lover was coming home so soon. (L 215–16, no. 96) (EJ26)*

### 3.5.2. *Master*

Como he mencionado, la segunda figura que destaca en el corpus poético y en la correspondencia de Dickinson es *Master*, figura que aún hoy está rodeada por un halo de misterio. En la bibliografía consultada se barajan varias posibilidades: algunos académicos la atribuyen a los hombres con quien Dickinson se relacionaba: Samuel Bowles, editor del diario *Springfield Republican*, Charles Wadsworth, T.W Higginson, William Smith Clark. Otros, por el contrario, creen que podría tratarse otra vez de Susan y que la propia poetisa disfrazó su identidad con el fin de que sus poemas encajaran mejor con la sociedad del siglo XXI. También se contempla el hecho de que fuera una proyección de su yo poético o simplemente una invención. Sin embargo, todo esto son simples conjeturas y es imposible conocer con certeza la identidad de este sujeto.

Como ya se ha podido advertir, Dickinson era una persona misteriosa y celosa de su privacidad. Por lo tanto, que esta correspondencia solo se descubriera una vez fallecida la autora no es sorprendente. Se encontraron tres cartas dirigidas a *Master*. Estos tres escritos conforman la colección *Master Letters*. Actualmente, como ocurre con la identidad del sujeto, también se desconoce si esta correspondencia llegó a manos de su verdadero destinatario.

*The Master letters* are a collection of three composed (but not necessarily mailed) letters that were found among Dickinson's papers after her death. The first was probably written in 1858, the second in 1861, and the last in 1863 (W. Martin, 2007: 15).

Como en el caso de la correspondencia enviada a Susan, estas cartas también son románticas. En ellas, Dickinson se refiere a sí misma como Daisy y expresa su deseo por *Master*.

These letters record Dickinson's intense passion for someone who ultimately does not return her deep love; they record her desire to be accepted, even dominated by the man she loves. The letters are full of self-debasement; the language of smallness permeates them, though at times Dickinson also seems to be expressing a sense of her real worth (W. Martin, 2007: 15-79).

Pero en estas cartas no se ve tan solo a una Dickinson enamorada, sino también vulnerable y que está dispuesta a doblarse.

the romantic self is not only filled with desire and passionate yearning, but is even willing to capitulate to a master, to accept its weakness and dependence on another's strength and will. The creative self wants to survive and prevail as an autonomous being (W. Martin, 1984:100).

### **Poemas dedicados a *Master***

*Sexton! My Master's sleeping here.  
Pray lead me to his bed!  
I came to build the Bird's nest –  
And sow the early seed –*

*That when the snow creeps slowly  
From off his chamber door –  
Daisies point the way there –  
And the Troubadour.  
(FR75) (EJ27)*

*Mute – thy coronation –  
Meek – my Vive le roi, low – <sup>[my]</sup>  
Fold a tiny courtier  
In thine ermine, Sir,  
There to rest revering  
Till the pageant by,  
I can murmur broken,  
Master, It was I –  
(FR133) (EJ28)*

## Carta dedicada a *Master*

*Dear Master*

*I am ill, but grieving more that you are ill, I make my stronger hand work long eno' to tell you. I thought perhaps you were in Heaven, and when you spoke again, it seemed quite sweet, and wonderful, and surprised me so – I wish that you were well.*

*I would that all I love, should be weak no more. The Violets are by my side, the Robin very near, and “Spring” – they say, Who is she – going by the door – [...]*

*Each Sabbath on the Sea, makes me count the Sabbaths, till we meet on shore . . . I cannot talk any more tonight, for this pain denies me. How strong when weak to recollect, and easy, quite, to love. (L333, no. 187) (EJ29)*

Como ya he mencionado anteriormente, aunque la identidad de *Master* es un misterio, algunos académicos (como Judith Farr, Ruth Miller, David Higgins, etc.) son de la opinión de que Samuel Bowles podría estar detrás de *Master*. “Apart from her father and brother, Emily Dickinson probably loved Samuel Bowles more than any other man in her life” (W. Martin, 1984:99). El editor del diario *The Springfield Republic* era amigo íntimo de Austin Dickinson y de Susan; y Dickinson y él coincidieron varias veces en las *soirée* que celebraban su hermano y su cuñada en The Evergreens, su casa. A pesar de estar casado, se le describe como un hombre mujeriego y que demostraba atracción por mujeres intelectuales; también se le describe como ingenioso, inteligente y jovial. Pronto empezaron una relación epistolar que duró bastante tiempo (desde 1858 hasta poco antes de la muerte de Bowles).

Las primeras cartas entre Dickinson y Bowles son el reflejo de una relación “playful, affectionate”, y, normalmente, menciona a la esposa del editor. “Initially, then, Bowles was essentially a favorite ‘uncle’ and very much associated with the Dickinson family as a group, but her feelings deepened”. La creencia de que Bowles pueda ser *Master* se debe a dos motivos principales: la cronología y el estilo utilizado en la correspondencia. En primer lugar, Dickinson y Bowles empezaron a cartearse en 1858 y curiosamente la fecha de la primera carta de las *Master Letters* también fue escrita en ese mismo año. En segundo lugar, las cartas entre Dickinson y Bowles fechadas entre 1860 y 1862 son parecidas al estilo y lenguaje utilizado en las *Master Letters*.

Although it is impossible to identify with certainty the recipient of these letters, Samuel Bowles was the man most likely to have received them if they were ever sent (W. Martin, 1984: 100).

### 3.5.3. Traducción

Es un hecho que Dickinson es una maestra del lenguaje y disfruta jugando con él a través del género y los pronombres, con el fin de alimentar aún más el aura de misterio que la rodea, así como para crear suspense y ambigüedad. El hecho de que el género quede difuso en el corpus poético de Dickinson, no tan solo en el caso de Susan y *Master*, sino también los géneros que utiliza para referirse a sí misma, complica considerablemente la tarea del traductor, ya que, como todo son conjeturas y no hay nada probado, todo depende del juicio del traductor y de la interpretación que este haga del poema. En este caso, como en la gran mayoría de traducciones, el traductor debe documentarse bien y descubrir cualquier información que le pueda ser útil durante el proceso traductológico.

Cuando se trata de los poemas en los que la poetisa hace mención directa a antropónimos como Susan, Sue, Dollie la traducción del género es mucho más sencilla: simplemente se escoge el género femenino y, por lo tanto, todas las marcas del femenino.

Poema original	Poema traducido
Show me Eternity, and I will show you Memory – Both in one package lain And lifted back again –	Muéstrame la Eternidad y yo te mostraré los Recuerdos— Ambos enterrados Y otra vez revividos—
Be Sue, while I am Emily – Be next, what you have ever been, Infinity –	Sé Sue mientras yo soy Emily— Sé entonces, lo que siempre has sido, Infinita—

(T35)

Poema original	Traducción
You love me – you are sure – I shall not fear mistake – I shall not <i>cheated</i> wake – Some grinning morn – To find the Sunrise left – And Orchards – unbereft – And Dollie – gone!	Me amas— estás segura— No temeré errar— No despertaré <i>traicionada</i> — En una mañana sonriente— Para ver desaparecer el Amanecer— Y a las Orquídeas —marchitarse— ¡Y a Dollie— desaparecida!
I need not start – you’re sure – That night will never be – When frightened – home to Thee I run – To find the windows dark – And no more Dollie – mark – Quite none?	Lo sé —estás segura— De que por la noche nunca— Asustada— huiré a casa hasta ti— Para ver las ventanas oscuras— Sin rastro de Dollie—mira— ¿No es así?
Be sure you’re sure – you know – I’ll bear it better now – If you’ll just tell me so – Than when – a little dull Balm grown – Over this pain of mine –	Asegúrate de estar segura —de saberlo— Lo sobrellevaré ahora mejor— Si tú me lo dices— Antes de que —un insulso Balsamito Brote en mi dolor—



You sting – again!	¡Y quemes —de nuevo!
--------------------	----------------------

(T36)

Sin embargo, la tarea se complica cuando no hay antropónimos, ya que hay que buscar las pistas que Dickinson haya dejado en el poema. Como por ejemplo, en el poema “Ourselves were wed one summer” el sustantivo *queen* lo utiliza para referirse a Susan y a ella misma. Además, también aparecen pistas relacionadas con los meses o las estaciones, en este caso, *june*, que hace referencia a la boda de Susan y Austin Dickinson.<sup>4</sup>

Poema original	Poema traducido
Ourselves were wed one summer – dear – Your Vision – was in June – And when Your little Lifetime failed, I wearied – too – of mine –	Nos casamos un verano— querida— Tu Visión— fue en junio— Y cuando Tu pequeña Vida falló, La mía—también— se derrumbó.
And overtaken in the Dark – Where You had put me down – By Some one carrying a Light – I – too – received the Sign –	Y sobrecogida en la Oscuridad— Donde Tú me habías dejado— Y a causa de Alguien con una Luz— Yo— también— recibí la Señal—
’Tis true – Our Futures different lay – Your Cottage – faced the sun – While Oceans – and the North must be – On every side of mine	Es cierto— Nuestros Futuros no eran iguales— Tu Casita —daba al sol— Y los Océanos— y el Norte deben de estar— En cada esquina de la mía.
’Tis true, Your Garden led the Bloom, For mine – in Frosts – was sown – And yet, one Summer, we were Queens – [were] wed–	Es cierto, Tu Jardín floreció primero, Pues el mío—en la Escarcha— lo sembré— Y aun así, un verano, fuimos Reinas— Y aun así, un verano, nos casamos—
But You – were crowned in June – but Yours was first – in June –	Pero a Ti— te coronaron en Junio— Pero la tuya fue primera—en Junio—

(T37)

En los casos en los que es imposible saber a quién se refiere, ya sea porque el género no aparece marcado o queda totalmente oculto tras alegorías y metáforas, me he guiado por

<sup>4</sup> La boda se celebró el 1 de julio, pero, en realidad, se había planeado originalmente para el 30 de junio. “June is the symbolic month for weddings, literalist objections that Sue’s marriage took place in July, so that she could not have been the subject of this poem, may be easily countered. Poets need not honor calendar facts absolutely; at the same time, the wedding has been planned for June over a two-year period. That ED is contrasting *her* “Vision” with Sue’s “Vision” is demonstrated by “But” in the last line. Both “were Queens” one summer but Sue was a “crowned” queen, while the poet was queen in secret” (J. Farr, 1992: 356).

la lista provisional de poemas a Susan efectuada por la académica Judith Farr y la tesis doctoral de Elena Álvarez Gallego.

Poema original	Poema traducido
My friend must be a Bird – Because it flies! Mortal, my friend must be – Because it dies! Barbs has it, like a Bee! Ah, curious friend! Thou puzzlest me!	Un Ave mi amiga debe de ser— ¡Porque vuela! Mortal mi amiga debe de ser— ¡Porque muere! ¡Un aguijón, como una abeja! ¡Ay, amiga curiosa, Me confundes!

(T38)

El caso de *Master* es más complicado, ya que ninguna de las teorías se puede demostrar como verdadera. En mis traducciones, me he decidido por la teoría que identifica a *Master* con Samuel Bowles. En primer lugar, si bien es cierto que *master* puede englobar a ambos géneros, según el OED, “the term *master* was originally applied almost exclusively to men, and the word is still normally used of a masculine referent; however, especially in the latter half of the 20th cent. its meaning has been extended to include women”. Por lo tanto, como Dickinson fue una poetisa del siglo XIX es poco probable que utilizara este vocablo para referirse a una mujer. En segundo lugar, porque al comparar las cartas dirigidas a Bowles y a *Master*, se observan ciertas similitudes.

Poema original	Poema traducido
Sexton! My Master’s sleeping here. Pray lead me to his bed! I came to build the Bird’s nest – And sow the early seed –  That when the snow creeps slowly From off his chamber door – Daisies point the way there – And the Troubadour.	¡Díacono! Mi Maestro duerme aquí. ¡Rápido, llévame hasta su lecho! He venido a construir el nido— Y a plantar las tempranas semillas—  Para que cuando la nieve se derrita De la puerta de su cuarto— Las margaritas allí le guíen Y al Trovador, también.

(T39)

En ocasiones ha sido inevitable prescindir de la ambigüedad tan característica de Dickinson, pero esto se debe a una restricción que presenta el español, ya que el género es mucho más marcado que en inglés, como por ejemplo, en *friend* y *dear*.

### 3.6. Comparación de traducciones

A continuación, compararé algunas de mis versiones con las de otros traductores. Las traducciones seleccionadas son tanto en español como en catalán; y pertenecen a Nicole D’Amonville Alegría, María Negroni, Carme Manuel Cuenca, Marcel Riera y Juan

Carrillo. Los poemas que compararé con mi traducción son los siguientes: “I felt a Funeral, in my Brain” y “Hope is the thing with feathers”.

Lo primero que cabe resaltar es si los traductores han respetado unos de los aspectos más importantes y distintivos de la poesía de Dickinson: las mayúsculas y las rayas<sup>5</sup>. Todos sin excepción han mantenido el uso arbitrario de las mayúsculas; por el contrario, Marcel Riera es el único que opta por no utilizar las rayas. Desde mi punto de vista, si se tuviera que prescindir de uno de estos dos aspectos, me decantaría por el uso de las mayúsculas, pues aún no se tiene conocimiento pleno sobre la motivación que se esconde tras ellas. No obstante, obviar la característica puntuación dickinsoniana me parece un grave error, puesto que la propia poetisa la consideraba su modo de expresión personal y un rasgo identitario de su poesía. Al obviar las rayas, la poesía de Dickinson pierde parte de su esencia y de lo que la hace especial.

### 3.6.1. *I felt a Funeral, In my Brain*

En primer lugar, compararé las traducciones de uno de los poemas más famosos de Dickinson: “I felt a Funeral, In my Brain”. Como ya he explicado en otros apartados, a Dickinson le fascinaba la muerte y este poema es prueba de ello. La perspectiva de este poema es sorprendente, ya que, al principio, se desconoce de quién es el funeral, pero, poco a poco, Dickinson lo desvela para revelarnos que es ella misma la que se encuentra dentro del ataúd. Además, el poema va creando una sensación de intranquilidad y de desesperación en el lector, pues el yo poético no ve nada, solo puede escuchar los sonidos que se producen.

En este poema Dickinson pone en práctica una vez más la rima aproximada: *fro* y *through*, *drum* y *numb*, *bell* y *race*, *ear* y *here*. En español, reproducir la rima aproximada es más complicado, pero hay dos de los traductores que lo han conseguido en algunos versos: Carla Manuel Cuenca (*funeral*, *avall* y *semblà*) y Marcel Riera (*timbal* y *balb*). La gran mayoría de los traductores no han sido estrictos con las rimas, ya que algunos no han seguido la rima del original o no han rimado en absoluto; en general, los traductores han

---

<sup>5</sup> En el caso de Dickinson, en cambio, las rayas desbordan esa mera función de señalar incisos y son uno de los rasgos más característicos de su lenguaje, hasta el punto de que prácticamente no usa otros signos de puntuación. Su uso de la raya tiene importancia prosódica (explícita cesuras y divisiones en versos trimembres) y, a la vez, semántica, pues quiebra la sintaxis convencional para generar estructuras en que el sentido se sale de los caminos trillados (J. Carrillo, 2020: 5).

optado por rimas asonantes (en las que destacan las vocales *a*, *e*, *i* y *o*) o, directamente, sin rima. También ha habido casos de rimas consonantes puntuales como por ejemplo la traducción de Nicole D’Amonville *Alegría* (*tambor* y *torpor*). En mi caso, he procurado mantener durante todo el poema una rima asonante con las vocales *o* y *a*, pero especialmente con la *o*.

*Sentí un Funeral, en el Cerebro,  
Y los Dolientes arriba y abajo  
Caminando —caminando— hasta que pareció  
Que el Sentido se abría paso—*

*Y una vez todos sentados,  
Un Oficio, como un Tambor —  
Redoblando —Redoblando— hasta que pensé  
Que se me nublaba el juicio—*

*Y entonces los escuché levantando el Ataúd,  
Un crujido me atravesó el alma  
Con esas mismas Pisadas de Plomo, de nuevo,  
Entonces el Espacio —retumbó,*

*Como si todo el Cielo fuera una Campana,  
Y un Ser, un mero Oído,  
Y yo, y el Silencio, una extraña Criatura  
Ahogada, sola, aquí—*

*Y entonces un Tablón en la Razón se rompió  
Y caí y caí, hondo y hondo —  
Y, con cada caída, di con un Mundo,  
Y Acabé sabiendo —entonces—*

En cuanto al número de sílabas, aunque este poema tenga más sílabas de las que normalmente tienen los poemas dickinsonianos, todos los traductores lo sobrepasan, ya que tanto el español como el catalán (especialmente el español) suelen tener más sílabas por palabra. Respecto a la estructura de los versos en estrofas, todos excepto María Negroni la han respetado. En este caso, María Negroni no tan solo ha repetido el verbo *caer*, sino que ha modificado la estructura del original para reforzar el efecto de la caída y su profundidad.

<p>And then a Plank in Reason, broke, And I dropped down, and down – And hit a World, at every plunge, [every] Crash – And Finished knowing – then –</p>	<p>Y luego una Tabla En la Razón, cedió, Y yo caí, Y caí— Y en cada caída, choqué contra un Mundo, Y entonces Supe— al fin—</p>
--	---

(T40)

Para dar énfasis a la caída, el resto de los traductores se ha decantado por la repetición del verbo que ha utilizado previamente, generalmente, *caer*, pero también *hundirse* o adverbios como *avall*.

<b>Traducción de Juan Carrillo</b>	Y yo me hundí, y me hundí –
<b>Traducción de Nicole D’Amonville Alegría</b>	y yo caí, y caí—
<b>Traducción de Carme Manuel Cuenca</b>	I comencí a caure, i a caure—
<b>Traducción de Marcel Riera</b>	I jo avall, avall

(T41)

En mi caso, me he decantado también por la repetición del verbo *caer*, pero también del adjetivo *hondo*, de esta manera, el efecto de la caída queda aún más reforzada.

<b>Mi traducción</b>	Y caí y caí, hondo y hondo
----------------------	----------------------------

(T42)

En lo que respecta a las selecciones léxicas de *brain*, la gran mayoría de traductores ha optado por *cerebro* y *cervell*; María Negroni, por el contrario, ha optado por *mente*, una opción demasiado suave y poco impactante en lo visual; Nicole D’Amonville se decanta por *sesos*. Igual que la opción anterior nos parecía demasiado suave, esta destaca por su dureza. Es cierto que *seso* es una traducción totalmente válida de *brain* y métricamente es más breve, pero la palabra en español tiene una connotación negativa que no tiene la palabra inglesa; por eso me parece que ambas opciones podrían mejorarse. Por otra parte, cabe destacar que todos los traductores han optado por traducir *Boots of Lead* por *Botas de Plomo*, mientras que yo lo he traducido por *Pisadas de Plomo* (véase el punto 4.1.4.).

### 3.6.2. “Hope” is the thing with feathers

En segundo lugar, compararé las traducciones de “‘Hope’ is the thing with feathers”. Hablaré de las traducciones de María Negroni y Marcel Riera. En este poema, Dickinson describe la esperanza a través de la alegoría de un pájaro. Igual que en el poema anterior, Dickinson crea suspense al no decir inmediatamente de qué criatura se trata y va dejando pequeñas pistas como *feathers*, *perches* y *sings the tune* hasta llegar al tercer verso de la tercera estrofa.

Una vez más, Dickinson pone en práctica la rima aproximada: *soul* y *all*, *heard* y *bird*, *storm* y *warm*, *sea*, *extremity* y *me*. En lo que respecta a la traducción de María Negroni, la traductora alterna diferentes rimas asonantes con las vocales *a* y *o*, pero también utiliza una rima consonante en la primera estrofa (*plumas* y *jamás*). La traducción de Marcel

Riera también combina la rima consonante (*plomes y paraules; dolor y escalfor*) con la rima asonante (*sentir y mi*), además de la rima aproximada (*ànima y mai*). En mi caso, he optado por una rima asonante de la vocal *a* en casi todo el poema, además de una rima consonante (*plumas y palabras*).

*La “Esperanza” es un ser con plumas —  
Que se posa en el alma—  
Y canta la melodía sin las palabras—  
Y nunca para— nunca—*

*Y dulce— en el Vendaval — se escucha  
Y furiosa debe de ser la tormenta—  
Que podría abatir a la pequeña Ave  
Que tanta calidez otorgaba—*

*La oí en la más fría tierra—  
Y en el más extraño Mar—  
Aun así—nunca— con Urgencia  
Exigió una mísera miga — de mí.*

En cuanto al número de sílabas, todos los traductores lo sobrepasan, ya que tanto el español como el catalán (especialmente el español) suelen tener más sílabas por palabra. Respecto a la estructura de los versos en estrofas, ambos traductores siguen la distribución del original.

En lo que respecta a las selecciones léxicas, comentaré dos propuestas de María Negroni: la primera de ellas, la traducción de *thing* (que también se da en la de Marcel Riera), la segunda la traducción del verso *and sings the tune without the words*. En el primer caso, aunque *cosa* sea la traducción directa de *thing*, la palabra en español posee una connotación más vulgar que en inglés; por este motivo, considero que es más acertada mi traducción. En el segundo caso, Negroni traduce *tune without the words* como *la melodía muda*, lo cual dar lugar a ambigüedad semántica, ya que podría interpretarse como si el pájaro hubiera perdido la facultad del habla. Sin embargo, Dickinson no dice que el pájaro esté mudo, sino que simplemente canta la melodía, pero no las palabras que conforman la canción. Por eso me parecen opciones más acertadas las de Marcel Riera o la mía.

<b>Traducción de María Negroni</b>	La esperanza es esa <b>cosa</b> con plumas— Que se posa sobre el alma— Y canta la melodía <b>muda</b> — Que no cesa— jamás—
<b>Traducción de Marcel Riera</b>	«Esperança» és la <b>cosa</b> amb plomes que s’ha enfilat a l’ànima i canta la melodía <b>sense paraules</b>

	i no s'atura mai.
<b>Mi traducción</b>	La “Esperanza” es un <b>ser</b> con plumas — Que se posa en el alma— Y canta la melodía <b>sin las palabras</b> — Y nunca para— nunca—

(T43)

#### 4. CONCLUSIÓN

Escogí a Emily Dickinson no solo para leer su obra, ni siquiera tampoco por el misterio que se esconde tras ella y tras sus palabras; simplemente la escogí por su valentía. Desde el principio me fascinó cómo se atrevió a desafiar unos cánones que asfixiaban a la mujer, tanto en la concepción de lo que es una poetisa como en el amor. Dickinson no solo se atrevió a escribirle poemas amorosos a una mujer, sino que evitó el matrimonio para mostrar su oposición a la idea de matrimonio opresor. Escogí a Dickinson por su libertad, porque ella misma creó su propia definición de mujer y vivió su vida y escribió siendo fiel a ella misma. Y no tan solo creó su definición de mujer, sino también del Dios en el que ella creía y al que escribía.

He de admitir que, al principio, el mero pensamiento de enfrentarme a la traducción poética me atemorizaba y aún hoy lo hace. Como ya he mencionado anteriormente, el poema es un artefacto verbal forjado a través de muchos mecanismos que ayudan a hacerlo fácil de memorizar e inolvidable, y traspasarlos al español no ha sido tarea fácil: en primer lugar, porque el inglés y el español son totalmente diferentes; en segundo lugar, porque se trata de una poetisa de la envergadura de Dickinson, que sangraba tinta y respiraba palabras; que sabía manipular el lenguaje como si ella misma lo hubiera inventado y no dejaba nunca nada al azar. Sin embargo, la poesía no tan solo consiste en la métrica, la rima y el ritmo... hay mucho más: un poema debe lograr que el lector sienta y le conmueva. En definitiva, un poema debe tener alma.

El papel del traductor ante una poesía no consiste en copiar literalmente cada uno de estos elementos, sino en recopilar aquellos imprescindibles para que la sensación que evoque al lector sea lo más parecida posible. Por eso, más que traducir, hay que transcribir a través de los recursos disponibles en la lengua meta. En mis traducciones he intentado entender y ponerme en el lugar de Dickinson, adoptar su pensamiento, y para ello he tenido que empaparme de su obra, de obras de otros académicos que han hecho un gran trabajo analizando a la poetisa. Hemos aprendido que el lenguaje poético de Dickinson es ante

todo visual, compacto y ambiguo; unas características que he intentado trasladar a mis propuestas. También hemos aprendido que para Dickinson aquello que diferenciaba su poesía del resto de los autores era la puntuación, especialmente las rayas, cuya función es principalmente retórica y busca crear suspense. Por eso mismo, en mis traducciones, he considerado imprescindible mantener el uso de las rayas y las mayúsculas. También he considerado oportuno mantener la rima, aunque no haya utilizado el mismo tipo que la poetisa y me haya decantado por la rima asonante.

Confío que con este trabajo haya cumplido mi objetivo principal: dar a conocer a Dickinson, humanizarla y desmitificarla levemente para hacerla más fácil de comprender. Es indudable que Dickinson es un gran referente en la literatura porque estaba avanzada a su época y ha sido precursora de la poesía moderna. Sin embargo, creo que es una figura que aún no está completamente reconocida, sobre todo en España.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, Gallego, E. (2017). *Los animales en la poesía de Emily Dickinson: alegorías de la experiencia*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid.<sup>6</sup>

Álvarez, Gallego, E. (2018). La relación sin fin que es poética – entre Emily Dickinson y Susan Huntington Gilbert. *DUODA: estudis de la diferència sexual*, (54), 74-84. <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/336896>.

Bennet, P. (1990). *Emily Dickinson: woman poet*. University of Iowa Press.

Bianchi, Dickinson, M. (1914). *The Single Hound : Poems of a Lifetime*. Little, Brown and Company of Boston.

Bianchi, Dickinson, M., Hampson, Leete, A. (1948). *Poems by Emily Dickinson*. Little, Brown and Company of Boston.

Brunet, Argelés, A. (2020). *Emily Dickinson and Susan Huntington: a relationship that surpasses labels*. (Trabajo de fin de Grado). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Bossini, F. R., Gleeson, M. (1998). *Diccionario bilingüe de terminología jurídica. Inglés-Español/Español-Inglés. Bilingual dictionary of legal terms. Bilingual dictionary of legal terms. English-Spanish/ Spanish-English*. (2a ed.). McGraw-Hill Interamericana de España S.L.

---

<sup>6</sup> Tesis dirigida por María-Milagros Rivera García-Garretas, que ha traducido toda la obra de Dickinson.



- Carrillo, del Saz, J. (2020). *Una aproximación a Emily Dickinson por la vía temática: speech, word(s), silence. Análisis y traducción de una selección de poemas*. (Trabajo de fin de Grado). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Cuenca, Manuel, C., Derrick, P. S. *Emily Dickinson. Amherst LXXX Poemes*. Editorial Denes.
- D'Amonville Alegría, Nicole. (2003). *Emily Dickinson. 71 Poemas*. Lumen.
- De Riquer, M. *El arte de escribir en verso*. Dentro *Enciclopedia Uteha para la juventud*. (255-282). Montaner y Simón.
- Farr, J. (1992). *The Passion of Emily Dickinson*. Harvard University Press.
- Fernández, Ferrer, A. (2001). *Aproximación a la poesía de Emily Dickinson. Aplicaciones didácticas. Traducción y musicalización de una selección de poemas mínimos de 1862*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- Fernández, Ferrer, A. (2014). *El lenguaje poético de Emily Dickinson*. Editorial Alhulia.
- Hallen, C. (s.f.). *Emily Dickinson Lexicon*. [Consulta: 27 de febrero de 2020]. <https://edl.byu.edu/introduction.php>
- Loomis, M. T., Higginson, T.W. (1890). *Poems*. Roberts Brothers.
- Loomis, M. T., Higginson, T.W. (1891). *Poems: second series*. Roberts Brothers.
- Loomis, M. T., Higginson, T.W. (1896). *Poems: third series*. Roberts Brothers.
- Martin, W. (1984). *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily, Adrienne Rich*. University of North Carolina Press.
- Martin, W. (2007). *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. Cambridge University Press.
- Master. (2021). En *Oxford Online Dictionary*. <https://www-oed-com.sare.upf.edu/view/Entry/114751?rskey=os2RA5&result=1&isAdvanced=false#eid>
- Entail. (2021). En *Merriam-Webster* (2021). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/entail>
- Miller, C. (1987). *Emily Dickinson, a poet's grammar*. Harvard University Press.

- Miller, C. (2016). *Emily Dickinson's Poems as she preserved them*. Harvard University Press.
- Mukarovský, J. (2014). *Standard language and poetic language*. Dentro J.Chovanec (Ed.), *Chapters from the History of Czech Functional Linguistics*. (41-53). Masarykova univerzita.
- Negróni, M., Arsenault, I. (2016). *Emily Dickinson. Carta al mundo y otros poemas*. Libros del Zorro Rojo.
- Rico, F. (2003). *Un par de razones para la poesía*. Dentro *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*. (79-87). Destino.
- Riera, M. (2017). *Emily Dickinson. Aquesta és la meva carta al món. Poemes escollits*. Proa.
- Rivera Garretas, M. Milagros. (2016). *Emily Dickinson. Edición Bilingüe*. Sabina Editorial.
- Smith, M.N. (1992). *Rowing in Eden: rereading Emily Dickinson*. University of Texas Press.
- Smith, M. N (2008). *A Companion to Emily Dickinson*. Blackwell Publishing.
- Van Wagenen Ward, T. (1986) *The letters of Emily Dickinson*. Harvard University Press.
- Wild. (2021). A *Oxford Online Dictionary*. <https://www-oed-com.sare.upf.edu/view/Entry/228988?rskey=uSfip2&result=1&isAdvanced=false#eid>
- Wolosky, S. (2003), *Major voices: 19<sup>th</sup> century American women's poetry: selected poems*. The Toby Press.

## 6. APÉNDICE

### 6.1. Traducciones de otros autores

#### 6.1.1. *I felt a Funeral, in my Brain*

**Carme Manuel Cuenca**

*Al Cervell, vaig sentir un Funeral,  
I els Acompanyants Amunt i avall  
Que trespaven— trespaven— fins que semblà  
Que es trencara el Seny—*

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

*I llavors els sentí alçar una Cixa  
I cruixir travessant-me l'Ànima  
Amb les mateixes Botes de Plom, de nou,  
Llavors l'Espai— trencà a voltejar,*

*Com si tot el Cel fóra una Campana,  
I l'Ésser, sols Oïda,  
I jo, i el Silenci, una Raça estranya  
Nàufraga, solitària, ací—*

*I llavors, s'esqueixà, una Post de la Raó,  
I comencí a caure, I a caure—  
I vaig topar en un Món, en cada descens,  
I acabí coneixent— aleshores—*

**Nicole D'Amonville Alegría**

*Sentí un Funeral, en los Sesos,  
y Dolientes aquí y allá  
que pisaban— pisaban— parecióme  
que el sentido calaba—*

*y cuando todos se sentaron,  
un Oficio, un Tambor—  
que golpeaba—golpeaba— hasta sentir  
en la mente un torpor—*

*y entonces les oí izar una Caja  
y crujirles por mi Alma  
las Botas de Plomo, otra vez,  
luego Espacio— doblaba.*

*Tal campana fueran los Cielos,*

*y el Ser, un mero Oído,  
y yo, y Silencio, Raza extraña  
aquí, a solas, hundidos—*

*Y entonces la Razón perdió una Tabla,  
y yo caí, y caí—  
y di en un Mundo a cada salto.  
Y al Fin no supe— ahí—*

### **María Negroni**

*Sentí un Entierro, en la Mente,  
y Deudos que andaban  
arrastrándose—arrastrándose—  
hasta que pareció  
que el Sentido iba a aflorar—*

*Y cuando todos se ubicaron,  
una Misa, como un Tambor—  
retumbó—retumbó— y yo sentí  
la Mente obnubilada—*

*Y después los oí alzar el Ataúd,  
y el crujido atravesó mi Alma  
con sus Botas de Plomo, otra vez,  
después el Espacio— irrumpió en tañidos,*

*como si el Cielo fuera una Campana  
y el Ser, solo un Oído,  
y Yo, y el Silencio, alguna extraña Raza  
hundida, solitaria, aquí—*

### **Marcel Riera**

*Vaig sentir un Funeral al Cervell  
i les ploraneres amunt i avall,  
caminaven i caminaven fins que semblà  
que el Sentit anava penetrant.*

*I quan tothom s'hagué assegut,  
un Ofici religiós, com un Timbal,  
colpejà i colpejà fins que em vaig pensar  
que l'enteniment se'm tornava balb.*

*I després vaig sentir que alçaven una Caixa  
i que em travessava l'Ànima un cruiximent,  
amb les mateixes Botes de Plom, novament,  
i aleshores l'Espai va començar a tocar,*

*com si tots els Cels fossin una Campana*

*i l'Existència una Orella i res més,  
i Jo i el Silenci una Raça estranya  
que, solitària, aquí naufragués.*

*I després a la Raó se li trencà una Biga,  
i jo avall, avall vaig anar caient  
i vaig colpejar un Món entre m'enfonsava  
i aleshores ho vaig Acabar entenent.*

### **Juan Carrillo**

*Sentí un Funeral, en el Cerebro,  
Y Allegados de acá para allá  
Daban pasos – y pasos – hasta que fue  
Como si el Sentido se abriese camino*

*Y cuando todos se hubieron sentado,  
Una Misa, como un Tambor –  
Siguió golpeando – y golpeando – hasta que pensé  
Que la mente se me entumecía –*

*Y entonces los oí levantar una Caja  
Y crujir a través de mi Alma  
Con aquellas mismas Botas de Plomo, de nuevo,  
Luego el Espacio – empezó a repicar,*

*Como si todos los Cielos fuesen una Campana,  
Y la Existencia, solo un Oído,  
Y yo, y el Silencio, alguna extraña Raza  
Naufragada, solitaria, aquí –*

*Y entonces se le rompió, a la Razón, un Tablón,  
Y yo me hundí, y me hundí –  
Y fui a dar contra un Mundo, en cada caída,  
Y acabé sabiendo – entonces –*

#### 6.1.2. “Hope” is the thing with Feathers

### **María Negroni**

*La esperanza es esa cosa con plumas—  
que se posa sobre el alma—  
y canta la melodía muda—  
que no cesa— jamás—*

*Y se escucha dulcísima— en el Viento—  
habrá de ser muy dura la borrasca—  
para abatir al Pájaro chiquito  
que a tanto dio calor—*

*La escuché en la tierra gélida—*

*y en el más extraño Mar—  
aun así, nunca, en un Apuro,  
pidió una miga— de Mí.*

**Marcel Riera**

*“Esperança” és la cosa amb plomes  
que s’ha enfilat a l’ànima  
i canta la melodia sense les paraules  
i no s’atura mai.*

*I dolcíssima se sent en la Ventada  
i la tempesta segur que causa dolor  
si pot abatre l’Ocellet  
que a tants donava escalfor.*

*A la terra més freda  
i al Mar més exòtic la vaig sentir,  
però mai, ni en el cas més Extrem.  
no em demanà ni una molla a mi.*