

Otras cartas a Susan de Emily Dickinson

Lucía Vizoso Perelló

Tutor/a: Jordi Ainaud Escudero
Seminari 206: Traducció literària

Curs 2021-2022



**Universitat
Pompeu Fabra**
Barcelona

Facultat
de Traducció
i Interpretació

RESUMEN

De las más de mil cartas que se conservan de la gran poeta estadounidense Emily Dickinson, la tercera parte está dirigida a su amiga y cuñada Susan Gilbert, con la que estableció una relación que la crítica actual considera amorosa. Las cartas a Susan contienen poemas y, en algunos casos, son epístolas poéticas. Existe solo una traducción reciente de estas cartas, pero no abarca el corpus entero. El objetivo de este trabajo es complementar dicha traducción para obtener una imagen completa de la poeta en sus escritos más íntimos. Para ello, en primer lugar, puesto que su obra se alimenta fundamentalmente de su biografía, se analizan los datos más relevantes de su vida como mujer escritora en los Estados Unidos del siglo XIX. En segundo lugar, a fin de ilustrar las peculiaridades de la obra dickinsoniana, se ofrece el análisis de un corpus de veinte cartas, seleccionado a partir de las no traducidas al español hasta ahora, con sus respectivas traducciones comentadas. Los resultados del trabajo remarcan las características de la obra y las dificultades que supone traducirla, tanto en lo que respecta a la forma y el contenido, como a la delicadeza de trabajar con una obra que ha sido víctima de malas prácticas editoriales durante más de un siglo.

Palabras clave: Emily Dickinson, Susan Gilbert, cartas, traducción poética, mujeres escritoras

RESUM

De les més de mil cartes que es conserven de la gran poeta estatunidenca Emily Dickinson, la tercera part està dirigida a la seva amiga i cunyada Susan Gilbert, amb qui va establir una relació que la crítica actual considera amorosa. Les cartes a Susan contenen poemes i, en alguns casos, són epístoles poètiques. Només existeix una traducció recent de les cartes de Dickinson a Gilbert, però no comprèn el corpus sencer. L'objectiu d'aquest treball és complementar aquesta traducció per obtenir una imatge completa de la poeta. Així doncs, en primer lloc, atès que la seva obra s'alimenta fonamentalment de la seva biografia, s'analitzen les dades més rellevants de la seva vida com a dona escriptora als Estats Units del segle XIX. En segon lloc, per tal d'il·lustrar les peculiaritats de l'obra dickinsoniana, es presenta l'anàlisi d'un corpus de vint cartes, seleccionat a partir de les no traduïdes a l'espanyol fins ara, amb les seves respectives traduccions comentades. Els resultats del treball remarquen les característiques de l'obra i les dificultats que suposa traduir-la, tant pel que fa a la forma i el contingut, com a la

delicadesa de treballar amb una obra que ha sigut víctima de males pràctiques editorials durant més d'un segle.

Paraules clau: Emily Dickinson, Susan Gilbert, cartes, traducció poètica, dones escriptores

ABSTRACT

One third of the more than a thousand surviving letters from the great American poet Emily Dickinson are addressed to her friend and sister-in-law Susan Gilbert, with whom she had a relationship that current critics consider to be romantic. The letters to Susan contain poems, and in some cases are poetic epistles. There is only one recent translation of Dickinson's letters to Gilbert, but it does not cover the entire corpus. The aim of this paper is to complement this translation to obtain a complete image of the poet. For this purpose, firstly, since her work is fundamentally based on her biography, the most relevant aspects of her life as a woman writer in the United States in the nineteenth century are analysed. Secondly, in order to illustrate the peculiarities of Dickinson's work, a corpus of twenty letters is examined, selected from those letters that have not yet been translated into Spanish, with their respective commented translations. The results of the paper highlight the characteristics of the author's work and the difficulties involved in translating it, both in terms of the form and content, and the delicacy of working with a work that has been a victim of bad publishing practices for over a century.

Keywords: Emily Dickinson, Susan Gilbert, letters, poetry translation, women writers

Índice

1. Introducción.....	1
1. 1. Justificación y objetivos.....	1
1. 2. Metodología	1
2. Breve biografía y presentación de la autora	2
3. Introducción de la obra de Emily Dickinson	3
3.1 En Estados Unidos	3
3.2 En España	5
4. Corpus y marco teórico general	6
5. Traducción comentada de 20 cartas	6
5.1. Características de las cartas de Emily Dickinson	7
5. 2. Características generales de la poesía de Emily Dickinson	8
5. 3. Traducción y comentario de 20 cartas	9
5. 3. 1. Traducción y comentario de una carta en prosa.....	9
5.3.2. Traducción y comentario de 19 cartas-poema.....	14
6. Conclusiones.....	45
Bibliografía.....	47

1. Introducción

Este trabajo académico propone la traducción de 20 cartas de las aproximadamente 50 que no están traducidas al español de la escritora estadounidense Emily Dickinson dedicadas a Susan Gilbert. Son cartas-poema, por lo que la mayoría combinan verso y prosa. El trabajo se centra en un corpus de 20 manuscritos originales de las cartas de la escritora, determinado a partir de las cartas ya traducidas en *Cartas de Amor a Susan*¹ (Madrid: Sabina, 2021).

1. 1. Justificación y objetivos

De las aproximadamente mil cartas que escribió Emily Dickinson a lo largo de su vida, más de un tercio estaban dedicadas a Susan Gilbert, su amiga y, posteriormente, cuñada. En 2021, la editorial Sabina publicó *Cartas de Amor a Susan*, la traducción de 245 cartas de la correspondencia dirigida a Susan conservada a día de hoy. Se centraron en las más íntimas o de contenido amoroso. Sin embargo, cerca de 50 cartas dedicadas a Susan no se han traducido. Así pues, el objetivo principal de este trabajo es proponer la traducción de 20 de estas 50 cartas, a fin de ofrecer y obtener una imagen más completa de la escritora estadounidense.

Asimismo, se propondrá la traducción contextualizando las cartas en un marco fiel a la realidad, sin censuras ni manipulaciones. La obra de Emily Dickinson ha sido víctima «de malas prácticas editoriales que han durado más de un siglo y cuyos efectos negativos todavía perduran».² La academia, los editores y las instituciones que poseían su legado lo escondieron³, porque no encajaba en el canon social y literario.

1. 2. Metodología

El trabajo se estructurará en los siguientes apartados. En primer lugar, se llevará a cabo una breve presentación de Emily Dickinson. Su obra se alimenta fundamentalmente de su experiencia personal, de modo que es importante conocer su vida para poder interpretarla y comprenderla. Además, como se ha mencionado, las ediciones canónicas en inglés han sufrido modificaciones —desde la puntuación y el uso de la mayúscula,

¹ En esta edición respetan el uso no convencional de las mayúsculas de Emily Dickinson. En el título del libro juegan con esta característica y escriben *amor* con inicial mayúscula.

² MAÑERU, A. (2021). «Prólogo», en Dickinson, Emily. *Cartas de Amor a Susan*. Sabina, p. 19.

³ *Ibidem*, p. 21.

hasta la supresión de palabras o párrafos⁴—, por lo que la mayor parte de las traducciones al español se han hecho a partir de antologías y publicaciones que alteran la obra original. Finalmente, se analizará el recorrido que siguió su publicación, a partir de la muerte de la escritora y las primeras ediciones, puesto que su obra fue publicada póstumamente.

En segundo lugar, se explicará la recepción de su obra tanto en Estados Unidos como en España. Respecto a la introducción de Dickinson en España, se expondrán los primeros traductores y, por tanto, introductores de la obra dickinsoniana en el mundo hispanohablante. Asimismo, el apartado se centrará en las publicaciones, ediciones y traducciones de volúmenes que contengan la obra epistolar de la autora, además de la poética.

En tercer lugar, se determinará la extensión y representatividad del corpus epistolar que se traducirá, esto es, de entre las cartas hasta hoy no traducidas al castellano, se indicará cuáles se traducen y los motivos por los que se han escogido las veinte cartas que conformarán el trabajo.

En cuarto lugar, se desarrollarán una serie de aspectos previos a la traducción que cabe tener en cuenta, relativos a la traducción de la prosa y del verso, así como al estilo y las peculiaridades de la escritora. Seguidamente, se traducirán las cartas y se confrontarán los textos originales con la traducción correspondiente. Las dificultades de traducción del original se indicarán tras las propuestas de traducción, al igual que los comentarios a las soluciones aportadas en la traducción. Por último, se incluirán unas conclusiones y una bibliografía.

2. Breve biografía y presentación de la autora

Emily Dickinson nació en 1830 en Amherst (Massachusetts) y creció en el seno de una familia influyente de la ciudad. Junto con su hermana Lavinia estudió en la Amherst Academy, donde recibió una educación poco común para la época. Poco después conoció a Susan Gilbert. En 1856, Susan y Austin Dickinson, el hermano de Emily, contrajeron matrimonio y, desde entonces, la escritora y la pareja vivieron en casas contiguas hasta que la escritora murió, en 1886. Emily y Susan tuvieron una relación muy íntima, pasaban tiempo juntas, compartían lecturas —principalmente literatura femenina de la época— y tenían conversaciones de temas literarios. Además, Susan también era escritora, escribía

⁴ NELL Smith, M. (1991). Gender Issues in Textual Editing of Emily Dickinson. *Women's Studies Quarterly*, 19(3/4), p. 79.

ensayos, poemas, cartas, entre otros, pero no llegó a publicar nunca⁵. La escritura fue un hecho relevante en su obra, en sus cartas a menudo se incluyen referencias a libros. Así, su relación no era meramente amorosa, sino que también era literaria⁶.

Dos datos que marcaron la vida de la poeta fueron, por un lado, la relación con Susan Gilbert Huntington, si bien la academia, editores y traductores han insistido en buscar destinatarios masculinos en su poesía, cuando todo apunta a que estaba dirigida a Susan. Por otro lado, algunos académicos plantean la hipótesis de que la autora padeciera incesto por parte de su padre y de su hermano Austin. Por tanto, la relación con el matrimonio conformado por Susan y Austin no fue fácil para la autora. Ambos hechos se obviaron y censuraron a la hora de editar y traducir su obra, ya que desbordaban el canon poético masculino del siglo XIX⁷.

3. Introducción a la obra de Emily Dickinson

3.1 En Estados Unidos

Cuando Emily Dickinson murió, no dejó instrucciones de qué hacer con sus aproximadamente 1.800 poemas, de los que únicamente publicó ocho en vida, de forma anónima y con correcciones⁸. De hecho, la escritora sospechaba que su obra no gustaría a los editores y, cuando Thomas Wentworth Higginson le propuso publicar sus poemas —cuando ella todavía vivía—, este le sugirió que introdujera cambios en ellos, sobre todo en lo que respecta a aspectos formales, algo a lo que la autora no estaba dispuesta, por lo que desestimó la propuesta⁹.

Lavinia Dickinson, su hermana, tras su muerte, decidió publicarlos. Le pidió ayuda a Susan para la edición y la publicación de la obra, y esta aceptó. No obstante, dos años más tarde, decidió no hacerlo, ya que pensó que los poemas no gustarían¹⁰. Así, en

5 NELL Smith, M. (2002). Susan and Emily Dickinson: their lives, in letters. *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, p. 66.

6 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, p. 77.

7 BENGOCHEA, M. (2014). Emily Dickinson, leída y traducida desde la diferencia sexual. *DUODA: estudis de la diferència sexual*, 46, p. 79.

8 D'AMONVILLE Alegría, N. (2009). *Emily Dickinson. Cartas*. Lumen, p. 11.

9 VENDLER, H. (2012). Dickinson, l'escriptora. *Quaderns de Versàlia, II*. Papers de Versàlia, p. 11.

10 HART, E. L. (1990). The Encoding of Homoerotic Desire: Emily Dickinson's Letters and Poems to Susan Dickinson, 1850-1886. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 9(2), p. 257.

un principio, en 1890, fue Mabel Loomis Todd —escritora y editora que, además, fue amante de Austin Dickinson— la primera en editar y publicar la obra de la autora.

Las dos familias —los Dickinson y los Loomis Todd— mantuvieron un litigio que ha durado muchos años, hasta alcanzar a las propias instituciones que finalmente heredaron los documentos. Principalmente la Universidad de Harvard, por parte de la familia Dickinson, y el Amherst College, por parte de la familia Loomis Todd¹¹.

Poco después, Thomas Wentworth Higginson accedió a ser coeditor de la obra junto con Todd. Ambos modificaron la obra «en importantes aspectos, de modo que la convirtieron en más convencional y menos comprometida que los poemas originales de la autora; además de intentar borrar todas las referencias a Susan»¹².

Tras la muerte de Lavinia Dickinson, T. W. Higginson y Susan Dickinson —primeros en publicar la obra de la autora—, Martha Dickinson Bianchi, la hija de Susan y Austin Dickinson, continuó editando la obra de su tía, aunque la modificó, disimulando la historia de amor entre su tía y su madre¹³. La mayor parte de los poemas de Dickinson se publicaron, pero ninguna edición los abarcaba todos. No fue hasta 1955 cuando el académico Thomas H. Johnson editó un volumen completo, *The Poems of Emily Dickinson* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955).

Unas décadas más tarde, en 1981, Ralph W. Franklin investigó y estudió los manuscritos de la autora. Juntó los escritos en una edición, *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981), y, en 1998, publicó *The Poems of Emily Dickinson* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998), una edición completa de los poemas de Emily Dickinson, que ultimaba la de T. H. Johnson.

Asimismo, Emily Dickinson escribió muchas cartas a lo largo de su vida. De hecho, es difícil separarlas de sus poemas, ya que estos solían ir incluidos en cartas. Se conservan cerca de 1.000 cartas dirigidas a su círculo más íntimo —más de un tercio de ellas a su amiga y cuñada, Susan Gilbert. La comunidad académica estima que las ediciones de cartas que se han publicado tan solo representan una décima parte del total

¹¹ MAÑERU, A. (2021). «Notas biográficas de Emily Dickinson», en Dickinson, Emily. *Cartas de Amor a Susan*. Sabina, p. 275.

¹² *Ibidem*, p. 275.

¹³ NELL Smith, M. (1991). Gender Issues in Textual Editing of Emily Dickinson. *Women's Studies Quarterly*, 19(3/4), p. 85.

de las cartas que escribió, ya que la autora pidió que, tras su muerte, quemaran sus cartas. La primera data de 1841 y la última, justo antes de su muerte, de 1886.

Los primeros editores de la obra de Emily Dickinson —Susan Gilbert, Mabel Loomis Todd y Thomas Wentworth Higginson— consideraban que el vínculo entre las cartas y los poemas era muy estrecho. Así, en 1894, Mabel Loomis Todd publicó dos volúmenes que contenían la correspondencia, *Letters of Emily Dickinson*. Sin embargo, no contenían las cartas a Susan Dickinson. Posteriormente, Martha Dickinson Bianchi —sobrina de Emily Dickinson e hija de Susan Gilbert Huntington—, publicó, entre 1920 y 1930, muchas de las cartas dirigidas a su familia. En 1958, Thomas Johnson publicó *The Letters of Emily Dickinson*, primera edición que abarcaba todas las cartas de la poeta.

3.2 En España

Las primeras traducciones al español de la poesía de Emily Dickinson las llevaron a cabo Juan Ramón Jiménez, en 1916; el mexicano Gilberto Owen, en 1934; dos poetas de la generación del 27, Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina, en 1945; y Agustí Bartra, en 1951. Sin embargo, las traducciones de Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina no tuvieron receptores en España, por lo que no se las puede considerar las verdaderas introductoras de la obra de E. D. en España¹⁴. Así pues, fueron Marià Manent, en 1957, y Silvina Ocampo unas décadas después, en 1985, los introductores de la poesía de la escritora en España.

En cuanto a la traducción al español de la obra epistolar de la autora, el primer libro que se centra en las cartas de la escritora es *Emily Dickinson. Cartas poéticas e íntimas (1859-1889)* de Margarita Ardanaz (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996). Sin embargo, esta edición no contiene ninguna carta dirigida a Susan. La siguiente publicada en español fue *Cartas a T. W. Higginson* una selección de cartas traducida en 1999 por la Universidad de León, centrada únicamente en las cartas dirigidas a T. W. Higginson. Más adelante, en 2004, Núria Amat publicó una selección de poemas y fragmentos de cartas en *Amor infiel* (Madrid: Losada, 2004), que tampoco menciona a los destinatarios. En 2009, Nicole d'Amonville Alegría tradujo una selección de la correspondencia de Emily

¹⁴ Lluís Vila, B. (2015). *Marià Manent, traductor d'Emily Dickinson al català i al castellà*. [Trabajo final de grado]. Universitat Pompeu Fabra.
https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/25079/Lluis_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y
[Consulta: 10-06-2022], p. 4.

Dickinson a distintos destinatarios. Esta publicación es la primera que cuenta con la traducción de algunas cartas a Susan Gilbert Dickinson. No fue hasta 2021 cuando la editorial Sabina publicó *Cartas de Amor a Susan*, centrada únicamente en la correspondencia con Susan Gilbert.

4. Corpus y marco teórico general

Como se ha mencionado, se conservan más de mil cartas de la escritora y una tercera parte estaban dirigidas a Susan Gilbert. Así, de los manuscritos de estas 300 cartas originales de Emily Dickinson dirigidas a Susan, de acceso público desde 2011¹⁵, se restarán las 245 cartas traducidas en *Cartas de Amor a Susan* y, de las aproximadamente 50 cartas restantes, se seleccionará el corpus de 20 cartas que analizará este trabajo.

Asimismo, se tomarán como marco teórico de referencia las traducciones al español de Arantxa Azurmendi Muñoa, Ana Mañeru Méndez y Carmen Oliart Delgado de Torres, en *Cartas de Amor a Susan*, así como el prólogo, las notas que contextualizan las cartas y los anexos. Además de los estudios de académicas estadounidenses expertas en Emily Dickinson, como Martha Nell Smith y Ellen Louise Hart, quienes han investigado la obra y vida de la escritora, así como las malas prácticas editoriales de las que ha sido víctima durante el último siglo.

Finalmente, para llevar a cabo la selección de las cartas, de entre aquellas que no estaban traducidas se han escogido 20. En principio, se pretendía que fueran cartas en prosa, pero tan solo quedaba una por traducir en *Cartas de Amor a Susan*, que corresponde a la primera traducción y es un muy buen ejemplo de las cartas en prosa de la autora. Por lo tanto, en cuanto al resto, se trata de 19 cartas-poema que ilustran las características principales de la poesía de la autora, desde las formales hasta las de contenido.

5. Traducción comentada de 20 cartas

En este apartado se presentará la traducción de veinte cartas de Emily Dickinson a Susan Huntington Gilbert. Como ya se ha dicho, tan solo una de ellas está escrita en prosa, el resto consiste en cartas-poema. Antes de presentar las traducciones comentadas, se

¹⁵ Consultables en

<http://archive.emilydickinson.org/working/csd.php?limit=&sort=catalog&variable=catalog&val=&flag=1>

enumerarán, por un lado, algunas de las características principales de las cartas; y, por otro lado, algunas de las características principales de la poesía de la autora.

5.1. Características de las cartas de Emily Dickinson

A continuación, se enumerarán una serie de aspectos generales que caracterizan la correspondencia de Emily Dickinson. En este caso, enfocadas en las cartas en prosa. Estas características se extraen del prólogo de Margarita Ardanaz, del libro *Emily Dickinson. Cartas poéticas e íntimas (1859-1886)* (Madrid: Grijalbo, 1996).

- Las cartas participan de una voluntad literaria, y no son una mera vía de información o de comunicación de acontecimientos biográficos, sino un medio de expresión lírica. La prosa casi siempre tiene ritmo y el discurso se ve interrumpido con frecuencia por los guiones.
- Escribir le permitía a la autora objetivar, universalizar y eternizar las sensaciones y los pensamientos; y por ello el discurso de sus cartas no se diferencia esencialmente del de los poemas.
- No es casual que una gran parte de las cartas no estén fechadas o lo estén sólo de manera imprecisa. Salvo casos muy concretos le interesa hablar de cosas que no requieren de la precisión del dato, del lugar y de la fecha.
- La prosa es poética y concisa incluyendo saltos morfosintácticos, elipsis y silencios. El estilo no puede ser más escueto y sobrio, y recuerda continuamente la incisiva brevedad de su poesía.
- Las cartas son tanto un *monólogo* como un *diálogo*. Gran parte de sus párrafos son reflexiones que la autora se hace a sí misma y que, mediante la escritura, brinda la posibilidad al destinatario-lector de convertirlas en motivo de discusión o diálogo.
- Le interesaba el efecto inmediato y lapidario de la frase, y no corregía nunca las cartas, por lo que la sintaxis, muchas veces dudosa, reproduce perfectamente el carácter fragmentario que evoca el pensamiento en plena ebullición.
- Emplea con asiduidad un léxico científico en el sentido estricto; es decir, derivado de ciencias o saberes con jerga propia. Toma palabras del lenguaje jurídico, comercial, médico, geográfico, filológico, etcétera. Su conocimiento del latín y su placer por el uso de los diccionarios hace que con frecuencia utilice las palabras

en su sentido etimológico prístino, recuperando ecos léxicos de manera no forzada o pedante.

- A Emily Dickinson le encantaban las *sententiae*, de forma que muchas veces es difícil saber de lo que está hablando, cuál es la relación de esa frase con lo anteriormente dicho, o simplemente, cuál es el referente o el antecedente sintáctico de una palabra.

5. 2. Características generales de la poesía de Emily Dickinson

A continuación, se destacarán algunas de las características de la poesía de Emily Dickinson, similares en muchos casos a las de la prosa. Se enumerarán tomando de referencia Trabajo de Final de Grado *Marià Manent, traductor d'Emily Dickinson al català i al castellà* de Berta Lluís, a su vez seleccionadas de la introducción de Margarita Ardanaz en *Poemas* (Madrid: Cátedra, 2012)¹⁶:

- Emily Dickinson utiliza normalmente un lenguaje y un estilo sencillos, que toma como modelo el léxico cotidiano que aporta universalidad a su obra.
- En su modelo de expresión continuo es la elipsis, por tanto, es frecuente que no haya nexos y que se produzcan incoherencias aparentes o una cierta falta de lógica.
- Hay una concentración de la información en sus poemas. Se dice el máximo de cosas posible en el mínimo espacio posible y normalmente de una manera ambigua.
- Prolifera la distorsión sintáctica y semántica; por tanto, los elementos inconexos, los encabalgamientos y la interrupción de la secuencia narrativa son frecuentes.
- En cuanto a la métrica y la rima, Emily Dickinson no escribió nunca en verso libre. Sobre todo, utiliza la métrica derivada de los himnos religiosos, donde predomina el pie yámbico y trocaico.

Respecto al uso de mayúsculas y guiones cabe destacar que, tal y como apunta Delfina Muschietti (2006)¹⁷:

¹⁶ ARDANAZ, M. (2012). *Poemas*. Ediciones Cátedra.

¹⁷ MUSCHIETTI, D. (2006). Traducción de poesía: Forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli). *Orbis Tertius*, 11(12). <https://www.proquest.com/scholarly-journals/traduccion-de-poesia-forma-repeticion-y-fantasma/docview/1943965219/se-2?accountid=14708> [Consulta: 10-06-2022], pp. 7-8.

- Dickinson utiliza las mayúsculas de una manera aparentemente arbitraria para palabras que usualmente no las llevan, no al menos según las reglas de la gramática inglesa; de este modo, salpica el poema aquí y allá, a veces de manera muy apretada, de esos cortes tipográficos que implican las mayúsculas elevándose en medio del verso en general breve.
- En segundo lugar, el otro rasgo fundamental son los guiones que cortan, también de manera arbitraria, la sintaxis del verso; y así la suspenden y ambiguan.

Si bien no hay un criterio claro y regular de por qué Emily Dickinson utilizaba mayúsculas de manera indistinta ni de por qué articulaba el discurso mediante guiones, se ha decidido mantener ambos aspectos, ya que su presencia es relevante y característica, tanto en los poemas como en las cartas, y, tras interpretar los poemas, se observa que su función distintiva en el texto es importante y está relacionada con el sentido y mensaje del poema.

5. 3. Traducción y comentario de 20 cartas

5. 3. 1. Traducción y comentario de una carta en prosa

Carta en prosa HL16¹⁸

Thursday afternoon -

The sun shines warm, dear Susie, but the sweetest sunshine's gone, and in that far off Manchester, all my blue sky is straying this winter's afternoon. Vinnie and I are here just where you always find us when you come in the afternoon to sit a little while. We miss your face today, and a tear fell on my work a little while ago, so I put up my sewing, and tried to write to you. I had rather have talked, dear Susie it seems to me a long while since I have seen you much it is a long while Susie, since we have been together so long since we've spent a twilight, and spoken of what we loved, but you will come back again, and there's all the future Susie, which is as yet untouched! It is the brightest star in the firmament of God, and I look in it's face the oftenest.

I ran to the door, dear Susie I ran out in the rain, with nothing but my slippers on, I called "Susie, Susie," but you did'nt look at me; then I ran to the dining room window and rapped with all my might upon the pane, but you rode right on and never heeded

¹⁸ En el trabajo se ha seguido la enumeración de los manuscritos originales.

me. It made me feel so lonely, that I could'nt help the tears, when I came back to the table, to think I was eating breakfast, and you were riding away but bye and bye I thought that the same ugly coach which carried you away, would have to bring you back again in but a little while, and the spite pleased me so that I did'nt cry any more till the tear fell of which I told you. And now, my absent One, I am hoping the days away, till I shall see you home I am sewing as fast as I can, I am training the stems to my flowers, I am working with all my might, so as to pause and love you, as soon as you get home.

How fast we will have to talk then there will be those farewell gaieties and all the days before, of which I have had no fact, and there will be your absence, and your presence, my Susie dear, sweetest, and brightest, and best of every and all the themes. It is sweet to talk, dear Susie, with those whom God has given us, lest we should be alone and you and I have tasted it, and found it very sweet; even as fragrant flowers, o'er which the bee hums and lingers, and hums more for the lingering.

I find it very lonely, to part with one of mine, with mine especially, and the days will have more hours while you are gone away.

They played the trick yesterday they dupe me again today.

Twelve hours make one indeed Call it twice twelve, three times twelve, and add, and add, and add, then multiply again, and we will talk about it.

“At Dover dwells George Brown Esq - Good Carlos Finch and David Fryer” - Oh Susie! How much escapes me, mine; whether you reached there safely, whether you are a stranger - or have only just gone home - Whether you find the friends as you fancied you should find them, or dearer than you expected?

All this, and more, Susie, I am eager to know, and I shall know soon, shant I? I love to think I shall.

Oh Susie, Susie, I must call out to you in the old, old way I must say how it seems to me to hear the clock so silently tick all the hours away, and bring me not my gift my own, my own!

Perhaps you cant read it, Darling, it is incoherent and blind; but the recollection that prompts it, is very distinct and clear, and reads easily. Susie, they send their love my mother and my sister thy mother and thy sister, and the Youth, the Lone Youth, Susie, you know the rest!

Emilie -

Tell me when you write Susie, if I shall send my love to the Lady where you stay!

Traducción de la carta HL16

Jueves por la tarde -

Brilla un sol muy agradable, querida Susie, pero el sol más dulce se ha marchado y todo mi cielo azul divaga esta tarde de invierno en ese lejano Manchester. Vinnie y yo estamos donde siempre nos encuentras cuando vienes por las tardes a sentarte con nosotras un ratito. Añoramos ver tu cara hoy y, hace poco, una lágrima cayó sobre mi labor, así que dejé de coser y traté de escribirte. Hubiera preferido hablar contigo, querida Susie, tengo la sensación de que hace mucho que no pasamos juntas un crepúsculo charlando de lo que nos gusta, pero volverás y hay un futuro, Susie, ¡todavía intacto! Es la estrella más brillante del firmamento de Dios e intento mirarla a la cara lo más a menudo posible.

Corrí hacia la puerta, querida Susie, salí corriendo bajo la lluvia, con tan solo las zapatillas puestas, te llamé: «Susie, Susie», pero no me miraste. Después corrí hacia la ventana del comedor y golpeé el cristal con todas mis fuerzas, pero seguiste cabalgando y no me hiciste caso. Me sentí tan sola que no pude contener las lágrimas cuando volví a la mesa, al pensar que yo estaba desayunando y tú te ibas cabalgando, y adiós y adiós. Pensé que el mismo carruaje feo que te llevó lejos de aquí tendría que traerte de vuelta

y la esperanza me llenó tanto que no lloré más, hasta la lágrima de la que te he hablado. Y ahora, Mi Ausente, deseo que los días pasen, coseré lo más rápido que pueda hasta poder verte en casa. Estoy podando los tallos de mis flores, trabajando con todas mis fuerzas, para, tan pronto como llegues a casa, detenerme y amarte.

Qué rápido tendremos que hablar entonces, cuando haya esas fiestas de despedida y durante todos los días precedentes, de los que no he tenido noticia, y allí estarán tu ausencia y tu presencia, mi querida Susie, y lo más brillante y mejor de cada uno de los temas. Es dulce hablar, querida Susie, con aquellos que Dios nos ha entregado para que no estemos solos y que tú y yo hemos probado y encontrado muy dulces; tanto como las flores fragantes, sobre las que la abeja zumba y persiste, y zumba más que persiste.

Me hace sentir muy sola separarme de una parte de mí misma, de mí misma, sobre todo, y los días tendrán más horas mientras no estés.

Siempre tropiezo con la misma piedra.

Doce horas hacen una de verdad, llámalo dos veces doce, tres veces doce, y suma y suma y suma, luego multiplica otra vez, y ya hablaremos de ello.

«¡En Dover viven George Brown Esq - Good Carlos Finch y David Fryer!». ¡Oh, Susie! ¿Cuánto se me escapa a mí, a lo mío? ¿Si has llegado allí sana y salva, o si eres una extraña —o si simplemente te has marchado de casa—, si encuentras a los amigos que te imaginaste que te encontrarías, o si los aprecias más de lo que te esperabas?

Todo esto y más, Susie, anhelo saber y sabré pronto, ¿verdad? Me gusta pensar que así será.

Oh, Susie, Susie, debo llamarte a la antigua usanza, debo decirte como me parece oír el reloj marcando las horas silenciosamente, y como sigue sin traerme mi regalo, ¡el mío!

Tal vez no puedas leerlo, Querida, es incoherente y ciego, pero el recuerdo que lo impulsa es claro y nítido, y se lee con facilidad. Susie, te mandan su afecto mi madre y mi hermana, tu madre y tu hermana, y la Juventud, la Juventud Solitaria, Susie, ¡ya conoces el resto!

Emilie -

¡Cuéntame si escribes, Susie, si debo darle recuerdos a la Señora con la que te hospedas!

Comentario de la traducción

La carta precedente es la única en prosa dirigida a Susan que no está traducida al español en el libro *Cartas de Amor a Susan*. Como se observa en las páginas que siguen, el resto son cartas-poema, por lo que están escritas en verso. Los archivos originales datan la carta del 23 de febrero de 1853¹⁹, unos meses antes de que Austin Dickinson y Susan anunciaran su compromiso, que se llevó a cabo en el mes de junio de ese mismo año.

Gira en torno a cómo la autora añora a su amiga durante su ausencia, Susan se encontraba de visita en Manchester, Nuevo Hampshire. Recuerda tiempos pasados en los que ella, Susan y Vinnie —Lavinia Norcross, la hermana menor de Emily Dickinson, con quien creció y mantuvo una relación cercana— pasaban tiempo juntas. Es una carta que narra escenas cotidianas de la escritora, en las que escribe, cose o pasa tiempo en el jardín y en la naturaleza. Se estructura en dos partes: la primera describe el momento presente, en el que escribe la carta; y la segunda, que corresponde al segundo párrafo, describe tras una elipsis, sin contextualizar, una escena del pasado. En ese momento no lucía el sol, como explica en el primer párrafo, si no que llovía y Susan se marchaba en un carruaje. Posiblemente describe el momento en el que Susan se fue a Manchester.

Como se ha mencionado, Emily y Susan conversaban a menudo sobre literatura y hacían múltiples referencias a autores y obras. Así, en el séptimo párrafo, cita un fragmento de la novela *Kavanagh*, de Henry Wadsworth Longfellow (1849), que contiene erratas. El original es «At Dover dwells George Brown, Esquire, / Good Christopher Finch and Daniel Friar!», mientras que la autora cita «At Dover dwells George Brown

¹⁹ NELL Smith, M. (1994). *Dickinson Electronic Archives*.
<http://archive.emilydickinson.org/working/nhl16.htm> [Consulta: 10-06-2022].

Esq - Good Carlos Finch and David Fryer»²⁰. Significativamente, con este aparente error, convierte los dos versos de medida desigual del pareado de Longfellow en versos del mismo número de sílabas: su habitual tetrametro yámbico.

El objetivo a la hora de traducir esta carta es mantenerse fiel al original. En este caso, era importante conservar el tono apresurado e incluso irracional de la carta —ella misma menciona que la carta puede ser incoherente y ciega—. Así, al leerla se percibe como la autora traslada sus pensamientos y los escribe tal y como le surgen: exclama, hace una pregunta tras otra, elide información, repite palabras, mezcla escenas presentes con pasadas, etc.

Si bien la carta está escrita en prosa, tiene características propias de la poesía y la traducción ha querido mantenerlas. Una de las características principales de la carta son las alusiones constantes a Susan. Emily utiliza el vocativo muchas veces a lo largo de la carta, principalmente la llama *Susie*, pero también *dear* o *my absent one*. Este aspecto es propio del habla oral y espontánea, Emily escribe tal como le surgen los pensamientos.

El léxico de la carta es claro, sin embargo, aparecen términos cuya traducción ha supuesto dificultades. El verbo *to ride* del segundo párrafo es difícil de traducir si no se entiende que ese párrafo está describiendo una escena pasada, en la que Susan se marchaba en carro, por lo que se iba cabalgando. El párrafo inacabado *they played the trick yesterday they dupe me again today* se ha traducido por la frase equivalente en lo que respecta al sentido en español *siempre tropiezo con la misma piedra*. Asimismo, la expresión *send love* se ha traducido por la fórmula fija *mandar afecto*. Finalmente, en el original se observan algunas incorrecciones, como *it's*, en lugar del posesivo *its*; *did'nt* o *could'nt*, en lugar de *didn't* y *couldn't*, errores que no se han mantenido, ya que son de difícil traslado al español y se ha preferido no compensar.

5.3.2. Traducción y comentario de 19 cartas-poema

Carta-poema HB175	Traducción
A poor - torn Heart - a tattered heart, That sat it down to rest - Nor noticed that the Ebbing Day Flowed silver to the West;	Un pobre - Corazón roto - corazón partido, que se sentó a descansar - sin ver que durante la Marea Baja la plata Fluía a Poniente;

²⁰ BENSON Sewall, R. (1994). *The life of Emily Dickinson*. Harvard University Press.

Nor noticed night did soft descend,	sin ver el descenso lento de la noche,
Nor Constellation burn -	ni que la Constelación arde -
Intent upon a vision	con el Propósito de divisar
Of Latitudes unknown -	Latitudes desconocidas -
The Angels, happening that way	Al pasar por aquí los Ángeles
This dusty heart Espied -	este corazón polvoriento Atisbaron -
Tenderly took it up from toil,	con ternura lo alejaron de la fatiga,
And carried it to God -	y se lo entregaron a Dios -
There - Sandals for the Barefoot -	allí - Sandalias para los Descalzos -
There - gathered from the gales	allí - protegido de los vendavales
Do the blue Havens by the hand	son los Paraísos azules quienes guían de la mano
Lead the wandering Sails.	a los Barcos a la deriva.

Comentario del poema

La carta-poema H B175 no tiene título, así como la mayor parte de cartas-poema dedicadas a Susan y todas las analizadas en este trabajo. Se trata de un poema escrito en 1891 que gira en torno a dos sentimientos contrapuestos: el mal de amor, simbolizado por la imagen de un corazón roto y desvalido, y Dios, que representa el alivio y la salvación.

En los archivos originales, de acceso público en Internet²¹, aparece que el texto original contaba con recortes de *The Old Curiosity Shop* atados al papel donde estaba escrito el poema. Se trata de una novela publicada en 1841 por el escritor Charles Dickens. Como se ha comentado anteriormente, la autora acostumbraba a hacer juegos de palabras, por lo que seguramente era consciente de la relación entre su apellido, *Dickinson*, es decir, *Dicken's son* 'hijo de Dickens', y el del escritor Dickens²².

Comentario de la traducción

²¹ Consultable en <http://archive.emilydickinson.org/cartoon/hb175.html>

²² NELL Smith, M. (1994). *Dickinson Electronic Archives*.
<http://archive.emilydickinson.org/cartoon/hb175.html> [Consulta: 10-06-2022].

A continuación, se llevará a cabo un análisis del traslado de los elementos más característicos o que han supuesto más dificultades del texto original en la traducción al español. Todos los comentarios del trabajo seguirán la siguiente estructura:

- En primer lugar, se analizarán la métrica y la rima, y de las decisiones que se han tomado en la traducción en torno a ellas.
- En segundo lugar, se comentarán las figuras retóricas que utiliza la autora en el original y cómo se han plasmado en la traducción.
- En tercer lugar, se analizarán los aspectos léxicos y gramaticales, y su traslado.
- Finalmente, se comentará el uso de mayúsculas y guiones, y el traslado de ambos en la traducción.

Así, en cuanto a la métrica, se trata de un tetrametro yámbico, esto es, sigue el esquema del *common meter*²³, versos yámbicos de ocho y seis sílabas, un tipo de métrica que utilizaba la autora a menudo. En la traducción, se ha decidido buscar una métrica equivalente en español, si bien, cabe tener presente que trasladar la longitud de los versos del español al inglés es difícil, ya que el número de sílabas no corresponde²⁴, un octosílabo en inglés equivale a un eneasílabo en español. Así pues, se ha antepuesto el sentido y, por tanto, en ocasiones, el número de sílabas entre el texto origen y la traducción varía. En cuanto a la rima, si bien el poema cuenta con rima entre algunos versos, como el segundo y el cuarto, no sigue un patrón regular. Para la traducción, la equivalencia de la rima tampoco ha sido una prioridad.

El poema trata sobre el dolor y el mal de amor, y esta idea se simboliza con la imagen del descenso y de la decadencia, como se observa en el tercer y quinto verso. En el tercer verso, por ejemplo, el término *Ebbing Day* hace referencia a la marea baja. Además, utiliza con frecuencia simbología religiosa, así como referencias al cielo, las estrellas, el firmamento o las constelaciones²⁵. Con el término *havens* la autora

²³ 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].

https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/32518/FCE_Tesis_0627.pdf?sequence=1&isAllowed=y el [Consulta: 10-06-2022], p. 63.

²⁴ ROSILLO Moya, M. (2021). *Traduciendo a Emily Dickinson*. [Trabajo de final de grado]. Universitat Pompeu Fabra.

https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/48781/Rosillo_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 10-06-2022], p. 32.

²⁵ 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].

seguramente esté haciendo un juego de palabras entre *haven* ‘puerto’, y *heaven* ‘paraíso’. En la traducción este juego de palabras se pierde, ya que, si bien *puerto* y *paraíso* conservan cierta semejanza, no es tan evidente como en inglés, donde los vocablos solo difieren en una letra.

Como es común en la poesía de Emily Dickinson, se observa una sintaxis compleja y alterada, en ocasiones no adaptada a la norma y ambigua. Estas ambigüedades eran a menudo intencionales, por lo que es importante mantenerlas. De hecho, según C. Miller (1987), la ambigüedad en sus poemas tenía distintas funciones:

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 meaning²⁶.

En los versos nueve, diez, once y doce se ilustra esta característica. Hacen referencia a los ángeles, sin embargo, el orden canónico de la oración está alterado y el sujeto *the Angels* tan solo aparece una vez, en el verso nueve. En español, el verbo concuerda en número con el sujeto *los ángeles*, por lo que la ambigüedad no queda tan marcada como en inglés. Asimismo, en los versos trece y catorce se elide el verbo, en este caso, mediante el guion, lo mismo ocurre en la traducción.

En cuanto a las figuras retóricas, en primer lugar, *heart* aparece personificado en los primeros versos, ya que es el protagonista del poema. Asimismo, aparece la palabra *heart* repetida, a fin de dotarlo de énfasis, lo mismo ocurre en la traducción. En segundo lugar, en los versos trece y catorce, hay una anáfora, se repite la palabra *there* seguida de un guion a inicio de ambos versos. En la traducción, se ha mantenido con el adverbio *allí* seguido de guion. Finalmente, en los dos últimos versos hay una metáfora, *blue havens* ‘paraísos azules’ representa a Dios y *wandering sails* ‘barcos a la deriva’, a los mortales.

Finalmente, en cuanto al uso de mayúsculas y guiones, en esta carta-poema, se utiliza mayúscula en palabras que se quieren enfatizar, como *heart*, *angels* o *God*. Los guiones representan pausas dentro o a final del verso, a fin de remarcar ciertos elementos o espaciarlos de otros. Ambos aspectos se han mantenido en la traducción. Cabe destacar que la mayúscula a inicios del verso no se ha mantenido, ya que tradicionalmente en inglés se escribe mayúscula a inicio del verso y, por tanto, no se trata del uso no

https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/32518/FCE_Tesis_0627.pdf?sequence=1&isAllowed=y el [Consulta: 10-06-2022], p. 63.

²⁶ MILLER, C. (1987). *Emily Dickinson, a poet’s grammar*. Harvard University Press, pp. 26-27.

convencional de las mayúsculas de Emily Dickinson y no se ha considerado necesario conservarlo en las traducciones.

Carta-poema HB189	Traducción
Success is counted sweetest	Saborean el éxito más dulce
By those who ne'er succeed.	quienes nunca lo tuvieron.
To comprehend a nectar	Para entender el néctar
Requires sorest need.	se requiere de la más dura necesidad.
Not one of all the purple Host	Nadie de la Hueste vencedora
Who took the flag today	que tomó la bandera hoy
Can tell the definition so Clear	ofrece una definición tan Clara
of Victory -	de Victoria -
As he defeated - dying -	como el vencido - moribundo -
On whose forbidden Ear	en cuyo Oído prohibido
The distant strains of triumph	los lejanos acordes del triunfo
Burst agonized and Clear.	estallan con agónica Claridad.

Comentario del poema

La carta-poema HB189 se la escribió Emily Dickinson a Susan a finales de la década de 1850. La autora dejó que Helen Hunt Jackson (1830-1885), poeta y escritora natal de su misma ciudad, incluyera este poema en *A Masque of Poets*, que se publicó en 1878, cuando Emily Dickinson ya había muerto²⁷. Gira en torno a cómo se valora más el éxito, si antes se ha conocido el fracaso²⁸.

Comentario de la traducción

En primer lugar, respecto a la métrica, de nuevo se ha intentado, en la medida de lo posible, encontrar una métrica equivalente en español. La rima del poema no sigue un patrón regular, el segundo y el cuarto verso riman; y el séptimo, el décimo y el duodécimo,

²⁷ NELL Smith, M. (1994). *Dickinson Electronic Archives*.
<http://archive.emilydickinson.org/working/nhb189.htm> [Consulta: 10-06-2022].

²⁸ PREEST, D. (2012). «Emily Dickinson's poems commentary». *Analysis and notes of Emily Dickinson poetry*. <http://www.emilydickinsonpoems.org/> [Consulta: 10-06-2022], p. 21.

también. En la traducción no se ha mantenido la rima en el mismo lugar, sin embargo, se ha compensado introduciendo una rima entre el verso nueve y el once, en *prohibido* y *moribundo*.

En segundo lugar, como se ha comentado, el poema gira en torno al éxito, así, la autora utiliza diversos sinónimos y metáforas para hacer referencia a este: *success*, *nectar*, *flag*, *victory*, *triumph*. Asimismo, el término *purple Host* hace referencia a un ejército vencedor. De hecho, el color púrpura adquiere una simbología particular en la poesía de Emily Dickinson, aparece en numerosos poemas y simboliza el color imperial de la victoria, como apunta Elisabeth A. Petrino (1998):

For Dickinson, purple connotes royalty as well as the blood of Christ; when set against the horizon in the sunset, this color dramatically renders His death for the entire world to bear witness²⁹.

En la traducción se ha traducido el color púrpura por el sentido que le da la autora, esto es, el de vencedor. Las últimas palabras de los primeros cuatro versos son similares fonéticamente, esto es, las del primer y segundo verso empiezan por *s* y las del tercer y el cuarto verso, por *n*. Esta repetición fonética se ha conservado en la traducción al español solo en el caso de *néctar* y *necesidad*, que conservan la *n*.

En tercer lugar, la sintaxis es, en términos generales, clara, si bien en el octavo verso aparece un sujeto masculino *he* sin un antecedente claro que hace referencia al soldado derrotado. De este modo se contrapone el ejército vencedor con el ejército vencido y se ilustra el mensaje del poema: nadie tiene tan claro el significado del triunfo como el vencido.

En cuarto lugar, aparecen diversas figuras retóricas. En el primer y el segundo verso, hay una poliptoton, esto es, la repetición de palabras derivadas o de la misma familia, con el sustantivo *success* y el verbo *succeed*. Se ha decidido sacrificar esta figura, ya que, en español, no existe un verbo derivado del sustantivo *éxito*. En segundo lugar, como se ha comentado anteriormente, se designa la idea de éxito mediante diversos términos sinónimos como *triumph* ‘triunfo’ o *victory* ‘victoria’, u otros que, a su vez, son metáforas, como *nectar* ‘néctar’ o *flag* ‘bandera’, mantenidos en la traducción.

Finalmente, el uso de mayúsculas y guiones, en este poema, es limitado si se compara con otros, únicamente algunas palabras se escriben en mayúscula a final de

²⁹ PETRINO, E. (1998). *Emily Dickinson and Her Contemporaries: Women's Verse in America, 1820-1885*. University press of England, p. 151.

verso. Además, se aísla el noveno verso entre guiones, a su vez precedido del verso más corto del poema. Ambos se han mantenido en la traducción.

Carta-poema H240	Traducción
Bloom upon the Mountain - stated - Blameless of a Name - Efflorescence of a Sunset - Reproduced - the Same -	Florece sobre la Montaña - dijo - un Nombre Inocente - el Auge de un Ocaso - reprodujo - el Mismo -
Seed, had I, my Purple Sowing Should endow the Day - Not a Tropic of a Twilight - Show itself away - Who for tilling - to the Mountain Come, and disappear - Whose be Her Renown, or fading, Witness, is not here -	Si tuviera yo la Semilla Púrpura, se la daría al Día - y no a un Trópico de Crepúsculo - que se muestra distante - quien para labrar - la Montaña viene y desaparece - Su Renombre o desvanecimiento, el Testigo ya no está -
While I state - the Solemn Petals, Far as North - and East, Far as South and West - expanding - Culminate - in Rest - And the Mountain to the Evening Fit His Countenance - Indicating, by no Muscle - The Experience.	Si yo declarara - los Pétalos Solemnes, hasta el Norte - y el Este, hasta el Sur y el Oeste - expandiéndose culminando - en Descanso - y la Montaña hacia la Tarde encaja Su Semblante - indicando, sin Músculo - la Experiencia.

Comentario del poema

Esta carta-poema la escribió en 1860. Trata sobre un sujeto poético que observa cómo la puesta de sol tiñe la montaña que está ante él de color púrpura y afirma que, si tuviera el poder de crear dicho color, lo haría durante el día y no durante el atardecer, para que así más testigos pudieran verlo.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el poema sigue de nuevo el esquema métrico del *common meter*. Para el traslado, se ha decidido buscar una métrica equivalente en español. En cuanto a la rima, el poema sigue un esquema regular, riman el segundo y el cuarto verso de cada estrofa. En la traducción no se ha reproducido la rima, ya que suponía la pérdida de sentido. Sin embargo, se ha tratado de compensar introduciendo rimas internas, como en el verso seis con *daría* y *día*; o en la primera estrofa, a final de verso, entre *ocaso*, *dijo* y *mismo*.

En segundo lugar, la autora utiliza términos relativos a la naturaleza. El elemento *mountain* es el que marca y protagoniza la mayor parte de las estrofas, lo mismo ocurre en la traducción con la palabra *montaña*. Asimismo, aparecen referencias a diferentes momentos del ciclo del sol o del día, como *sunset* —que podría traducirse por *atardecer*, *puesta de sol* u *ocaso*, si bien se ha decidido utilizar *ocaso*, de modo que se conserva la rima con *dijo* y *mismo*— o *twilight* ‘crepúsculo’. De nuevo, la autora hace referencia al color púrpura, que, como se ha comentado, es un aspecto recurrente en su poesía y denota divinidad.

En tercer lugar, la sintaxis de este poema es ambigua: en distintas ocasiones, se elide el sujeto, por lo que es difícil identificar el antecedente. Por ejemplo, en el segundo verso, el verbo *stated* no tiene sujeto, por lo que podría concordar con el yo poético, con *montaña* o incluso con una fuerza mayor, como podría ser Dios. En español, se ha traducido por la tercera persona del singular *dijo*, de modo que se descarta que sea el yo poético quien habla, pero se mantiene en cierto modo la ambigüedad, ya que sigue sin haber un sujeto explícito. Lo mismo ocurre en el tercer verso de la segunda estrofa, el sujeto del verbo *should endow*, esto es, *I*, se encuentra lejos del verbo. La autora se sitúa a sí misma en un mismo marco que a Dios, planteando qué haría si tuviera ella esa *semilla divina*, ese poder. Cabe mencionar el uso de los posesivos *her* y *his*, el primero hace referencia a la montaña y el segundo se deduce que a Dios. Puesto que en español *su* no tiene marca de género, se introduce una ambigüedad inexistente en el original, de modo que se compensa la anterior mencionada, en la traducción de *stated* por *dijo*.

En cuarto lugar, respecto a las figuras retóricas, hay una anáfora en la cuarta estrofa mediante la cual se presentan los cuatro puntos cardinales. En cuanto a la construcción *solemn petals*, en la cuarta estrofa, se trata de una metáfora que hace referencia a los rayos del sol y que se ha conservado mediante la traducción *pétalos solemnes*. Asimismo, la mayor parte de los versos dentro de cada estrofa empiezan por la misma letra. También hay una aliteración en *tropic* y *twilight* que no se ha conservado en la traducción, ya que *trópico* y *crepúsculo* no conservan las *t*.

Finalmente, en este poema aparecen numerosos sustantivos en mayúscula. De nuevo, se trata de una decisión de la autora que seguramente tomó con el propósito de enfatizar aquellas ideas que consideraba importantes o relevantes en el verso. En este poema, el uso de los guiones, como de costumbre, se limita a articular el poema, espaciar ideas. Ambos aspectos se han mantenido en la traducción.

Carta-poema H231	Traducción
All Circumstances are the Frame In which His Face is set - All Latitudes exist for His Sufficient Continent - The Light, His Action, and the Dark The Leisure of His Will - In Him, Existence serve, or set A Force illegible - Emily.	Todas las Circunstancias son el Marco en el que Su Rostro se encuentra - Todas las Latitudes existen para Su idóneo Continente - La Luz, su Acción y la Oscuridad la Tregua de Su Arbitrio - En Él, la Existencia sirve o sitúa una Fuerza ilegible - Emily.

Comentario del poema

La carta-poema H231 fue escrita a mediados de 1860. Si bien no lo nombra explícitamente, el poema hace referencia a un sujeto masculino escrito en mayúscula, por lo que se deduce que se trata de Dios. Él es el marco de referencia, todas las latitudes lo conforman a él, es causante de todo.

Comentario de la traducción

Se trata de un poema que alterna versos octosílabos con versos de hexasílabos —partiendo del conteo silábico inglés—. Para el traslado, se ha decidido buscar una métrica equivalente en español. Este poema no contiene rimas, salvo la repetición del verbo *set* al final del segundo y séptimo verso, aunque se encuentran lejos el uno del otro. En español, a fin de evitar una rima inexistente en el original, se ha optado por *arbitrio* para la traducción de *will*, ya que *voluntad* y *oscuridad* riman.

En segundo lugar, el léxico es relativo a la religión. Habla de términos como la *voluntad*, la *existencia*, la *luz*, la *oscuridad* o la *fuerza*. Todos ellos adquieren un significado sagrado, ya que hacen referencia a Dios. En español, mantener el masculino de los posesivos no es posible, puesto que no tienen marca de género y el sujeto es más

ambiguo que en inglés. Sin embargo, el hecho de escribir el posesivo en mayúscula, lo dota de fuerza, por lo que, junto con el hilo del poema, puede deducirse que habla de Dios.

En tercer lugar, en cuanto a figuras retóricas, el poema contiene anáforas, repite diversas estructuras al inicio de los versos, concretamente en el primer y el tercer verso, y en el quinto y el sexto. Asimismo, aparece el uso de términos opuestos, *light* y *dark*, *luz* y *oscuridad*. Cabe mencionar que, en la traducción de estas dos últimas palabras, se pierde parte de la brevedad, *luz* la mantiene —continúa siendo una palabra monosilábica—, sin embargo, *oscuridad* es más larga. Finalmente, hay una aliteración en los verbos *serve* y *set*. Además de contener rima interna, ambos contienen una sílaba compuesta por *se*. En español, a fin de mantenerla, se ha optado por los verbos *servir* y *situar*. Finalmente, define a Dios como esfera, aludiendo a la sentencia II de *El libro de los veinticuatro filósofos*: «Dios es una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna»³⁰.

Por último, en este poema todos los sustantivos están escritos en mayúscula, así como el posesivo *his*, que es la clave para entender quién es el sujeto poético. Se han mantenido todas las mayúsculas, incluida la del posesivo *su*. Los guiones aíslan ideas y articulan el poema de forma muy regular —cada dos versos—. Además, en este poema, puesto que su función es similar a la del punto, tras ellos se ha escrito el inicio del verso en mayúscula.

Carta-poema H236	Traducción
<p>“Arcturus” is his other name - I’d rather call him “Star”. It’s very mean of Science To go and interfere!</p> <p>I slew a worm the other day - A “Savan” passing by Murmured “Resurgam” - “Centipede”! “Oh Lord - how frail are we!”</p>	<p>«Arturo» es su otro nombre - yo prefiero llamarla «Estrella». ¡Es muy mezquino que la Ciencia entre e interfiera!</p> <p>El otro día maté a un gusano - un Sabio que pasaba murmuró: «Resucitará» - «¡Ciempiés!» «¡Oh, Señor - qué frágiles somos!»</p>

³⁰ LUCENTINI, P. (2000). *El libro de los veinticuatro filósofos*. Siruela.

<p>I pull a flower from the woods - A monster with a glass Computes the stamens in a breath - And has her in a “class”!</p> <p>Whereas I took the Butterfly Aforetime in my hat - He sits erect in “Cabinets” - The Clover bells forgot.</p> <p>What once was “Heaven” Is “Zenit” now - Where I proposed to go When Time’s brief masquerade was done Is mapped and charted too.</p> <p>What if the poles sh’d frisk about And stand upon their heads! I hope I’m ready for “the worst” - Whatever prank betides!</p> <p>Perhaps the “Kingdom of Heaven’s” changed - I hope the “Children” there Wont be “new fashioned” when I come - And laugh at me - and stare -</p> <p>I hope the Father in the skies Will lift his little girl - Old fashioned - naughty - everything - Over the stile of “Pearl”.</p>	<p>Arranco una flor del bosque - un monstruo con una lupa calcula los estambres de un suspiro - ¡Y la «clasifica»!</p> <p>Mientras cojo la Mariposa antes posada en mi sombrero - la sienta erguida en la «Vitrina» - olvidando los pétalos de Trébol.</p> <p>Lo que fue «Paraíso» es el «Cénit» ahora - donde me propuse ir cuando la breve farsa del Tiempo termine también está trazado y cartografiado.</p> <p>¡Y si los polos se mueven y vuelven del revés! ¡Espero estar preparada para «lo peor» - para cualquier broma!</p> <p>Quizás el «Reino de los Cielos» cambie - espero que los «Niños» de allí no sean «modernos» cuando llegue - y se rían de mí - y me miren -</p> <p>Espero que el Padre en los cielos levante a su niña - tradicional - desobediente - todo - por encima del nombre de «Perla».</p>
--	---

Comentario del poema

Emily Dickinson le envió a Susan esta carta-poema a mediados de la década de 1850. Con tono irónico, se ríe de la necesidad científica de clasificar y etiquetar elementos

naturales. Contrapone el progreso con la tradición. Asimismo, reflexiona sobre la debilidad y la fragilidad del ser humano.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el poema se compone de ocho estrofas de seis versos que siguen un ritmo trímetro yámbico. En su traslado al español, se ha buscado una métrica equivalente en la medida de lo posible. El poema no sigue un esquema de rima regular, por lo que la versión en español tampoco.

En segundo lugar, respecto al léxico, aparecen latinismos que dan nombre a estrellas o animales, como *Arcturus* o *Zenith*, que se han conservado con su equivalente en español. Asimismo, es curioso el uso del término *savan*, proveniente del término francés *savant*, que hace referencia a alguien que sabe, a un intelectual o un científico. En el traslado al español, se ha traducido por *sabio*, dado que mantener el término original hubiera dificultado la comprensión del poema. El término *resurgam*, hace referencia a la resucitación y, según algunos autores, podría tratarse de una referencia a la tumba de Helen Burns en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, donde aparece escrita la palabra *resurgam*³¹. Es importante la contraposición de los antónimos *new fashioned* y *old fashioned*, ambos siguen una estructura idéntica. En español, sin embargo, no existen dos términos antónimos tan cercanos, por lo que se ha optado por *moderno* y *tradicional*. Finalmente, seguramente la autora cometiera un error ortográfico en *stile* y lo escribiera con *i* en lugar de *y*, de modo que con *style* hace referencia a la designación o el nombre de Perla.

En tercer lugar, el género en este poema ha sido un aspecto que ha dificultado la interpretación del poema. Por ejemplo, en los dos primeros versos de la primera estrofa, habla de *his* y *him*, en referencia a la estrella. En español, si bien *Arturo* es un nombre masculino, *estrella* es una palabra femenina y, en este caso, la autora defiende llamarla *estrella* y no *Arturo*, por lo que, en la traducción, el género cambia por el femenino. Lo mismo ocurre en la cuarta estrofa, habla de *butterfly* en masculino, mientras que *mariposa* en español es femenino. En ambos casos, es la autora quien arbitrariamente otorga género a ambos, ya que en inglés corresponderían al neutro *it*.

En cuarto lugar, en cuanto a las figuras retóricas, predomina la anáfora, se repite a menudo la estructura *what a* a inicios de verso. Asimismo, el sujeto *I* inicia varios versos

³¹ HALLEN, C. (2007). *Ed. Emily Dickinson Lexicon*. Provo, Utah: Brigham Young University. <http://edl.byu.edu/index.php> [Consulta: 10-06-2022].

también. Esto supone una dificultad de traducción, ya que en español se elide el sujeto, por lo que se perdería parte de esta repetición que aporta énfasis e incluso remarca la contraposición entre el yo poético, la tradición; con la ciencia, el progreso. Sin embargo, en las tres últimas estrofas, se repite la estructura *I hope*, repetición que se ha mantenido en la traducción mediante la construcción *espero que*. Finalmente, aparecen dos metáforas, por un lado, en el último verso de la cuarta estrofa, la autora habla de *clover bells*, que hacen referencia a las alas de la mariposa. Por otro lado, en el caso *pearl*, en el último verso de la última estrofa, hace referencia a la Parábola de la perla, que aparece en el Evangelio de San Mateo y trata sobre un comerciante que vende todas sus pertenencias a cambio de una perla, que representa el gran valor del Reino de los Cielos³², mencionado en el verso veinticinco.

Finalmente, en cuanto al uso de mayúsculas, no se sigue ningún patrón. La autora escribe en mayúsculas los sustantivos que protagonizan la estrofa. Los guiones, como se ha mencionado, marcan espacios y enfatizan frases o conceptos. En el caso del último verso de la segunda estrofa, tras *Lord*, el guion sustituye a la coma o espacio que irían tras el vocativo. Cabe destacar el uso de las comillas en este poema, la autora las utiliza para citar o marcar la distinción entre los términos que usa la ciencia y los que usa ella. En la traducción al español, se han mantenido los tres aspectos.

Carta-poema H237	Traducción
A Sparrow took a Slice of Twig And thought it very nice I think, because his empty Plate Was handed Nature twice - Invigorated, waded In all the deepest Sky Until his little Figure Was forfeited away Emily	Un Gorrión tomó un Trozo de Rama y pensó que era una belleza creo que porque entregó dos veces su Plato vacío a la Naturaleza - fortalecido, se adentró en los Cielos más profundos hasta que su pequeña Figura se perdió a lo lejos Emily

Comentario del poema

³² KEENER, C. (1999). *Un comentario sobre el Evangelio de Mateo*. Eerdmans, p. 392.

La carta-poema H237 fue escrita a principios de la década de 1870. El poema trata sobre un gorrión que, tras coger una rama, emprende el vuelo y desaparece en el cielo.

Comentario de la traducción

En primer lugar, en cuanto a la métrica, de nuevo corresponde al esquema del *common meter*. Para el traslado, se ha decidido buscar una métrica equivalente en español. El esquema de la rima del poema es xaxaxa, donde la x son versos que no riman. En español, se mantenido la rima.

En segundo lugar, el léxico utilizado es relativo a la naturaleza. El poema contiene elisiones que hacen ambigua la lectura. El verbo del segundo verso no tiene un sujeto claro, por lo que podría hacer referencia a *gorrión* y tratarse de una personificación, o al sujeto poético. Esta ambigüedad es difícil de mantener en español, ya que la primera persona y la tercera no coinciden, por lo que se ha decidido que *gorrión* sea el sujeto.

En tercer lugar, respecto a las figuras retóricas, en el primer verso hay una aliteración, se repiten los sonidos *s* en *sparrow* y *slice*, y *t* en *took* y *twig*. Esta aliteración se ha compensado en español con la repetición de *o* en *gorrión* y *trozo*, y de *m* en *tomó* y *rama*. Seguramente, la autora hacía referencia la caída del gorrión de Hamlet de Shakespeare.

Finalmente, el uso de mayúsculas en este poema es más limitado. Se concentra en los sustantivos que se quieren enfatizar, en este caso *sparrow*, *slice* y *sky* los tres comienzan por *s* y están escritos en mayúscula. En español se han mantenido, si bien la repetición de la *s* se ha perdido. Asimismo, tan solo aparece un guion, conservado en la traducción, que separa las dos partes del poema, cuando el gorrión emprende el vuelo.

Carta-poema H255	Traducción
Frequently the woods are pink Frequently are brown. Frequently the hills undress Behind my native town. Oft a head is crested I was wont to see And as oft a cranny Where it used to be And the Earth they tell me -	A menudo el bosque es rosa a menudo es marrón. A menudo las colinas se desvisten tras mi pueblo natal. A menudo una cabeza con un penacho que acostumbraba a ver y otras veces una grieta donde solía estar y me dicen que la Tierra -

On it's Axis turned!	¡Gira sobre su Eje!
Wonderful Rotation!	¡Maravillosa Rotación!
By but Twelve performed!	¡Hecha en tan solo Doce!

Comentario del poema

Esta carta-poema se la escribió Emily a Susan a finales de la década de 1850. En doce versos, como los doce meses del año, habla de las cuatro estaciones, de la traslación de la Tierra y de cómo la naturaleza va cambiando en consonancia.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el poema se compone de doce versos que alternan *seven* y *sixies*. Si bien no sigue un esquema métrico regular, contiene varias rimas, *brown* y *town*; *see*, *be* y *me*; o *turned* y *performed*. En español la rima no se ha mantenido, ya que conservarla suponía perder parte del sentido original.

En segundo lugar, el léxico del poema hace referencia a la naturaleza, *woods*, *hills* *earth*, cuya traducción no ha supuesto problemas. Además, el poema no presenta ambigüedades ni elisiones. La autora confunde el posesivo *its* con el sujeto *it* contraído con el verbo *is* (*it's*) en el décimo verso. En el quinto verso, *a head is crested*, hace referencia a las plumas de un pájaro. Finalmente, la autora confunde el concepto de *rotación*, que consiste en el movimiento de la Tierra sobre su propio eje; con el de *traslación*, que consiste en la vuelta que da la Tierra alrededor del sol, por el que suceden las estaciones. Este error se ha mantenido en la traducción.

En tercer lugar, respecto a las figuras retóricas, la más característica del poema es la anáfora. Los tres primeros versos repiten el adverbio *frequently* al principio. En español, se ha optado por el adverbio *a menudo*, ya que *frecuentemente* es un adverbio muy largo. Aparece también una personificación de colinas, en el tercer verso, esto es, *a menudo las colinas se desvisten*.

En cuarto lugar, el uso de mayúsculas se limita a los últimos cuatro versos, donde se enfatizan, mediante exclamaciones y mayúsculas, palabras como *axis*, *rotation* o *twelve*, las tres relacionadas —si bien, como se ha comentado confunde conceptos, ya que, si habla de eje y de rotación, tendría que hacer referencia a las 24 horas del día y no a los doce meses del año—. Asimismo, tan solo aparece un guion, que marca una pausa previa a las tres exclamaciones finales.

Carta-poema H280	Traducción
I think that the Root of the Wind is Water - It would not sound so deep Were it a Firmamental Product - Airs no Oceans keep - Mediterranean intonations - To a Current's Ear - There is a maritime Conviction In the Atmosphere -	Creo que la Raíz del Viento es Agua - no sonaría tan profundo si fuera Producto del Firmamento - los Aires no guardan Océanos - entonaciones Mediterráneas - al Oído de una Corriente - hay una Convicción marítima en la Atmósfera -

Comentario del poema

Esta carta-poema la escribió Emily Dickinson en la década de 1970. Se trata de un poema en el que la autora afirma que el origen del viento es el agua y no, como tal vez sería más lógico pensar, el aire.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el poema alterna versos decasílabos con versos hexasílabos, partiendo del conteo silábico inglés. Como ocurre en los poemas anteriores, trasladar la métrica del inglés al español es una tarea difícil, por lo que se ha utilizado una métrica análoga en la mayor parte de los casos, aunque no siempre ha sido posible. El esquema métrico es xaxababa, sin embargo, en español no se ha mantenido, ya que las palabras que riman definen el sentido del poema, por lo sustituirlas por sinónimos hubiera supuesto perderlo.

En segundo lugar, el léxico hace referencia a elementos naturales, principalmente, al viento y al agua. Contrasta el uso de palabras de origen latín, que son largas y tienen mucho peso en el verso, como *Mediterranean* o *atmosphere*; con el uso de palabras inglesas, que son cortas y resaltan menos en el verso, como *root*, *wind* o *water*. Este contraste entre términos de origen latín o griego y de origen inglés es difícil marcarlo en español, aunque la longitud de las palabras también difiere, como se observa entre *atmósfera* o *mediterránea* en contraposición con *viento* o *agua*.

En tercer lugar, en cuanto a las figuras retóricas, destacan, en primer lugar, la aliteración en *wind* y *water*, que, además tiene relación con la idea en torno a la que gira el poema, esto es, el origen del viento se encuentra en el agua, y la *w* repetida en ambas palabras intensifica esta relación. En español, sin embargo, *viento* y *agua* no comparten

estas características y la sustitución por un sinónimo era difícil, ya que son los dos conceptos principales del poema. En segundo lugar, hay un encabalgamiento en los dos últimos versos que se ha trasladado en la traducción.

En cuarto lugar, este poema, en contraste con otros, no presenta una sintaxis especialmente forzada o alterada. Aunque, en el cuarto verso, la poeta cambia el orden canónico de la oración y sitúa el verbo al final del verso. En la traducción, no se ha mantenido esta alteración, ya que *los aires océanos no guardan* es una estructura muy forzada en español.

Finalmente, en este poema, el uso de mayúsculas se limita a los sustantivos que la autora quiere enfatizar, como *root, wind, water, Mediterranean* o *atmosphere*. Asimismo, los guiones aparecen únicamente a final de verso.

Carta-poema H283	Traducción
Like Brooms of Steel	Como Escobas de Acero
The Snow and Wind	la Nieve y el Viento
Had swept the Winter Street	barrieron la Calle de Invierno
The House was hooked	la Casa estaba cerrada
The Sun sent out	el Sol envió
Faint Deputies of Heat	débiles Emisarios del Calor
Where rode the Bird	donde cabalgaba el Pájaro
The Silence tied	un Silencio atado
His ample plodding Steed	a su enorme y pesado Corcel
The Apple in the Cellar snug	la Manzana en la Despensa
Was all the One that played.	era la Única que descansaba.
Emily.	Emily.

Comentario del poema

Esta carta-poema fue escrita a mediados de la década de 1870. De nuevo, reflexiona sobre la naturaleza y, especialmente, sobre las consecuencias del invierno.

Comentario de la traducción

En primer lugar, en cuanto a la métrica, el poema alterna dos versos tetrasílabos con un verso hexasílabo, salvo los dos últimos que son de octosílabos. De nuevo, se ha tratado de mantener una estructura métrica similar, respetando los dos versos de métrica más

corta sucedidos de dos versos de métrica más larga. La mayor parte de los versos riman, aunque no siguen un esquema regular. En español, se ha conservado únicamente la rima entre *viento e invierno*.

En segundo lugar, el léxico hace referencia a la naturaleza. La autora busca marcar la frialdad del invierno, no solo mediante sustantivos como *snow, wind, Winter*, sino también con la escoba de acero —en contraste con la de madera— que eran las que se utilizaban para barrer la nieve. Asimismo, utiliza un término relativo a la política, esto es, *diputies*, para designar los rayos de sol. En la traducción, se ha traducido por *emisario* del sol, como si este los enviara a calentar la Tierra. Finalmente, el décimo verso habla de *The Apple in the Cellar snug*, que hace referencia las manzanas que se encuentran en las despensas, protegidas del frío, por lo que el verbo *to play* del último verso, hace referencia al descanso.

En tercer lugar, aparecen varias figuras retóricas. Destaca la anáfora, se repite la estructura *the + sustantivo* en la mayor parte de los versos. En español la anáfora solo se ha mantenido parcialmente, ya que los artículos *el* y *la* cambian en función del género del sustantivo al que acompañan. En el segundo y tercer verso se observan dos estructuras muy similares, *snow and wind* y *swept and Winter*, se repiten la *s* y *win* en ambos versos. Esta característica se ha compensado en español mediante la repetición del sonido b o v, *nieve, viento, barrio, invierno*. Asimismo, se personifican diferentes elementos naturales, como *invierno, sol, pájaro o manzana*. Finalmente, el noveno verso *His ample plodding Steed* es una metáfora, hace referencia a un enorme árbol sobre el que se posaba el pájaro, traducido como *su enorme y pesado Corcel*.

Carta-poema H285	Traducción
Like Men and Women Shadows walk Upon the Hills Today - With here and there a mighty Bow Or trailing Courtesy To Neighbors doubtless of their own Not quickened to perceive Minuter landscape as Ourselves And Boroughs where we live - Emily -	Como Hombres y Mujeres las Sombras caminan Hoy sobre unas Colinas - aquí y allá una poderosa Inclinación o arrastran una Reverencia sin duda a sus propios Vecinos sin afán por percibir un paisaje tan diminuto como Nosotras Mismas y las Ciudades donde vivimos - Emily -

Análisis del poema

Esta carta-poema fue escrita a mediados de la década de 1860. Ilustra la imagen del cielo repleto de nubes reflejadas sobre las colinas que observan desde las alturas el mundo en el que vivimos.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el poema de nuevo se ciñe al esquema métrico del *common metre*. En el traslado no se ha antepuesto la rigurosidad métrica, si bien se ha tratado de encontrar un esquema equivalente en español. En cuanto a la rima, no sigue un esquema métrico regular, pero el tercer y quinto verso, y el sexto y el octavo rima. En la traducción, se han introducido dos rimas, en el primer y el segundo verso, entre *caminan* y *colinas*; y en el quinto y octavo verso, entre *vecinos* y *vivimos*.

En segundo lugar, en cuanto al léxico, el poema contrapone dos ideas, la de divinidad, en los elementos que componen el cielo, *mighty bow*, *courtesy*; y la terrenal en los elementos que componen la Tierra, *neighbors*, *boroughs*. Los dos primeros términos se han traducido por *poderosa inclinación* y *reverencia*, ambos relacionados con la grandeza del cielo y de las nubes. *Ourselves* se ha traducido por *nosotras mismas*, ya que el poema se lo escribió Emily a Susan.

En tercer lugar, aparecen varias figuras retóricas. En el primer verso, las sombras son una metáfora de las nubes en el cielo reflejadas sobre las colinas. Asimismo, en el primer verso también, se repiten los sonidos *w* y *k*, en *women*, *walk* y *like*, y la sílaba *men* en *women* y *men*. En español se compensa con la repetición de la *m* y la *s*, en *como*, *hombres*, *mujeres*, *las*, *sombras*, *caminan*; y, en *hombres* y *mujeres* el final de la palabra, *res*.

Carta-poema H 305	Traducción
Our lives are Swiss, So still - so cool - Till some odd afternoon The Alps neglect their curtains And we look further on. Italy stands the other side. While like a guard between - The solemn Alps.	Nuestras vidas son Suizas, muy silenciosas - muy frías - hasta una extraña tarde en que los Alpes abandonan sus cortinas y miramos a lo lejos. Italia está al otro lado. como guardianes en medio - Los solemnes Alpes.

The siren Alps Forever intervene.	Los seductores Alpes siempre entrometidos.
--------------------------------------	---

Análisis del poema

Esta carta-poema fue escrita a finales de 1850. Es una metáfora, en la que Italia simboliza el paraíso, separado de Suiza por los Alpes, que obstruyen la vista de Italia y a la vez actúan como guardianes.

Comentario de la traducción

El esquema métrico de este poema vuelve a corresponder al *common meter*, pero con alguna variación: los primeros dos versos, que juntos corresponderían a un octosílabo, se han dividido en dos tetrasílabos —partiendo del conteo silábico inglés—; lo mismo ocurre con el octavo y el noveno verso. En la traducción, se ha buscado una métrica equivalente. La rima no sigue un esquema regular, si bien riman el segundo y el tercer verso, compensada en la traducción, en el primer, segundo y cuarto verso; así como los dos últimos versos, en la repetición de *Alps*, conservada también en la traducción.

En este poema aparecen topónimos como *Italy*, *Alps* o gentilicios como *Swiss*. Asimismo, el verbo *neglect* significa *olvidar*, *ignorar*, *abandonar* o *pasar por alto*, de modo que se ha traducido por *abandonan las cortinas*. Asimismo, el adjetivo *siren* hace referencia a la belleza cautivadora de los Alpes, por lo que se ha traducido por *seductores*. Finalmente, en el último verso, se ha cambiado el verbo *intervene* por el adjetivo español *entrometido*, ya que implica la idea de estar entre dos cosas.

Respecto a las figuras retóricas, en el primer y el segundo verso hay una aliteración, se repite la *s*. En la traducción, se ha conservado mediante las palabras *vidas*, *son*, *suizas* y *silenciosas*. Asimismo, hay una anáfora en el segundo verso, donde se repite la estructura *so* + adjetivo, que se ha conservado con la estructura *muy* + adjetivo. Finalmente, en el octavo y noveno verso, hay otra anáfora, ambos versos siguen la misma estructura, y otra aliteración en *solemn* y *siren*, mantenidas en español mediante en *los Alpes solemnes* y *los Alpes seductores*.

Únicamente los topónimos están en mayúscula, y el gentilicio *Swiss*, que en inglés debe ir en mayúscula y en español, no. De todos modos, se ha mantenido en mayúscula, dado el uso no convencional de mayúsculas que hacía la autora, que solía enfatizar las palabras que consideraba importantes y, en este caso, *suizas* lo es. En cuanto a los guiones, únicamente separan y espacian el fragmento *so cool* del segundo verso.

Carta-poema H 329	Traducción
The Devil - had he fidelity Would be the best friend - Because he has ability - But Devils cannot mend - Perfidy is the Virtue That would but he resign The Devil - without Question Were thoroughly divine - so amended - were durably divine -	Si el Diablo - fuera fiel podría ser el mejor amigo - porque tiene la capacidad - pero los Diablos no aprenden - la Perfidia es la Virtud a la que si el Diablo renunciara - sin Duda sería totalmente divino - tras enmendarse - sería eternamente divino -

Análisis del poema

La carta-poema fue escrita entre 1870 y 1880. Gira en torno a la figura del diablo, que podría promover la fe y ser divino si renunciara a la perfidia.

Comentario de la traducción

En primer lugar, en cuanto a la métrica, este poema está compuesto de versos hexasílabos, partiendo del conteo silábico inglés. El esquema métrico es abab, en los primeros cuatro versos y en los seis últimos riman el sexto, el octavo y el décimo. En la traducción no se ha mantenido la rima, salvo la del octavo y el décimo verso, que corresponde a una repetición de *divino*.

En segundo lugar, el léxico es religioso. Es importante la relación entre *devil* y *divine*, dos términos opuestos, cuya estructura es muy similar. La traducción al español, *diablo* y *divino*, mantiene la semejanza. Asimismo, la autora hace un juego de palabras con *mend* y *amended*: *to mend* significa mejorar, aprender o progresar y *to amend*, corregir o enmendar, por lo que aprovecha la similitud entre ambas para hacer un juego de palabras. En español, sin embargo, el juego de palabras no se mantiene, se ha optado por *aprender* y *enmendar*, que conservan cierta similitud en las últimas sílabas.

En tercer lugar, en el poema hay una aliteración recurrente de los sonidos *d* y *f*, *devil*, *fidelity*, *divine*, *perdify*, *mend*, *amend*, *friend*, etc. En español se ha mantenido en varios casos, como *diablo*, *divino*, *perfidia* o *virtud*, pero se ha perdido en otros, como *amigo*. Sin embargo, se ha compensado con el uso del subjuntivo *fuera*, que conserva el

sonido *f*. Asimismo, hay una anáfora en los versos octavo y décimo, que se ha mantenido en la traducción, tanto en lo que respecta a la estructura del verso, como en el uso de dos adverbios acabados en *-mente*.

Carta-poema H 349	Traducción
<p>There is a word Which bears a sword Can pierce an armed man It hurls it's barbed syllables And is mute again But where it fell The saved will tell On patriotic day, Some Epauletted Brother Gave his breath away!</p>	<p>Hay una palabra que lleva una espada puede atravesar a un hombre armado lanza sus sílabas hirientes y vuelve a enmudecer pero donde cae los salvados lo dirán en el día patriótico, ¡algún Hermano con Galones exhaló su último suspiro!</p>
<p>Wherever runs the breathless sun Wherever roams the day - There is it's noiseless onset - There is it's victory! Behold the keenest marksman The most accomplished shot! Time's sublimest target Is a soul "forgot"! Emily</p>	<p>Dondequiera que corra el sol sin aliento dondequiera que el día vague - ahí está su aparición silenciosa - ¡Ahí está su victoria! Contempla al más agudo tirador ¡El fusilero más hábil! ¡La diana más sublime del tiempo es un alma «olvidada»! Emily</p>

Análisis del poema

Esta carta poema fue escrita a finales de la década de 1850. Gira en torno a cómo una sola palabra, el *olvido*, puede herir a una persona. De hecho, algunos autores postulan que tal vez se trate de un reproche a Susan, ya que durante una época dejó de responder a sus cartas³³.

³³ PREEST, D. (2012). «Emily Dickinson's poems commentary». *Analysis and notes of Emily Dickinson poetry*. <http://www.emilydickinsonpoems.org/> [Consulta: 10-06-2022], p. 4.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el esquema métrico corresponde de nuevo a una sucesión de versos octosílabos y hexasílabos, si bien algunos octosílabos se dividen en dos tetrasílabos, como el sexto, el séptimo o el primero. Los primeros diez versos tienen la siguiente rima aabxbccdx, sin embargo, los últimos ocho no tienen una rima regular. En español se ha buscado una métrica similar y no se ha mantenido la rima.

En segundo lugar, el léxico es relativo a la guerra. Se compara el olvido, capaz de vencer a un hombre armado, con un soldado. Asimismo, como se observa en otros poemas, la autora conoce bien las consecuencias del sufrimiento de la guerra, concretamente de la Guerra de Secesión. Hasta el último verso, no menciona la palabra de la que habla, *olvido*. De nuevo, comete el mismo error y confunde la contracción del verbo y el sujeto *it's*, con el posesivo *its*.

En cuanto a las figuras retóricas, se personifica la palabra a lo largo del poema, como si se tratara de un soldado. En la segunda estrofa, hay dos anáforas, la primera en los versos once y doce, en la repetición de *wherever* a inicio del verso, traducida por *dondequiera*; y la segunda, en los versos trece y catorce, en la repetición de *there*, traducida por *ahí*, ambas se han mantenido en la traducción.

Cabe destacar que en este poema el uso de mayúsculas se limita a *epauletted brother*, en el noveno verso, que hace referencia a algún soldado, que lucha por su país, por lo que se refiere a él como hermano, que exhala un último suspiro. Lo mismo ocurre con los guiones, solo aparecen en los versos doce y trece.

Carta-poema H 356	Traducción
The Wind begun to knead the Grass - As Women do a Dough - He flung a Hand full at the Plain - A Hand full at the Sky - The Leaves unhooked themselves from Trees - And started all abroad - The Dust did scoop itself like Hands - And throw away the Road - The Wagons quickened on the Streets -	El Viento comenzó a amasar la Hierba - como las Mujeres hacen con la Masa - lanzó un Puñado a la Llanura - un Puñado hacia el Cielo - las Hojas cayeron de los Árboles - y empezaron a salir al exterior - el Polvo se recogió como las Manos - y estas lo tiraron por el Camino - los Carros se apresuraron por las Calles -

The Thunder gossiped low - The lightning showed a Yellow Head - And then a livid Toe - The Birds put up the Bars to Nests - The Cattle flung to Barns - Then came one drop of Giant Rain - And then, as if the Hands That held the Damns - had parted hold - The Waters Wrecked the Sky - But overlooked my Father's House - Just Quartering a Tree - Emily	los Truenos chismorrearon en voz baja - el relámpago mostró una Cabeza Amarilla - y luego un Destello lívido - los Pájaros levantaron Barrotes en sus Nidos - el Ganado escapó hacia los Establos - entonces cayó una gota de Lluvia Gigante - y entonces, como si las Manos que sostenían a las Presas - se hubieran separado - las Aguas Reventaron el Cielo - pero pasaron por alto la Casa de mi Padre - y solo Partieron un Árbol - Emily
--	---

Análisis del poema

En esta carta-poema de mediados de 1860, Emily Dickinson describe los efectos de una tormenta. Contrapone la seguridad de su hogar y de los elementos cotidianos con la fuerza liberada y descontrolada de la naturaleza.

Comentario de la traducción

En primer lugar, en cuanto a la métrica, de nuevo corresponde a la *common metre*. La rima no sigue un esquema regular. En el traslado al español, se ha buscado un esquema métrico equivalente y no se ha mantenido la rima.

En segundo lugar, el léxico gira en torno a la naturaleza, al campo semántico de las tormentas o del tiempo atmosférico. La palabra *hand* aparece varias veces en el poema y su significado es ambiguo. En el tercer y el cuarto verso, por ejemplo, en la traducción se pierde la repetición de mano, ya que *hand full* en este caso hace referencia a un puñado y no a *mano llena*. En los otros dos casos, en el verso ocho y el diecisiete, adquiere un sentido metafórico, hace referencia a Dios o a una fuerza superior y se ha mantenido *mano* en español. Asimismo, en los dos primeros versos, en la traducción de *knead* y *dough*, se ha introducido una derivación inexistente en el original, ya que *amasar* y *masa* son de la misma familia léxica. Además, ambos términos mantienen la relación y semejanza con *mano* (*mano*, *amasar*, *masa*); del mismo modo que en inglés con *hand* (*hand*, *knead*, *dough*), que, si bien no pertenecen a la misma familia, son palabras similares.

Finalmente, en lo que respecta a las figuras retóricas, predominan las anáforas, la mayor parte de los versos tienen la estructura de *the* + sustantivo + verbo, la cual se ha trasladado por su forma equivalente en español, manteniendo así la anáfora, aunque en ocasiones se ha perdido, ya que en inglés el artículo *the* es invariable en cuanto a género y número, y en cambio en español concuerda en género y número con el sustantivo al que acompaña. También aparecen metáforas, *hand* que hace referencia a Dios; *yellow head*, al brillo de un relámpago; o *toe* al destello de este. Las dos primeras se han mantenido, sin embargo, la segunda, no, ya que traducirlo por *dedo* resultaba poco claro. Asimismo, en el verso catorce, los pájaros representan a las personas protegiendo sus hogares.

Carta-poema H 358	Traducción
<p>Those not live yet Who doubt to live again - “Again” is of a twice But this - is one - The Ship beneath the Draw Aground - is he? Death - so - the Hyphen of the Sea - Deep is the Schedule Of the Disk to be - Costumeless Consciousness, That is he - Easter.</p>	<p>Aquellos que aún no viven que dudan si vivir de nuevo - «De nuevo» son dos veces pero esta - es una - el Barco bajo el Puente ¿está - encallado? muere - así - el Guion del Mar - profundo es el Horario del Disco que será - Conciencia desnuda, que es él - Emily.</p>

Análisis del poema

Emily Dickinson escribió este poema a finales de 1870. En las notas de los archivos originales aparece que Susan escribió en el reverso de la carta «To read to Friends» ‘para leérselo a amigos’³⁴. Trata sobre la resurrección, sobre la vida tras la muerte.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el poema se compone de una sucesión de versos tetrasílabos, hexasílabos, octosílabos y pentasílabos. Para la traducción, se ha utilizado una métrica

³⁴ NELL Smith, M. (1994). *Dickinson Electronic Archives*.
<http://archive.emilydickinson.org/working/nh358.htm> [Consulta: 10-06-2022].

equivalente. La rima no sigue un esquema regular, aunque muchos versos riman entre ellos, como el sexto, el séptimo, el noveno y el décimo. En español, no se ha conservado la rima.

En segundo lugar, el léxico del poema es religioso o sagrado. De nuevo aparece un sujeto *he* ambiguo, que en español se ha mantenido mediante *él*. Asimismo, en este poema hay ambigüedades, el *this* del que habla en el cuarto verso, no tiene un antecedente claro. En español, se ha mantenido la ambigüedad con *esta*, aunque solo parcialmente ya que, como se trata de un pronombre, concuerda en género con su antecedente, que se ha interpretado que es *vez*, introduciendo este concepto inexistente en el original.

En cuanto a las figuras retóricas, aparece una concatenación, en el segundo y tercer verso, esto es, se repite *again* al final del segundo verso y al principio del tercero. En español se ha mantenido esta figura. Además, en la traducción se pierde la aliteración de *deep* y *death*; así como la de *costumless* y *consciousness*. Cabe destacar el juego que hace la autora al firmar con *Easter*, en lugar de *Emily*. Al traducirlo por *pascua* se perdería la relación, por lo que se ha decidido firmar con *Emily*, que es como acostumbra a hacer en el resto de sus cartas-poema.

Carta-poema H 370	Traducción
We miss Her, not because We see - The Absence of an Eye - Except its' Mind accompany Abridge Society	La echamos de menos, no porque veamos - la Ausencia en un Ojo - salvo que su Mente acompañe separa a la Sociedad
As slightly as the Routes of Stars - Ourselves - asleep below - We know that their Superior Eyes Include Us - as they go - Emily.	Tan levemente como las Rutas de las Estrellas - Nosotras Mismas - dormidas abajo - sabemos que sus Ojos Superiores Nos incluyen - mientras se van - Emily.

Análisis del poema

Fue escrito a mediados de 1860. En este poema el Emily reflexiona sobre la muerte y la añoranza tras ella, contraponiendo dos escenarios: el divino y el terrenal.

Comentario de traducción

En primer lugar, la métrica de nuevo corresponde al *common metre* y la rima no tiene un esquema regular, aunque varios versos, como el tercero y el cuarto, riman. En la traducción se ha buscado una métrica equivalente. La rima, sin embargo, no se ha mantenido.

En segundo lugar, el léxico gira en torno a la astrología y la religión. El término *eye* ha supuesto problemas de traducción, ya que su significado es ambiguo. Se ha traducido literalmente como *ojo*. En el segundo verso, el dolor lo causa la muerte, no la ausencia del difunto. En el séptimo verso, seguramente haga referencia al símbolo cristiano del Ojo de la Providencia, el ojo de Dios que todo lo ve. Asimismo, es ambiguo el antecedente de *her* que se ha mantenido en español con el pronombre *la*, y hace referencia a la persona que ha muerto y a la que añora.

En tercer lugar, respecto a las figuras retóricas, se repite el pronombre *we*, como sujeto poético, aspecto que se pierde en español, ya que elidimos el sujeto, aunque la concordancia con el verbo permite conservarlo.

Finalmente, las mayúsculas se sitúan en palabras cuyo significado es clave para el poema. Como se observa, los pronombres como *her*, *we*, *ourselves* o *us* están escritos en mayúscula. En español no tienen tanta fuerza y, en el caso del primer verso, el pronombre *nosotras* se elide, por lo que la mayúscula no se ha conservado. Respecto a los guiones, de nuevo representan pausas y articulan el poema.

Carta-poema H336	Traducción
The Future - never spoke - Nor will He - like the Dumb - Reveal by sign - a syllable Of His Profound To Come - But when the News be ripe - Presents it - in the Act - Forestalling Preparation - Escape - or Substitute -	El Futuro - nunca ha hablado - ni lo hará - como el Mudo - revela con signos - una sílaba de Su Profundo Venir - pero cuando las Noticias están listas - las presenta - en el Acto - Preparación Anticipada - Escapar - o Sustituir -
Indifferent to Him - The Dower - as the Doom - His Office - but to execute	Indiferente a Él - el Recuerdo - como el Sino - su Oficio - solo ejecuta -

Fate's - Telegram - to Him - Emily -	Telegrama - del Destino - para Él - Emily -
---	--

Análisis del poema

Esta carta-poema fue escrita a mediados de 1860. Gira en torno al futuro, una reflexión a cómo este no revela qué va a pasar hasta que ocurre, en el acto.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el poema se compone de tres estrofas de cuatro versos hexasílabos. Además, no tienen rima, salvo la repetición de *him* en la última estrofa. En la traducción, se ha introducido una rima en *hablado* y *mudo*. Además, se ha buscado una métrica equivalente, pero de nuevo no siempre ha sido posible, ya que se ha antepuesto el traslado del sentido.

En segundo lugar, el léxico en general es relativo al futuro (*news, telegram, come, future*). El término *dower*, de acuerdo con el diccionario *Emily Dickinson Lexicon*, tiene varias acepciones, si bien en este caso, seguramente haga referencia a la segunda³⁵, esto es, al reconocimiento de los demás tras la muerte. Así, para la traducción, se ha optado por *recuerdo*. Además, este poema contiene varias elisiones que lo hacen ambiguo, como se observa en los últimos versos de la segunda y la tercera estrofa. Por ejemplo, en el octavo verso, presenta dos verbos, *escape* y *substitute*, sin indicar quién es el sujeto.

En lo que respecta a las figuras retóricas, el poema es una personificación del futuro. En el segundo verso hay una aliteración en *sign* y *syllable*, que se ha mantenido en español con *signo* y *sílaba*. En la última estrofa, sin embargo, no se han conservado las aliteraciones de *dower* y *doom*, ni de *fate* y *telegram*, ya que mantenerlas conllevaba la pérdida de sentido.

Finalmente, aparecen muchas palabras en mayúscula en prácticamente cada verso. En términos generales, se han mantenido, sin embargo, aparece de nuevo el pronombre *he*, que, en español, se pierde en varias ocasiones, ya que se elide el sujeto, como en el segundo verso. Asimismo, aparecen muchos guiones, en todos los versos, en ocasiones a final de ellos y en ocasiones dividiéndolos en dos partes.

³⁵ HALLEN, C. (2007). *Ed. Emily Dickinson Lexicon*. Provo, Utah: Brigham Young University. <https://edl.byu.edu/lexicon/term/605023> [Consulta: 10-06-2022].

Carta-poema H338	Traducción
The inundation of the Spring Enlarges every soul - It sweeps the tenement away But leaves the Water whole -	La inundación de la Primavera agranda todas las almas - barre la morada pero deja el Agua entera -
In which the soul at first estranged - Seeks faintly for its shore But acclimated - pines no more For that Peninsula -	En la que el alma, al principio ajena - busca débilmente su orilla pero aclimatada - ya no añora esa Península -

Análisis del poema

Esta carta-poema fue escrita a finales de 1870 y trata sobre la inundación de la primavera que agranda las almas con las aguas sagradas. Al principio las almas continúan buscando el invierno, pero poco a poco se acostumbran a estas aguas primaverales³⁶.

Comentario de la traducción

En primer lugar, el esquema métrico de nuevo corresponde al *common metre* y en la traducción se ha tratado de mantener cierta equivalencia, si bien no era una prioridad. En la primera estrofa riman el segundo y el cuarto verso; y en la segunda, el segundo y el tercero. En la traducción, no se han conservado las mismas rimas, pero se han compensado en otros lugares, como *primavera* y *entera*, en el primer y el cuarto verso.

En segundo lugar, el léxico gira de nuevo en torno a la naturaleza (*spring*, *inundation*, *water*, *peninsula*, etc.). El poema utiliza versos breves, aunque no especialmente ambiguos, si bien, en los tres primeros versos de la última estrofa, solo aparece el sujeto (*the soul*) en el primer verso. En español esto no supone un problema porque se elide el sujeto y, además, los verbos *agrandar*, *barre* y *deja* concuerdan con el sujeto *primavera*, por lo que se deshace la ambigüedad.

Respecto a las figuras retóricas, se personifica *inundación*, en la primera estrofa, y *alma*, en la segunda. El elemento *península* es una metáfora del invierno, explica como el alma cuando llegan las inundaciones de la primavera añora el invierno —la estación anterior—, pero una vez aclimatada ya no busca la península, el invierno. Asimismo, se

³⁶ PREEST, D. (2012). «Emily Dickinson's poems commentary». *Analysis and notes of Emily Dickinson poetry*. <http://www.emilydickinsonpoems.org/> [Consulta: 10-06-2022], p. 434.

repite el elemento del alma en ambas estrofas, ya que, junto a la primavera, protagoniza el poema.

Finalmente, el uso de mayúsculas es limitado si se compara con el resto de poemas. Se limita *primavera, agua y península*: los tres elementos en torno a los que gira el poema.

Carta-poema H357	Traducción
<p>The Wind did'nt come from the Orchard - today! Farther than that! Nor stop to play with the Hay - Nor ogle a Hat He's a transitive fellow - very - Rely on that!</p>	<p>¡El Viento no procedía del Huerto - hoy! ¡Venía de más lejos! Ni se detuvo a jugar con el Heno - ni a volar un Sombrero es un tipo - muy - transitivo ¡Confía en ello!</p>
<p>When he leave a Burr at the door - We say he has climbed a Fir! But - the Fir is Where? Declare! Were you ever there?</p>	<p>Cuando deja una Piña en la puerta - ¡Decimos que se ha subido a un Abeto! Pero - ¿Dónde está el Abeto? ¡Dilo! ¿Has estado alguna vez allí?</p>
<p>If He bring Odors of Clovers - And that is His business - not Our's - Then he has been with the Mowers - Whetting away the Hours To sweet pauses of Hay - A Way he has - Of a June Day!</p>	<p>Si trae Olores de Tréboles - y eso es asunto Suyo - no Nuestro - es que ha estado con los Segadores - desperdiciando las Horas en las dulces pausas del Heno - como si se tratara - ¡De un día de junio!</p>
<p>If He fling Dust, and pebble - Little Boy's Hats - and Stubble - With an occasional Steeple - And a hoarse 'Get out of the way - I say - Who'd be the fool to stay? Would you! Say! Would you be the fool to stay? Emily.</p>	<p>Si arrojara Polvo y guijarros - Sombreros de Niño - y Paja - con un ocasional Campanario - y un ronco «Apártate del camino» - digo - ¿Quién será el tonto que se quede? ¿Lo serías tú? ¡Dilo! ¿Serías tú el tonto que se quede? Emily.</p>

Análisis del poema

Esta carta-poema fue escrita a principios de la década de 1860. Mediante un tono divertido habla del viento, de dónde viene y qué hace, apelando, además, al lector con preguntas.

Comentario de la traducción

En primer lugar, esta carta-poema no sigue un esquema métrico regular, combina versos de diferentes métricas. En la traducción, la regularidad métrica no era una prioridad, aunque se ha tratado de buscar un esquema equivalente. Asimismo, el poema se caracteriza por el ritmo que aportan ciertas palabras, como *hay, hat, way, day* o *burr, fir, dust*, monosílabos de estructura similar que, en español no ha sido posible mantener, ya que los equivalentes son formas más largas, como *heno, sombrero, camino* o *día*. Si bien el poema no presenta un esquema métrico regular, muchas de estas palabras riman, como en la primera estrofa *today* y *hay*, o *that* y *hat*. En español, se ha conservado la rima en palabras como *lejos, heno, sombrero* y *ello*, en los versos dos, tres, cuatro y seis.

En tercer lugar, el léxico es relativo a la naturaleza, como *orchard, hay, burr* o *fir*, de hecho, se trata de términos relativos al campo o al trabajo en el campo. Como se ha mencionado, en diversas ocasiones el poema apela al lector con preguntas. Asimismo, el tono es desenfadado, el ritmo, las exclamaciones e interrogaciones ayudan a generar este efecto. Finalmente, así como se ha visto en otros poemas anteriores, la poeta comete erratas en la contracción de verbos como *did'nt* o posesivos como *our's*.

En cuanto a las figuras retóricas, se personifica la figura del viento. Asimismo, aparecen anáforas en el tercer y cuarto verso de la primera estrofa y en los dos últimos de la última estrofa, ambas se han mantenido en la traducción. Como se ha comentado, a fin de dotar el poema de ritmo, se utilizan palabras de estructura similar, recurriendo también a la aliteración, como en *pebble, stubble* y *steeple*. No ha sido posible mantener esta aliteración en español sin perder parte del sentido, por lo que se ha sacrificado.

Finalmente, por un lado, el uso de mayúsculas de nuevo se limita a aquellas palabras que se quieren remarcar en el verso. Los guiones, por otro lado, articulan el poema y aíslan elementos.

6. Conclusiones

Cabe tener presente que mis conclusiones se basan en un corpus limitado, veinte cartas de Emily Dickinson a Susan Gilbert de las aproximadamente 300 que se conservan. Sin embargo, se trata de una muestra representativa de todo el conjunto, ya que, por un lado, ofrece un análisis de la prosa y del verso de Emily Dickinson; y, por otro lado, para seleccionar estas veinte cartas, antes se han estudiado las ya traducidas en *Cartas de Amor a Susan* (Madrid: Sabina, 2021), entre otras obras. Así, las conclusiones, además de basarse en las traducciones del trabajo, tienen en cuenta el análisis de las cartas ya traducidas.

Tras llevar a cabo este análisis y las veinte traducciones, me pregunté por qué es tan complejo y delicado traducir a Emily Dickinson. A fin de dar respuesta a esta pregunta, he dividido las principales dificultades en dos bloques, ambos directamente relacionados.

El primer bloque corresponde a su condición de mujer, que definió su vida, su obra y el trato que recibieron estas tras su muerte. Se trata de una mujer nacida en los Estados Unidos del siglo XIX, que no quiso casarse y decidió dedicarse a la escritura. Cumplía muchos requisitos para no encajar en estereotipos impuestos por el sistema patriarcal. Asimismo, estableció una relación con su amiga Susan Gilbert poco convencional para la época, que, de hecho, la crítica actual considera amorosa. Todo ello no encajaba en estándares sociales y literarios del momento, por lo que, tras su muerte, su figura se mitificó y su obra fue víctima de malas prácticas editoriales.

El segundo se debe a la particularidad de su estilo, contenido y simbología, los cuales no siempre son fáciles de interpretar. Su manera de escribir es tan característica que mantenerse fiel a ella en la traducción se ha considerado una prioridad. La carta en prosa ilustra estas particularidades, presenta dos escenas, una presente y otra pasada, sin nada que indique el salto temporal. Se trata de un aspecto propio del habla que a menudo se ve plasmado en sus cartas en prosa, que son reflejo de sus pensamientos. Corregirlas traicionaría el estilo de la autora.

Lo mismo ocurre con los poemas, contienen ambigüedades y es fácil verse tentado a deshacerlas. Sin embargo, estas eran intencionales. En varias de las traducciones del trabajo, la propia lengua obligaba a desambiguar. Es el caso de la concordancia entre el sujeto y el verbo. En español, el verbo concuerda con el sujeto y, además, este último se elide; sin embargo, la autora aprovecha que en inglés no siempre hay concordancia entre

el sujeto y el verbo, y elide el sujeto, de modo que el sujeto es ambiguo y difícil de identificar. El poema H240 ilustra este aspecto: aparece el verbo *stated* sin antecedente, por lo que podría tratarse de cualquier sujeto; no obstante, en español, la conjugación de los verbos a veces obliga a desambiguar.

En otros casos, como en la traducción de los posesivos, ocurre lo contrario. El español introduce ambigüedades inexistentes en el original. En inglés *his* o *her* concuerda con su antecedente, por lo que el lector sabe si es femenino o masculino. En español, en cambio, *su* no tiene marca de género. Este aspecto es especialmente importante en los poemas que giran en torno a Dios, donde Dickinson aprovecha el uso del posesivo masculino para referirse a él sin nombrarlo y manteniendo cierta ambigüedad.

Asimismo, a la hora de traducir a Emily Dickinson es imprescindible entender y saber interpretar los juegos de palabras, que en varios casos no se han podido traducir, ya que los llevaba a cabo aprovechando la naturaleza de las palabras en inglés, como en el caso de la carta-poema HB175, en el que juega con la semejanza entre *haven* ‘puerto’ y *heaven* ‘paraíso’.

En lo que respecta a la métrica de las cartas-poema, si bien es cierto que se trata de un aspecto relevante y definitorio en la poesía de Emily Dickinson —utiliza patrones métricos muy regulares y relacionados con los himnos religiosos, como el *common metre*—, en la traducción se ha optado por no conservarla. La prioridad ha sido el traslado del sentido, mantenerse muy fiel a aquello que quería decir y transmitir la autora, y, en la mayor parte de los casos, trasladar la métrica suponía perder sentido.

Por último, las dos temáticas principales en las cartas-poema traducidas son la naturaleza y la religión, ambas muy relacionadas con su vida. También menciona con frecuencia elementos cotidianos de su día a día. De hecho, muchas de las cartas-poema analizadas y traducidas en el trabajo no hacen referencias directas a Susan y es difícil interpretar una posible relación entre ella y los poemas. Así, tal vez la autora le mandara sus poemas a su íntima amiga para compartir con ella sus escritos o incluso pedirle opinión, ya que Susan también era escritora.

En definitiva, traducir a Emily Dickinson es una labor difícil y delicada, no solo en lo que respecta a su peculiar manera de escribir, las temáticas que trata o su estilo; si no a la importancia de resituar la figura y obra de la autora en el lugar que merecen, siendo críticos con el trato que han recibido durante más de un siglo.

Bibliografía

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://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/336896> [Consulta: 15-03-2022].

Ardanaz, M. (1996). *Emily Dickinson. Cartas poéticas e íntimas (1859-1886)*. Grijalbo Mondadori.

Bengoechea, M. (2014). Emily Dickinson, leída y traducida desde la diferencia sexual. *DUODA: estudis de la diferencia sexual*, 46, 78-96, <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/download/279713/367389> [Consulta: 15-03-2022].

Benson Sewall, R. (1994). *The life of Emily Dickinson*. Harvard University Press.

Calvillo Reyes, J. C. (2017). *Her translated faces: estudio valorativo de las traducciones de Emily Dickinson al español*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México]. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/89432> [Consulta: 15-03-2022].

D'Amonville Alegría, N. (2009). *Emily Dickinson. Cartas*. Lumen.

Dickinson, E. (2021). *Cartas de Amor a Susan*. Sabina.

Emily Dickinson Museum. (2022). *Emily Dickinson Museum*. <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/> [Consulta: 10-06-2022].

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]. https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/32518/FCE_Tesis_0627.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 10-06-2022].

Hallen, C. (2007). *Ed. Emily Dickinson Lexicon*. Provo, Utah: Brigham Young University. <http://edl.byu.edu/index.php> [Consulta: 24-04-2022].

Hart, E. L. (1990). The Encoding of Homoerotic Desire: Emily Dickinson's Letters and Poems to Susan Dickinson, 1850-1886. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 9(2), 251-272. <https://doi.org/10.2307/464224> [Consulta: 10-06-2022].

Keener, C. (1999). *Un comentario sobre el Evangelio de Mateo*. Eerdmans.

Lluís Vila, B. (2015). *Marià Manent, traductor d'Emily Dickinson al català i al castellà*. [Trabajo de final de grado]. Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10230/25079> [Consulta: 15-03-2022].

Lucentini, P. (2000). *El libro de los veinticuatro filósofos*. Siruela.

Mañeru, A. (2021). «Prólogo», en Dickinson, Emily. *Cartas de amor a Susan*. Madrid: Sabina, pp. 9-23.

Mañeru, A., Dickinson, E., Do Cebreiro, M. D., de Castro, R., Rodríguez, M., Marruz, F. G., Abelló, M. (2019). Poetas que hablan de poetas: Genealogías, transferencias, entrecruzamientos. *Guaragua*, 23(61), 105-143. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/poetas-que-hablan-de-genealogías-transferencias/docview/2308854360/se-2?accountid=14708> [Consulta: 15-03-2022].

Miller, C. (1987). *Emily Dickinson. A poet's grammar*. Harvard University Press.

Muschietti, D. (2006). Traducción de poesía: Forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli). *Orbis Tertius*, 11(12). <https://www.proquest.com/scholarly-journals/traducción-de-poesía-forma-repetición-y-fantasma/docview/1943965219/se-2?accountid=14708> [Consulta: 15-03-2022].

Nell Smith, M. (1991). Gender Issues in Textual Editing of Emily Dickinson. *Women's Studies Quarterly*, 19(3/4), 78-111. <http://www.jstor.org/stable/40003305> [Consulta: 15-03-2022].

Nell Smith, M. (1994). *Dickinson Electronic Archives*. <http://archive.emilydickinson.org/working/csd.php?limit=&sort=catalog&variable=catalog&val=&flag=1> [Consulta: 15-03-2022].

Nell Smith, M. (1995). The Importance of a Hypermedia Archive of Dickinson's Creative Work. *The Emily Dickinson Journal* 4(1), 75-85. doi:10.1353/edj.0.0148 [Consulta: 15-03-2022].

Nell Smith, M. (2002). Susan and Emily Dickinson: their lives, in letters. *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, 51-73.
https://www.academia.edu/301697/Susan_and_Emily_Dickinson_Their_Lives_In_Letters [Consulta: 15-03-2022].

Preest, D. (2012). «Emily Dickinson's poems commentary». Analysis and notes of Emily Dickinson poetry. <http://www.emilydickinsonpoems.org/> [Consulta: 10-06-2022].

Petrino, E. (1998). *Emily Dickinson and Her Contemporaries*. University press of England.

Rosillo Moya, M. (2021). *Traduciendo a Emily Dickinson*. [Trabajo de final de grado]. Universitat Pompeu Fabra.
https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/48781/Rosillo_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 15-03-2022].

Vendler, H. (2012). Dickinson, l'escriptora. *Quaderns de Versàlia*, II. Sabadell: Papers de Versàlia.