

Ramajes alternativos, una traducción desde la continuidad de la obra poética de  
Emily Dickinson

Sara Sánchez Cárdenas

TRABAJO DE GRADO  
Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2023

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Luis Fernando Múnera Congote, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Juana María Marín Leoz

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Miguel Andrés Rocha Vivas

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Tania Ganitsky Baptiste

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A mi familia, mis amigos y todos mis profesores y al eterno amor que me  
provocará la literatura.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Primera parte: el manuscrito expuesto.....</b>	<b>7</b>
1.1 Introducción.....	7
1.2 Emily Dickinson, ¿la idea o la traducida?.....	9
1.3 Las distancias o cómo la práctica se hace punto de partida .....	13
<b>Segunda parte: Interconexión.....</b>	<b>18</b>
2.1 La traducción: lo posible y lo intangible.....	18
2.2 De teorías .....	23
2.3 De ríos y fragmentos .....	26
2.4 Conclusión.....	29
<b>Notas.....</b>	<b>30</b>
<b>Bibliografía y referencias .....</b>	<b>30</b>
<b>Poemas traducidos .....</b>	<b>34</b>
<b>Bitácora de un proceso de traducción complejo y sensible .....</b>	<b>59</b>



**RAMAJES ALTERNATIVOS, UNA TRADUCCIÓN DESDE LA CONTINUIDAD DE LA OBRA  
POÉTICA DE EMILY DICKINSON**

**Primera parte: el manuscrito expuesto**

*Finding is the first Act  
The second, loss,  
Third, Expedition for  
The “Golden Fleece”  
(Dickinson, J870)*

1.1 Introducción

La primera vez que leí a Emily Dickinson fue por la asignación de una clase, la leí a través de los ojos de Harold Bloom en *El canon occidental*, no casualmente una lectura completamente sesgada, pero que llevaba por título: “Emily Dickinson: espacios en blanco, transportes, lo oscuro”. El título en principio no decía nada de ella, pero sí de su poesía, y en realidad se trataba de un ensayo en el que, entre muchas comparaciones e interpretaciones de la poeta, siempre se resaltaba lo indescifrable e impresionante de su escritura.

A lo largo de mi camino académico volví, en repetidas ocasiones, a la primera antología más completa que encontré para leerla: la edición de Cátedra (2013). Mis lecturas iban lado a lado con el original y la traducción, y siempre quedaba algo vacilante e incompleto después de adentrarme en el texto, que daba la sensación de que no había terminado de leer. El poema en inglés daba la apariencia constante de estar flotando y sentía que de repente algo inmensamente pesado me caía sobre el pecho; leer, de nuevo, pero en español, carecía de sensación o, tal vez, se trataba de otra sensación, como si hubiera cambiado de libro. Solo podía encontrar retazos del poema entre palabras que se parecían e imágenes descaradamente abstractas que en inglés se hacían demasiado presentes—claro, este no era el caso de todas las traducciones o todos los poemas—. Así, el problema de la traducción, desde la experiencia de leer lado a lado en la edición bilingüe, empezó a tomar

forma, junto con mi descontento con la lectura y en mi subsecuente decisión de tomar un taller de traducción.

Ahora bien, las críticas han coincidido en que lo que conforma el estilo “dickinsoniano”—en palabras de Bloom—es esa singularidad característica de sus poemas: la extrañeza lograda por medio de los juegos con el lenguaje, la forma en la que vincula la materialidad con lo escrito, cómo condensa todo un sistema de pensamiento en pocas palabras y es capaz de agregar palabras alternativas que logran completar los poemas o abrir sus espacios y posibilidades de existencia de manera singular; además de contar con más de una o dos variantes de muchos de sus poemas, en otros tipos de escritos. Hay docenas de libros dedicados a describir lo que la ubica no solo dentro de las poetas más conocidas actualmente, del siglo XIX en Estados Unidos, sino también como el paradigma de uso y nuevo-uso del lenguaje.

Por otro lado, una de las estrategias creativas o simplemente rituales de su escritura se configura sobre todo en sus juegos lingüísticos; es decir, el estiramiento y recogimiento del lenguaje presente en lo cortos o concretos que son sus poemas. Así, puede que para una palabra o verso se encuentren una multiplicidad de dimensiones, de posibilidades interpretativas e intenciones subyacentes:

Almost all of Dickinson’s unusual uses of language contribute to the same limited number of basic effects: multiplicity of meaning, indeterminacy of reference and degree of personal involvement in the poem, and the establishment of a diction that swings between stylized aphorism and the informality of speech. (Miller, 1987, p.18).

Dentro de las prácticas de escritura de Dickinson, las palabras y los complementos directos o indirectos que usa mantienen dicha ambigüedad—que permite el inglés—, así como la polisemia de las palabras dentro y fuera del contexto del poema. Entonces, cada frase que parece referir, por cuenta de la lectura, a la siguiente, puede pensarse de manera individual, y esto a su vez hace que cada verso esté tan cargado de significado que la lectura completa comprenda, como si fuera un cuadro, un bodegón inmenso de la imagen que construye el “mundo” del poema.

The language of Dickinson's poetry is elliptically compressed, disjunctive, at times ungrammatical; its reference is unclear; its metaphors are so densely compacted that literal components of meaning fade. Yet Dickinson believes that a "syllable" has meaning when it is "delivered"; a word "just / Begins to live" "When it is said" (1212), when it is "made Flesh" (1651) (Miller, 1987, p. 1)

Junto con estas posibilidades de elipsis y ambigüedad del idioma original de la obra, también se encuentran sus propios caminos para abrir el poema hacia lo inacabable. Lo consigue por tres vías: los poemas reescritos o con cambios encontrados en diversas modalidades de sus escritos—cartas, trozos de papel, rescrituras sucesivas de los mismos poemas—; palabras alternativas, esta práctica consiste en la adición de palabras al margen de la página o incluso sobre la misma palabra por la que se pretende intercambiar, existen poemas que cuentan con por lo menos cuatro o cinco palabras alternativas en un verso; finalmente, la materialidad, ya que el papel era un recurso medianamente limitado, se han encontrado poemas escritos en formas que aprovechan y experimentan con el espacio físico de la hoja de forma singular, y que pueden proponer juegos de lectura.

Mi trabajo acoge las primeras dos vías como forma de acercarse a la traducción: las palabras alternativas y los juegos lingüísticos, detalles que a lo largo de mi relación con la poeta se hicieron imposibles de ignorar por la riqueza que aportaban a la poética de Dickinson. El siguiente ensayo se dividirá, entonces, en dos partes: la primera, que pretende desarrollar la relación que he tenido con las ediciones y lecturas de su obra y por qué y cómo me acerqué a ella para traducirla. La segunda parte ahondará y explicará, desde teorías de traducción, cómo llegué al resultado de mi trabajo, y junto con eso inscribirme en el debate sobre la traducción.

## 1.2. Emily Dickinson, ¿la idea o la traducida?

En mi proceso de conocer a la poeta y a través de mi constante lectura de los poemas y, al tiempo, de detenerme en lecturas que parecían inacabables, me percaté de que había un tipo muy específico de traducción que estaba funcionando en las ediciones publicadas para construir una imagen, lectura e idea de la poeta. Todo lector podía estar seguro de leer a una Emily Dickinson castellanizada o incluso transformada por palabras más o palabras menos, o tan literalmente como fuera posible. En los talleres de traducción

esto me llevó a preguntarme si había una forma “correcta” de traducir. Luego de mi experiencia de lectura estaba segura de que la lectura de una obra traducida con su original no podía tratarse de dos caras opuestas de una moneda, y me pregunté si existía un límite al traducir, o reglas específicas a las que ceñirse. Tal vez esta era la razón por la que veía rimas aparecer y desaparecer entre ediciones, y versos completamente nuevos. Las ediciones de las que leí principalmente fueron: la edición de Libros por centavo del Externado: *En mi flor me he escondido, antología*, traducida por José Manuel Arango; *Emily Dickinson Poemas*, la traducción argentina de Silvina Ocampo; *Zumbido*, la edición de Valparaíso, traducida por Rodrigo Olavarría, Enrique Winter y Verónica Zondek; y, *El viento comenzó a mecer la hierba*, una edición para el Plan Nacional de Lectura y Escritura Leer es mi Cuento, traducida por Enrique Goicolea. Entre estas ediciones encontré que no era que erraran propiamente—si incluso tengo la autoridad para afirmar tal cosa—sino que sus cambios se mostraban de manera tan radical que me dejaban perpleja sobre cuál podría haber sido la razón detrás de ellos. Por ejemplo, en la versión de Valparaíso hay varios poemas en los que los versos cambian de lugar al ser traducidos a español. Por ejemplo, este poema que en inglés va así:

The pedigree of Honey  
Does not concern the Bee—  
A clover, any time, to him,  
Is Aristocracy— (p.186)

Y ahora la versión en español:

A la Abeja no le importa  
el pedigrí de la Miel—  
para ella, un trébol, siempre,  
es Aristocracia—

La inversión de estos dos versos puede parecer insignificante e incluso ser más adecuada para una sintaxis clara en español, sin embargo, este tipo de decisiones comprenden un carácter “explicativo” por omisión en el que se arregla el texto. El énfasis de los versos puede bien perderse como hacerse confuso, aunque muchos traductores coincidan en que no hace la diferencia.

Por otro lado, creo que estas pequeñas precisiones son vitales para el tono y música del poema, tomemos por ejemplo uno de los poemas más conocidos de Dickinson: “I’m Nobody! Who are you? / Are you—Nobody—Too?”, estos dos versos se han traducido cientos de veces, y en la edición de 2013 de Nórdica libros: *El viento comenzó a mecer la hierba*, se traduce así:

Yo no soy nadie, ¿Quién eres tú?  
¿También tú no eres nadie? (p. 26)

La adición de la palabra “no” que acentúa la negación implícita tanto del “nadie” como el “nobody” me parece excesiva, además entorpece la lectura y hace que el énfasis se haga innecesariamente pesado. En lo que más estoy en desacuerdo frente a esta traducción es la segunda línea, “¿también tú no eres nadie?”, la manera en la que el traductor reemplaza la palabra “nobody” que se encuentra satisfactoriamente acertada en español: “nadie”, da cuenta de un afán por jugársela sobre el claro descontento que quiere transmitir el poema, sin embargo, opta por una doble negación, pero se deshace de las mayúsculas, que a mis ojos son uno de los paratextos indispensables para leer a la poeta norteamericana.

También encontré que la traducción del Externado, como otras, no optó solo por prescindir de elementos—como los guiones—sino también agregarlos, esto en el poema J57, originalmente así:

To venerate the simple days  
Which lead the seasons by,  
Needs but to remember  
That from you or I,  
They may take the trifle  
Termed *mortality!*

Y en la traducción de “Libros por centavo” del Externado:

Para ser reverentes ante los simples días  
que nos traen las estaciones,  
es suficiente recordar que pueden  
restar —de ti, de mí— la nadería

que se llama *mortalidad*.

Es evidente que hay más de una discordancia entre las dos versiones y que a simple vista cabe notar que los guiones fueron, esta vez, marca del traductor. Incluirlos abulta un vacío inexistente; es decir, no se hacen necesarios ni para la sintaxis, ni pausas o incluso para lectura del poema. El tono del poema, ciertamente, cambia por completo, esa clausura “de ti, de mí”, da lugar a una intimidad muy lejana del énfasis real del poema y de esa nimiedad que denominamos “mortalidad”, de la cual también se borra la carga de emoción al prescindir del signo de exclamación.

Es tal vez desde estas lecturas que se gestó en mí una gran comprensión por eso que queda incomprendido del poema en su traducción. Así, mi camino en la traducción y lectura de esta poeta me llevó a leer todo texto de ella y sobre ella con cierta distancia y atención sobre dichas “licencias” e interpretaciones de su imagen tan mitificada. Conforme pasó el tiempo, mis lecturas y sesiones de taller de traducción y la cátedra sobre la propia Emily iluminaron mi motivación para hallar aquella línea divisoria entre creación y traducción, entre finalizado y en proceso.

A partir del texto *La tarea del traductor* de Walter Benjamin y de las ideas de otros autores que hablan sobre lo que se *intenta* hacer al traducir, como Antoine Berman con *Albergar lo Lejano*, o Edith Grossman con *Why Translation Matters*, entre otros, empecé a ver que sí había un límite, una característica inherente al idioma. Lo “traducible” o la “traductibilidad” de la obra existe al interior de la relación que hay entre el propio idioma y el contenido. Esta relación conlleva un límite relacionado con la manera en que es posible comunicar un sentimiento, o describir lo que provoca una pintura, o cómo es posible dar cuenta lo más cercano posible de la realidad en un idioma en particular. Los límites entre la obra estudiada y su completa comunicación en otra lengua comprenden una imposibilidad y trazan una distancia en la que se debe situar el traductor. Se acortan distancias mediante el continuo esfuerzo que una traducción supone. Así, la idea de una traducción buena o mala dejó de ser el objeto primordial de mi trabajo y pasó a serlo el entender la obra y ser capaz de generar el tránsito entre lenguas, antes que la forma más clara de presentar un poema complejo o sin terminar.

Otra de las fuentes principales y base para este trabajo fue la Cátedra de autor que se hizo sobre Emily Dickinson, en la cual me fueron dadas herramientas digitales y archivos que, junto con los diálogos en la clase, hicieron que las palabras alternativas se convirtieran en el punto focal de mis lecturas en adelante. En la clase se hizo evidente que había más de una forma de leer cuando se agregaba a la práctica aquellas partes complementarias de los poemas; es decir, los poemas con variantes, las materialidades, sus cartas, las palabras alternativas. Cada uno de estos elementos se sumaban a la construcción de una nueva Dickinson que permitía un tránsito mucho más profundo hacia su análisis e interpretación.

La forma que tomó esta nueva Dickinson era enigmática, pero profundamente humana. Fue evidente, mediante la exploración de los archivos y las lecturas, que teníamos una imagen incompleta, que la publicación póstuma de sus obras había limitado la manera en la que recibíamos poemas que podían tener más de una cara. A lo que podría sumarse que descubrir sus escritos en prosa da cuenta de esa insignia propia de la autora, puesto que es bien sabido que el lenguaje poético siempre trata de lo otro, de esa extrañeza y forma inusual de construir. Las cartas registraban la forma laberíntica y retórica que prevalece en sus poemas, y demuestran que su sistema de pensamiento tiene raíces complejas de las que solo se da un pequeño vistazo en los poemas.

### 1.3 Las distancias o cómo la práctica se hace punto de partida

*“The truth, on the page, need not have been lived. It is, instead. All that can be envisioned.” Louise Glück, (1994, p.36)*

En este apartado, quisiera dar cuenta de un recorrido de la imagen e información que tenía sobre Dickinson, para así llegar a lo que nos concierne en este trabajo: la traducción. Entonces, al acercarme más y más a las lecturas críticas sobre Dickinson, desde las lecturas de sus editores, podía verse una inclinación por la resolución definitiva que cerraba su estilo abierto y ambiguo, de estandarizar un tipo de poeta y un tipo de poema, incluso un tipo de modelo epistolar. De allí nació definitivamente mi iniciativa por traducirla, por empeñarme en descubrir un panorama mucho más completo.

Noté que el mito o la idea de Emily Dickinson se había convertido, con el tiempo y su recepción, en algo más importante que sus poemas. Por consiguiente, las ediciones que

aparecieron con enfoques radicalmente distintos marcaron un nuevo momento de mi recepción de su obra. Estas ediciones no eran novedosas en su totalidad, pues ya en 1890 se contaba con la versión anotada de los poemas de Mabel Loomis Todd, esta fue la primera edición que se pensó los poemas en función de sus cambios para hacerlos “legibles”. Entre los cambios hechos por Todd están: agregar títulos, modificar líneas y dentro de ellas sus rimas, le creó una reputación a la autora con hombres del momento—es decir, borró el nombre de Susan en numerosas cartas y puso nombres masculinos—, hizo de la historia “trágica” de Emily y de sus intentos fallidos de publicar una narrativa para exotizarla y promover un mito: “Emily is called in Amherst ‘the myth’. She has not been out of her house for fifteen years... She writes the strangest poems, & very remarkable ones.” (*The Poems of Emily Dickinson*, s.f.)

Luego, apareció la edición de Thomas H. Johnson en 1955, quien editó e hizo insertos significativos de variantes y poemas que no se habían incluido antes en *The Poems of Emily Dickinson*,

Thomas Johnson presents the entire body of poems she is known to have written, 1,775 in all. Here are the familiar “I never saw a Moor” and “Because I could not stop for Death,” along with other less well-known poems, including forty-three never before published. Casual notes to friends and relatives which frequently accompany scraps of verse help to reveal the poet’s enigmatic character. (s.f.)

Esta es la descripción que se le da a la edición de Johnson que propone una “nueva” presentación de los poemas reunidos y otros textos que se presumen como parte de su obra poética: “Johnson has arranged the poems in what is believed to be their chronological order, with variations and rejected versions of each poem following” (ibid.). Años después, en 1981, se publica la nueva edición con las versiones de manuscrito de Franklin, donde se incluyen los poemas en la forma más cercana, hasta el momento, con su forma de manuscrito, folios y hojas sueltas que se conservan, así como la inclusión de palabras alternativas y versiones variantes de los poemas. Esta lleva como título: *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, que se caracteriza de la siguiente manera:

This elegant edition presents all of Emily Dickinson’s manuscript books and unsewn fascicle sheets—1,148 poems on 1,250 pages—restored insofar as possible to their

original order, as they were when her sister found them after her death. The manuscripts are reproduced with startling fidelity in 300-line screen. Every detail is preserved: the bosses on the stationery, the sewing holes and tears, and poet's alternate reading and penciled revisions, ink spots and other stains offset onto adjacent leaves, and later markings by Susan Dickinson, Mabel Todd, and others. The experience of reading these facsimile pages is virtually the same as reading the manuscripts themselves. Supplementary information is provided in introductions, notes, and appendices. (The Manuscript Books of Emily Dickinson, s.f.)

Esta edición de Franklin, a pesar de su gran ambición, fue sobre todo una versión de lujo, fue hecha como objeto de estudio o colección para grupos que podían adquirirla—el valor de esta edición está entre los 294 dólares—. Pero también publicó una versión para el público general, con un precio mucho más accesible—30 dólares—, y, por lo tanto, mucho más difundida y conocida: *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition*. La segunda es, en comparación, bastante simple y, como la versión de Johnson, no da cuenta del gran proceso que sí tiene la edición anterior.

De las dos ediciones es claro que la reconstrucción de su obra se da con diferencias abismales entre gremios, puesto que—aunque este trabajo no se trate de la recepción ni impacto económico—, la adquisición y consiguiente consumo de ediciones que dan cuenta de todo el proceso de escritura y creación, no son asequibles para el público general. Las siguientes ediciones priorizaron la vista de la obra desde los manuscritos, y proponen una lectura visual demostrando las materialidades que hacen parte de la extrañeza de Dickinson y de las distintas superficies tangibles de sus escritos; es decir, se trata de ediciones que incluyen fotos y anexos escaneados de los manuscritos donde se ve lo particular del papel, de su forma, de cómo se distribuye el texto en este último, entre otras cosas únicamente visibles en los folios y manuscritos físicos. Estas son, primero: *The Gorgeous Nothings*, publicada en 2012, editada por Jen Bervin y Marta Werner. Y se trata de un libro que escanea y transcribe los manuscritos en el libro:

this is the first book devoted to full-color, actual-size facsimiles of a specific body of her work. Each of the envelope pieces has been photographed on both sides and

placed, silhouetted and centered, against a white ground, like paintings on a gallery wall. (Cotter, 2013)

Por otro lado, se encuentra la edición de 2016 de Cristianne Miller *Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them*, en donde se encuentran la totalidad de los poemas, hojas sueltas y folios con las alternativas marcadas y las versiones incompletas y variantes de poemas que fueron enviados por correspondencia—esta edición fue usada para la selección de poemas y el trabajo de traducción del presente ensayo—. Su estructura depende justamente de los formatos en que fueron escritos los poemas.

Widely considered the definitive edition of Emily Dickinson's poems, this landmark collection presents her poems here for the first time "as she preserved them," and in the order in which she wished them to appear. It is the only edition of Dickinson's complete poems to distinguish clearly those she took pains to copy carefully onto folded sheets in fair hand—presumably to preserve them for posterity—from the ones she kept in rougher form. It is also unique among complete editions in presenting the alternate words and phrases Dickinson chose to use on the copies of the poems she kept, so that we can peer over her shoulder and see her composing and reworking her own poems. (Emily Dickinson's Poems, s.f.)

Este libro deja ver los poemas en sus varias versiones por lo que hace que sea accesible para el lector y hace parte de las ediciones que deciden no prescindir de ciertos poemas por su longitud o su poco reconocimiento, de manera que resulta útil como medio para explorar el grueso de los poemas de la autora.

Por último, están los recursos digitales que buscan facilitar el estudio de los poemas al hacer accesibles tanto las imágenes de los manuscritos, como la versión escrita de los mismos y sus cambios. Estas herramientas catalogadas como "archivos" de Dickinson son de libre acceso en internet, entre ellos se encuentran: *Emily Dickinson Archive*, *Radical Scatters (1994)* y *The Emily Dickinson Collection*<sup>2</sup>. Estos recursos abren un espacio de lectura que privilegia la versión primigenia de la obra y, paralelamente, se encuentran cerca del núcleo y razón de ser de este proyecto, que radica en problematizar la idea de la "versión final" o editada que propone una lectura que romantiza y se enfoca en el "lirismo" adjudicado a Dickinson.

Ya no se habla del manuscrito como parte accesoria e inusualmente importante para el literato únicamente, sino que nuevas ediciones tratan de notar y agregar valor a la lectura por medio de un tipo de exploración del campo de gestación.

La insignia de esta poeta se encuentra en su materialidad, en su manejo del espacio, en los juegos escriturales, en la forma en la que se omite o se prosigue con las palabras alternativas que ella misma propone. Ahora bien, mi acercamiento a su poética privilegia la obra por sí misma, dándole la oportunidad de ampliarse con sus mismas posibilidades: palabras alternativas y recursos escriturales. Se privilegian la riqueza del uso del espacio y lenguaje, y la vista ampliada de un mundo de sentido que ha sido mutilado e interpretado por ediciones previas.

La presente propuesta de traducción propone un ejercicio de análisis comparativo y expositivo de la falta de unidad en los poemas de Emily Dickinson —que en su versión de manuscrito despliegan una o más palabras alternativas— a modo de políptico: una figura con varias caras que desde diferentes perspectivas agrupa nuevas formas de interpretación de la imagen completa como un todo. Así, el poema traducido no pretende llegar a una versión final, sino posibilitar una vista panorámica por medio de la figura del políptico, cuestionándose desde la traducción la noción del texto definitivo.

Ahora bien, para entender cómo me enfrenté a hacer esta traducción es indispensable detenerse en las formas lingüísticas propias de la poesía de Emily Dickinson y de sus métodos de escritura. Cristianne Miller, en su libro *Emily Dickinson, A Poet's Grammar*, describe las posibilidades del idioma dobladas, apretadas, alargadas de las que se sirve la poeta para crear su propio cosmos literario, su propio diccionario y *ars poética* de la poesía, el mundo y el puente que los une: el lenguaje.

“The power of her words lies at least partly in their (and her) ability to give more than a reader can entirely understand but not enough to satisfy the desire to know” (Miller, 1987, p.19). De modos diversos la autora expone cómo la ambigüedad y la omisión juegan un gran papel en la lectura del poema dickinsoniano desde todas sus aristas. La concatenación de significados, que implican la lectura atenta de todo detalle dado dentro de los versos, da cuenta de un sistema mucho más sofisticado de lo que se le adjudicaba en un principio. Su extrañeza y singularidad, a la manera de un abanico, se despliegan y abren

todas sus esquinas a la vista del sentido. Las palabras con todas sus acepciones le dan una vuelta al sentido global de dos o más versos y dejan partículas flotando en el aire al crear vías en múltiples direcciones de objetos directos, indirectos y de sus complementos.

Las palabras alternativas de un solo poema y las variantes—poemas que tienen varias versiones—dan cuenta de una forma singular de construir sentido. Cada práctica y detalle que componen la obra de Dickinson convienen pensarse como no-accidentales; todo cuanto se marca o se omite contribuye al poema de una manera que no está expuesta sino velada a nuestro entendimiento. Así, tanto las mayúsculas, los guiones y las palabras alternativas, como las versiones de poemas, con cambios sutiles, dan cuenta de una práctica poética que se piensa a sí misma desde la materialidad.

It is not either one version or another, but both and many at the same time. A print version of a Dickinson lyric closes off the possibility of other renderings because it would not seem to contain sufficient information for readers to evaluate its feasibility, or to imagine other versions, for themselves. (Domnhall, 2000, p. 4)

La poesía de Dickinson se caracteriza por su plurívoca experiencia de significación, las condiciones de posibilidad de su campo abierto tienden a borrarse en la mayoría de las versiones en las que las palabras al margen son eliminadas porque los y las editoras las interpretan como vacilaciones del proceso de escritura. Allí donde la duda prevalece como error, toda posibilidad de caminos nuevos se ve ofuscada.

## **Segunda parte: Interconexión**

### **2.1 La traducción: lo posible y lo intangible**

*Intentar entender cómo, aun sabiendo que no se dice nunca lo mismo, se puede decir casi lo mismo. A estas alturas, lo que constituye el problema no es tanto la idea de lo mismo, ni la de lo mismo, como la idea de ese casi.*

*Umberto Eco*

La traducción es un campo laberíntico, dentro del cual cada arista se hace oblicua y cada paso puede verse como uno en falso si se lo mira en retrospectiva. La manera en la que se traduce nunca se puede entender como algo fijo y poco flexible, puesto que en el corazón de esta práctica se encuentra el cambio consecutivo. Para este apartado he de trazar una línea de primer acercamiento sobre las reflexiones indispensables para mi práctica de la traducción, y gracias a las cuales esbozaré mi propuesta.

Emily Dickinson ha sido traducida al castellano desde distintos “modelos”, si se quiere, donde ha predominado la traducción enfocada en mantener la rima y la métrica de los versos—estos esfuerzos han terminado en una deformación accidental del poema—. Sin embargo, para mi trabajo de traducción me serviré de métodos o discusiones particulares en torno a la traducción que usé como guía sobre mi propia práctica, dentro de los cuales rescato la intencionalidad por tratar de acortar la distancia entre el sentido y el idioma. Así, los textos sobre traducción desde los que hice mis traducciones y estas reflexiones son: Walter Benjamin, *The Task of The Translator*; José Ortega y Gasset, *The Misery and The Splendor of Translation*; Antoine Berman, *La traducción y la letra o El albergue de lo lejano*— y parte de *Translation and the Trials of the Foreign* —<sup>3</sup>; y Umberto Eco, *Decir casi lo mismo*, también me apoyé en Edith Grossman, *Why Translation Matters*, y en Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método*.

Las pautas que pretende hallar y seguir mi práctica de la traducción son: identificar lo extranjero que hay en el texto, el cómo puede llevarse de una lengua a otra, encontrar en el camino esa conexión intrínseca que existe entre todas las lenguas, y llegar, finalmente, a una recepción que amplie la experiencia de lectura que ya permite la obra original—estos elementos los explicaré en el siguiente apartado—.

Ahora, si partimos de la idea de la traducción como algo cíclico que genera una inacabable sucesión de versiones, quisiera, también yo, conferirle el espacio no solo a la obra sino a mi propio resultado de ella, que esté siempre renovándose. Y de esa manera, su re-creación afirmará que su tránsito no implica cerrarla a un resultado final como vestigio de lo “nuevo”.

Ahora bien, los teóricos mencionados anteriormente ven también la traducción como un trabajo en constante construcción, puesto que el lenguaje siempre está cambiando

y la lectura y recepción de los textos también: “One can only educate his optics for human truth, for authentic humanism, by making him look closely and well at the error that others were and, especially, at the error that the best ones were.” (Ortega y Gasset, 1937, p. 61)

Así las cosas, y retomando el epígrafe de esta sección, la dimensión del *casi*, esa elasticidad de transportar de un lado a otro que pretende la traducción, corre por cuenta de un todo que nunca encontrará un par igual. No obstante, el traductor intentará, dentro de sus esfuerzos y los recursos de cada lengua, trasladar al otro extremo para el receptor lo que sea posible. Esta decisión de qué será lo *casi traducido*, es una “negociación”, según Eco. Pensar en el texto último a partir de estas negociaciones cambia el lugar desde el que se toma dicha decisión, convierte la versión final en una posibilidad de múltiples caras.

En el caso de los poemas de Dickinson, la preexistencia de más de una palabra base para un mismo verso hace que el proceso de traducción se contraponga a la habitual pérdida que hay en el paso de una lengua a otra, “I have lost something, and into the bargain I have already had to use three words in place of one” (Eco, 2008, p. 49), así expone Eco el balance que se hace a la hora de negociar términos. En este caso, la negociación se da de maneras múltiples dentro de lo que propone la misma autora, pues la riqueza del lenguaje da cabida a un abanico de opciones que dejan entrar al lector al poema como si se tratara de un salón de espejos, donde los reflejos entre sí comparten un núcleo y forma similar, pero se modifican con el movimiento ocular que los detalla, creando figuras que desafían la unidad primigenia y resaltan las derivaciones que soportan el cuerpo, desbordado en los espejos.

En esta línea de ideas, las alternativas dan lugar a un espacio amplio de lectura y frente al cual el lector puede situarse para ondear por la posibilidad que le ofrece el tránsito entre dos lenguas. Esto dialoga con la idea de la reproducción en *Shanzai*, un libro de Byung-Chul Han donde el autor trata el concepto de “*fuzhi*”: la copia, un elemento representativo del arte y cultura china que se aleja del “culto del original” de occidente sobre las obras de arte. “*Fangzhipin* se refiere a las recreaciones en las que es evidente la diferencia respecto del original” y, por otro lado, “*fuzhipin* se trata de una reproducción exacta al original” (2017, p. 62). La cercanía entre el original y la copia se da por medio de la destrucción de la versión final o de una versión hecha canon como referente único e

intocable, pre-ideado como perfecto y circular. Esto quiere decir que el original, pensado desde la concepción de occidente, se encierra en una versión platónica de la obra que no permite alteraciones, puesto que contiene en sí misma un atisbo de eso perfecto a lo que vuelve la esencia de su Idea. Contrariamente, en la copia y concepción de la obra china, se privilegia un proceso de evolución—parecido a los cambios de selección natural de una especie, un tipo de perfeccionamiento, por medio del aprendizaje— donde las recreaciones y modificaciones por medio de “errores” confieren más valor a la obra por el trayecto que sugiere su proceso creativo.

Paralelo a la idea del proceso creativo que deja ver la “diferencia con respecto al original”, está la práctica de volver una y otra vez a los poemas, que hacía parte del ritual creativo de Dickinson. Por esta razón se encuentran los mismos poemas en distintas cartas o poemas con distintas palabras alternativas, pues como la obra china que ha sido intervenida y recreada, cambiada y reformada, con el sello personal de cada mano que la toca, así la poesía de Dickinson se abre en un ciclo de copia de sí misma que se piensa una y otra vez. De lo natural, de las estaciones, de los individuos, podemos decir que su propia esencia parte del constante cambio, de un proceder hegeliano que necesita de la negatividad del cambio para crearse positivamente.

Todo paso hacia adelante debe mirar hacia atrás, así funciona de manera paralela en los ciclos naturales y la forma en la que se preservan los genes: toda alteración vuelve en sí misma y reconoce aquello que expresa su espíritu, deja ir lo que ya no representa su devenir necesario en el mundo. Así, la “descreación” del poema se da en su reescritura, en sus ramajes alternativos, expansibles de su raíz; en ese proceso muere la idea de lo último, de lo final, y se abre una pluralidad que niega el principio platónico de existencia de una obra de arte con “o” mayúscula.

De esta manera, la técnica de creación que he decidido implementar en las traducciones quiere asemejarse al proceder de la naturaleza, un infinito siempre cambiante, pero que contiene en su esencia aquel destello de vida que reside en la muerte y el renacer de lo alternativo. Como traductora creo en la “descreación” como un medio para la creación, para el mantenimiento de lo que se tiene por original por medio de copias. Así, las fluctuaciones entre versiones no son más que “un aproximarse al poder de la naturaleza”

(ibid., p. 70), toda combinación y variabilidad es tratada en términos de funcionalidad, un ciclo de vida que “se mantenga por medio de la muerte” (ibid., cursiva en el original). Puesto que la muerte es nuestra única noción de fin último, puede entenderse como la destrucción definitiva de la univocidad del poema, del carácter unívoco de la escritura y del proceso creativo, mientras que, si se tratan la escritura y el poema como *fangzhipin*, toda recreación contiene en sí el cambio, la posibilidad y la muerte de su limitación.

La creación necesita de la variabilidad para conservar su vitalidad. Los poemas y sus variantes—además de las alternativas en su interior— no son más que una emulación del funcionamiento de la naturaleza, que es además un tópico clave en la poética de Dickinson. Así mismo, la naturaleza cambiante es la base para la técnica de traducción que busca que la variabilidad no represente limitaciones, sino que amplie el marco del poema.

En resumen, esta traducción, fundada en el paradigma de lo cambiante, sugiere una cercanía singular con la naturaleza, por lo expuesto anteriormente y bajo la idea de Ortega y Gasset, quien concluye que la práctica de la traducción es una tarea imposible, que se hace únicamente posible mediante su proceso. Se crea una necesidad de hacerla posible, porque eso es, a fin de cuentas, lo que hace el ser humano: intentar hacer posible lo imposible, acercar eso lejano. Y si, como los árboles siempre cambiantes, nos acogemos a una noción de la muerte como posibilitadora para el cambio, crearíamos dentro de la ejecución de la traducción un trabajo constante sobre y del árbol. Me refiero con esto a la propia creación de variantes del árbol—kantiano—, que en sus cambios—de semilla a árbol—da cuenta de lo real y su permanencia en el tiempo. No hay permanencia sin cambio y, así como toda lectura renueva la obra, cada traducción renueva el lenguaje y las palabras alternativas renuevan el poema. Los cambios confieren una muerte diminuta que da lugar a la novedad de su permanencia.

Aquello fluctuante de un texto a otro, de la práctica de traducir, comprende lo esencial del ciclo natural: el cambio, y, de modo similar, las propias prácticas de la poeta y sus temáticas recurrentes, las cuales siempre hablan de una fuerte conexión y cuestionamiento por el orden de la naturaleza y sus elementos, desde los cuales se propone un tipo de catálogo de lo natural—o así se le ha llamado— frente a ideas como la mortalidad, Dios, la muerte, los animales y las flores. El entendimiento del ciclo de la vida

mediante su poética se une, entonces, con la forma espiral que pretenden estas traducciones en una ampliación infinita. Estas dos vertientes, de manera analógica, convergen, y su linealidad se verá como un *branching out* de la poesía de Dickinson, entre el lenguaje y la “materialidad” lingüística de la obra. Por esto quiero que las palabras alternativas sean leídas y vistas como objetos tangibles y no solo como la ilusión fantasmagórica de un “pudo ser”.

## 2.2 De teorías

*“El volver a empezar como comienzo, la desapropiación como autenticidad, la repetición como diferencia”*

*Maurice Blanchot, “The void. How try say? How try fail? No try no fail.*

*Say only-”*

*Samuel Beckett.*

*“It don’t mean a thing if it ain’t got that swing”, an insight that holds as true in poetry as it does in jazz”*

*Edith Grossman*

Ahora he de ahondar en las teorías particulares de las que me serví para darle forma a mis traducciones y así lograr sostener la idea de la traducción y de la poesía de Emily Dickinson como resistentes a la “versión final”.

En primer lugar, está Antoine Berman, de quien me sirvo principalmente como guía sobre los “errores” o entorpecimientos que pueden cometerse al traducir; también propone el concepto de “letra” que une la forma y el contenido y va más allá de ellos, esta “letra” es lo que el traductor ha de reconocer en el original e intentar llevar a la traducción. En el albergue de lo lejano siempre se pierde algo, y esta idea reafirma que “la letra”, como todas las nociones base de la traducción, reconocen ese elemento intraducible.

Entonces, es pertinente nombrar dos de las deformaciones de las que me he alejado especialmente, partiendo de su propuesta de que debe producirse una “destrucción (...) de la tradición etnocéntrica, hipertextual y platónica de la traducción.” (Berman, 2014, p.26) Las define así:

Etnocéntrico (...): que lleva todo a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera lo que está situado fuera de ella—lo Extranjero—como negativo o solo válido para ser anexado, adaptado para acrecentar la riqueza de esa cultura.

Hipertextual refiere a todo texto que se engendra por imitación, parodia, (...) cualquier otra especie de transformación formal, a partir de otro texto ya existente. (2014, p. 30)

Es decir, estas deformaciones en que puede caer la traducción rechazan y alteran lo Extranjero del cuerpo del texto real y lo adaptan o aplazan a su propia conveniencia—podría decirse, a modo de ejemplo, que se agregan rima y metro al poema o se traen palabras propias de la cultura a la que se está traduciendo para hacerlo más “local”—. Así, la traducción trata únicamente de llegar a una versión final, adaptada a ciertos criterios, y deja de lado el sentido y las formas íntimas que conforman el texto.

Walter Benjamin, por otro lado, también encuentra una ruptura a medio camino, donde el puente entre el sentido unívoco de la obra y la traducción “exitosa” aparece al encontrar la unión subyacente e inherente de los idiomas y de convenir en que siempre queda algo no dicho, eso intraducible. Esa conexión subyacente de los idiomas, que se explicita en el momento en que se encuentran complementados y llevados—necesariamente—a su unidad como lenguaje puro, se llamaría la teoría de la intencionalidad.

A través de la propuesta de la “intencionalidad” y el “modo de intención” que hacen parte del lenguaje, Benjamin reconoce que en el núcleo de cada uno hay una interrelación interior con otros. Es decir, la forma en la que se expresan los lenguajes, las palabras, son individualmente modos de intención; su significado vendría a ser la intencionalidad, que en el fondo ambos lenguajes comparten, es decir: la palabra Brot (pan en alemán) y pain (pan en francés) relucen en una misma intencionalidad de significado, que da cuenta de la complementariedad de los dos idiomas. Su diferencia radica en el modo de expresión de su intención y se trata de una relación de exclusión, irremediable individualmente, y que en la cotidianidad no puede encontrar un par igual. No obstante, puede tender un puente al aceptar esa interconexión subyacente. A saber, el que no sean intercambiables hace explícita la propia imposibilidad de la traducción, pero al mismo tiempo, es lo que expone

la conexión posible de los lenguajes y ese medio camino, que halla una resolución satisfactoria pero no total.

La traducción, entonces, reconoce ese conflicto y falla de intercambio, pero alberga en su objetivo la posibilidad de sacar a la luz la interconexión de los dos lenguajes al identificar la intencionalidad y mantenerla al llevar lo extranjero al lenguaje receptor de la traducción y reducir la distancia entre aquellas palabras que se creerían contrarias.

Desde el punto de vista Benjamin, y retomando ideas ya trazadas anteriormente, la tarea del traductor no es en lo más mínimo llegar a la perfección del texto final, sino que se trata de identificar que siempre hay un elemento inalcanzable dentro de la obra, un algo que carece de traductibilidad. De esta idea se asume, entonces, un fin siempre alejado del fin último platónico del texto, que, de existir, sería únicamente una idea inaccesible. Puede que todo acercamiento o traducción sea una alteración más del original, una maduración del original como si se tratara de un recuerdo en Proust o propiamente del recuerdo de un vestigio en Spinoza. Todo cuanto puede ser logrado tiene un límite, y así mismo, tiene variaciones. Lo alcanzable llega a formar un tipo de puente en ese “entre” lenguas, en el que presenciamos la familiaridad que las compone, “languages are not strangers to one another, but are, a priori and apart from all historical relationships, interrelated in what they want to express” (Benjamin, 1923, p.17).

Ahora bien, Ortega y Gasset, por su lado, también concluye que la práctica de la traducción es una tarea imposible, que se hace posible mediante su proceso, al intentar hacer posible lo imposible se acerca lo lejano—como se mencionaba anteriormente—. Adicionalmente, expone una idea ineludible para el traductor, esta es: el momento en el que la traducción se vuelve compleja por las diferentes cargas semánticas que se les da a las palabras entre una época y otra. Cuando antes una frase significaba exacta y literalmente lo que los conceptos usados y su orden querían decir, luego las palabras se han cargado y despojado de tantos detalles e imágenes que, al armar la misma frase en el contexto actual, podría decirse algo completamente nuevo. El título del apartado donde desarrolla esa idea se llama: “No hablamos en serio”—*We don't speak seriously*, en la versión en inglés que usé—y, en efecto, esto es lo que hace que toda traducción varíe de maneras extrañas al pasarse un idioma al otro, también que las versiones den cuenta de su maduración y

modificación incesante en el tiempo y en los lugares que se recibe, bastante similar a la teoría de la intencionalidad de Benjamin. A saber, es de suma importancia la idea de esta multiplicidad de significados, porque en el momento de concepción de la obra, tanto como en su momento de traducción, estos pueden ser cruciales para el sentido que habrá de configurarse en la mente del receptor.

Esta idea empata con la cuestión hermenéutica de la que habla Gadamer, donde el texto, el traductor y el intérprete conforman una conversación hermenéutica; es decir, quieren llegar a un acuerdo, y esto es lo que hace que la comprensión sea el principio de la traducción. El sentido y su comprensión solo hallan su desenlace por medio de la práctica lectora y por la participación del intérprete o traductor para hacer hablar su sentido, y, en especial, por la posibilidad de llegar a un acuerdo. En el ensayo, *El lenguaje como hilo conductor del giro ontológico de la hermenéutica* (Verdad y Método), Gadamer recalca que toda traducción es una interpretación—y pretende llegar a una comprensión—, pues siempre hay un cegamiento, es decir, el momento en el que se pierde algo o se añade, el traductor debe asumir la responsabilidad de este cegamiento parcial. Paralelamente también le atribuye a la práctica de la traducción y de la recepción del intérprete (o lector) el atributo de conversación hermenéutica. Y confiere a la traducción también la finalidad de un compromiso, mediado por la comprensión, es decir también por la interpretación, “el traductor encontrará en el vaivén del pesar y sopesar la mejor solución, que nunca puede ser otra cosa que un compromiso” (1999, p. 237).

“El ponerse de acuerdo en una conversación implica que los interlocutores están dispuestos a ello y que van a intentar hacer valer en sí mismos lo extraño y lo adverso.” (ibid.). Esta apertura es parte del proceso de perder y ganar en la traducción, semejante a una polea, el peso sube y baja, pero logra estabilizarse cuando se ajustan ambas partes, este ajuste no significa que su proceso ha terminado, sino que las partes convienen en un acuerdo mínimo y momentáneo—no igual—que genera un equilibrio.

### 2.3 De ríos y fragmentos

Existe algo intraducible en el corazón de toda obra, hay una distancia irreparable en la búsqueda por el sentido, que incesantemente trata de repararse. La incomodidad y la disonancia de las traducciones son las preocupaciones que se tienen más frecuentemente cuando se traduce poesía, ya que su propia esencia está en lo no dicho, “poets are well aware of the importance of alternatives in lyric response. Indeed, what is implied in a lyric can be more important than what is stated” (Rice, s.f., p.1). Cuando se trata de Dickinson se puede abrir tanto el lenguaje para recibir de él todas las alternativas, o puede cerrarse tanto que se lea de manera plana y literal. La posibilidad de llevar lo extranjero a otra lengua, como un absoluto, es imposible, pero su distancia debe hacerse transitable.

De la traducción se puede afirmar que trata de una negociación, de un esfuerzo sobre lo imposible, de la iluminación, de un por qué, de reconocer en el texto la posibilidad de su existencia en vertical, como un pozo y no horizontalmente como acaparando espacio, Antoine Berman, en “Translation and The Trials of The Foreign”, habla de formas en las que factualmente se entorpece la traducción en términos de extensión y profundidad:

In German, the *Fragments* of Novalis possess a very special brevity, a brevity that contains an infinity of meanings and somehow renders them “long,” but vertically, like wells. (...) Expansion flattens, horizontalizing what is essentially deep and vertical in Novalis. (Berman, 1985, p. 290)

Este espacio que *puede* ocupar el texto quiere decir que su modo de leerse y su espacio parten de un movimiento propio del idioma, y este puede verse estropeado al ser traducido de una forma en la que se trata de hacer evidente ese movimiento expansivo. Es decir, el poema del ejemplo está escrito en alemán y Berman alude a su profundidad vertical queriendo dar cuenta de la polisemia que ofrece este idioma, condensada en la brevedad física del mismo. En la traducción, el error que se comete es querer hacer evidente esa longitud, ya no por inferencia como se haría en la lectura, sino explicando y expandiendo el poema para poner explícitamente esa polisemia. Esta cita me llevo a pensar en que la afirmación de una “buena” traducción se plantea a partir de aplicar un modelo efectivo, exitoso. Pero esa misma estrategia es contraria a la posibilidad de adaptar dicho modelo. Ha de pensarse en que, como la huella dactilar, cada texto y su traducción tratan de una forma única y especial, que sí, en definitiva, mezcla formas y líneas ya presentes en otros textos,

pero al final, cada texto es intransferible y singular. Así se sintió traducir a Emily Dickinson. Un modelo de traducción no puede ser universalmente aplicable, sino que conforme a las aristas o movimientos en los que discurre el texto debe perseguir la traducción, como una sombra que escribe a su vez el objeto que la genera. Lo sistemático aniquila la forma del original, la estandariza.

Desde esta noción junto con el siguiente enunciado: “(...) the writing-of-the-translation, the-discourse-of-the-translation is *asystematic*” (ibid., p. 293) puede concluirse un lazo inquebrantable entre el texto y su traducción, y es su resistencia a la estandarización y a la definición. Por esto es imprescindible hablar, por último, de lo fragmentario.

La escritura fragmentaria se resiste a la definición, según Maurice Blanchot, también contiene en sí una infinita continuidad. Esta forma de escribir consiste en su revisitamiento, pretende liberar al pensamiento del pensamiento, porque la idea y su consecuente desarrollo, como una parábola dibujada en una gráfica viene y va, se encuentra y aleja. De manera similar funciona la práctica de la traducción, en infinita continuidad: “una lógica que simultáneamente es de sustracción y de adición” (Hill, 2012, p. 264). El traductor entiende esta lógica, por cuanto comprende que la relectura y rescritura de su trabajo es la forma en la que da cuenta de la renovación del lenguaje y del propio texto. El proceso de Blanchot sobre sus propios textos, y de manera similar el de Emily Dickinson en la escritura de sus poemas, es el proceso de un “escritor insistentemente re-marcando [*re-marking*] su texto, como un signo de simultanea retirada y borramiento” (ibid., p. 264). Como método de escritura y de traducción la idea que plantea esta tesis es la disolución de la versión final. No hay un producto final satisfactorio sino un eterno retorno a la escritura y lo escrito.

En el contexto de los poemas de Dickinson podemos decir que, algo en el mismo poema consigue decirse y retirarse, conforme se lee y piensa. La obra, entonces, “no como un reflejo que coincide consigo mismo, sino como el interminable desobrar de aquello que, disperso, siempre difiere de sí mismo.” (Hill, 2012, p. 257) con sus propios puntos de fuga: las variantes y alternativas. Se trata de un juego constante sobre el cual, como la metáfora sobre el romanticismo, la lámpara ilumina un solo lugar a la vez. Aquí la lámpara se mueve

y nos muestra muchos lugares, los oculta, pero en simultaneo están todos allí cuando se ilumina la habitación entera.

## 2.4 Conclusión

Para este trabajo escogí veintiún poemas y usé como fuente principal el libro de Cristianne Miller: *Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them*, en el cual se encuentra una recolección completa de los poemas encontrados tanto en folios, en cartas, hojas sueltas y demás trozos de papel donde la poeta solía escribir. En mi selección de poemas se abordan temáticas como el olvido, el dolor, la muerte, la inmortalidad, el futuro y la relación con un ente o voz mucho más poderosa que acoge a la voz que narra el poema. También usé los manuscritos como referencia y sus distintas versiones pues allí mismo figuran palabras tachadas, alternativas, variantes de los poemas y las adiciones que se encuentran en otros formatos. Adicionalmente, usé como base alternativa la edición de Thomas H. Johnson *The Complete Poems of Emily Dickinson*.

La solidez de estos poemas y su simultaneo desmembramiento coinciden con la tan citada experiencia de Emily Dickinson sobre qué debería producir un poema, y también lo poético en la prosa, en el sujeto: “[i]f I feel physically as if the top of my head were taken off” y “If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can ever warm me I know *that* is poetry” (Dickinson citada en Parkin-Gounelas, 2018, p. 853). Esta reacción corporal, esa pasividad a la que somos sometidos, la vivencia de la posibilidad, que no deja de reverberar en nuestra mente nos sugiere desviar el camino hacia un examen de lo poético como resistente a la versión final. Los sentidos no se terminan, sino que, en formas de palabras alternativas, siguen removiendo y punzando el punto final, emergiendo sucesivamente y sin término una espiral de lectura, escritura y sensación infinitas.

## NOTAS

\*: Término usado en Hill, 2012, p.257 hablando de lo fragmentario.

\*\* : *published* en cursiva en el original.

1: Todo esto es puesto de manera cómica y evidenciando esa radical diferencia entre la palabra de Mabel contra la realidad de Dickinson en la película *Wild Nights with Emily* de la directora Madeleine Olnek (2018).

2: Todos los enlaces citados:

Emily Dickinson Archive. Harvard University Catalogue

The Emily Dickinson Collection: <https://library.harvard.edu/collections/emily-dickinson-collection#:~:text=Emily%20Dickinson%20Archive%20provides%20access,of%20transcriptions%20of%20Dickinson's%20poems.>

Emily Dickinson Archive: [https://www.edickinson.org/editions/1/image\\_sets/12178119](https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12178119)

Radical scatters [http://archive.emilydickinson.org/radical\\_scatters.html](http://archive.emilydickinson.org/radical_scatters.html)

Dickinson Electronic Archives: <http://archive.emilydickinson.org/>

Mabel Loomis Todd, The Adulteress Who Made Emily Dickinson Famous:

<https://newenglandhistoricalsociety.com/mabel-loomis-todd-adulteress-made-emily-dickinson-famous/>

3: Tanto el texto de Walter Benajmin, Ortega y Gasset, y Antoine Berman se hallan en el libro: *The Translation Studies Reader*, ed: Lawrence Venuti.

## BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Beckett, S. (1989). *Nohow on*. John Calder Publishers.

Benjamin, W. (1923). The Task of the Translator. En L. Venuti. (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 15-25). Routledge, Taylor & Francis Group.

- Berman, A. (1985). Translation and the Trials of the Foreign. En L. Venuti. (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 284-297). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Berman, A. (2014) La traducción y la letra o el albergue de lo lejano. (I. Rodríguez, Trad.). Dedalus (1999).
- Bloom, H. (2015). 12. Emily Dickinson: espacios en blancos, transportes, lo oscuro. En H. Bloom. *El canon occidental* (pp. 304- 322). Anagrama.
- Cotter, H. (5 de diciembre de 2013). *A Poet Who Pushed (and Recycled) the Envelope* (*Published 2013*). New York Times.  
<https://www.nytimes.com/2013/12/06/books/the-gorgeous-nothings-shows-dickinsons-envelope-poems.html>
- Dickinson, E. (2018). Zumbido. (E. Winter., R. Olavarría., y V. Zondek, Trad.). Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.
- Dickinson, E. (2013). El viento comenzó a mecer la hierba. (E. Goicolea. Trad., 4a reimpresión). Nórdica libros.
- Dickinson, E. (2013). Poemas. (M. Ardanaz. Trad., 9a edición). Cátedra.
- Dickinson, E. (2019). En mi flor me he escondido, Antología. (J. M. Arango. Trad. N° 159) Universidad Externado de Colombia.
- Domnhall, M. (1998). Revising the Script: Emily Dickinson's Manuscripts. *American Literature*, 70(4), 705–737. <https://doi.org/10.2307/2902389>
- Domnhall, M. (2000). "A Foreign Country" Emily Dickinson's Manuscripts and Their Meanings. *Legacy*, 17(2), 174. <https://www-proquest-com.ezproxy.javeriana.edu.co/scholarly-journals/foreign-country-emily-dickinsons-manuscripts/docview/223829605/se-2>
- Eco, U. (2003). Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia. (H, L. Miralles. Trad.) Meddle.

- Franklin, R. W. (Ed.) (s.f.). *The Manuscript Books of Emily Dickinson A Facsimile Edition*. Harvard University Press.  
<https://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674676008>
- Gadamer, H. G. (1999). III. El lenguaje como hilo conductor del giro ontológico de la hermética. En H. G. Gadamer, *Verdad y Método I* (pp. 461-484). Ediciones Sígueme.
- Grossman, E. (2010). *Why Translation Matters*. Yale University Press.
- Hill, L. (2012). Del fragment a lo fragmentario: Blanchot, Schlegel, Nietzsche. *Instantes y Azares. Escrituras nitzscheanas, 11*, ISSN: 1666-2849, pp. 251-265.
- Howe, S. (2007). *My Emily Dickinson*. New Directions Publishing.
- Johnson, H. T. (Ed.). (1961). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Little Brown and Company.
- Johnson, H. T. (Ed.). (s.f.). *The Poems of Emily Dickinson Including Variant Readings Critically Compared with All Known Manuscripts*. Harvard University Press.  
<https://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674676008>
- Miller, C. (1987). *A Poet's grammar*. Harvard University Press.
- Miller, C. (Ed.). (2016). *Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them*. Harvard University Press.
- Miller, C. (Ed.). (s.f.). *Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them*. Harvard University Press. <https://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674737969>
- Ortega y Gasset, J. (1937). The Misery and The Splendor of Translation. En L. Venuti. (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 49-63). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Parkin-Goulnes, R. (2018). Poetry, automaticity and the animal body: Jacques Derrida with Emily Dickinson. *Textual Practice*, 32:5, 841-858, DOI:  
<https://doi.org/10.1080/0950236X.2016.1276956>

Rice, C. s.f. "The Only News I know": Emily Dickinson's Sets. University of Louisiana at Lafayette.

Vinde, A. 2013. Which Emily Dickinson in Translation? *Moderna Språk* 2, pp. 115-132. Stockholm University.

### **Bibliografia secundaria**

Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. (D. Wills, Trad.). Fordham University Press.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos nos mira*. Ediciones Manantial.

Eco, U. (2008). *Experiences in Translation*. University of Toronto Press Incorporated.

Glück, L. (1994). Against Sincerity. En L, Glück, *Proofs & Theories*. (pp. 29-37). Harper Collins Publishers.

- En el siguiente documento se encuentran tres modalidades de presentación de los poemas escogidos:
- Los poemas con un set de alternativas, la mayoría, donde se encuentra la traducción, la traducción con mis alternativas, la versión en inglés con las alternativas de Dickinson y la versión "original". ejemplo: 271 (p.2), 660 (p.17).
- Los poemas con más de un set de alternativas que he decidido ampliar en su presentación, es decir, poner en poemas individuales cada alternativa, por ejemplo: 654 (p. 5-6).
- También estos se encuentran recogidos, es decir con las alternativas dentro de los poemas indicadas con una barra inclinada: "/". Por ejemplo: 1126 (p.14).
- Por último, los poemas que tienen toda una línea o líneas con alternativas. Para la presentación de estos poemas me acogí a la opción que toma Cristianne Miller en "*Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them*".  
*De manera que al final se presentan las líneas alternativas anteceditas con la palabra "line/línea" y separados del poema, Por ejemplo: 1132 (p.7)*

#### NOTAS

- *Original: Poema como aparece en la fuente principal de este trabajo "Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them" de Cristianne Miller*
- *Original con alternativas: presenta el poema en inglés y agrega un set de alternativas*
- *Traducción: poema con mi traducción y como aparece en "Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them" de Cristianne Miller*
- *Traducción con mis alternativas: presenta mi traducción del poema con mi elección de palabras alternativas, es decir un set alternativo.*

271

*traducción*

Algo solemne—fue—dije—  
Una Mujer—blanca—será—  
Y usar—si Dios me considera apta—  
Su misterio sin culpa—

Algo tímido—tirar una vida  
Dentro del místico pozo—  
Tan desplomada—que regresó Eternidad—hasta—

Consideré cómo se vería la dicha—  
Y si se sentiría tan inmensa—  
Cuando pudiera sostenerla en mi mano—  
Como cerniéndose—vista—entre la neblina—

Y entonces—el tamaño de esta “pequeña” vida—  
Las Salvias—la llaman pequeña—  
Hinchada—como Horizontes—en mi pecho—  
Y me burlé—suavemente— “¡pequeña!”

*Opción con mis palabras*

Algo solemne—fue—dije—  
Una Mujer—blanca—a ser—  
Y usar—si Dios me considera apta—  
Su misterio sin culpa—

Algo tímido—tirar una vida  
Dentro del místico pozo—  
Tan desplomada—que regresó Eternidad—hasta—

Imaginé cómo se vería la dicha—  
Y si se sentiría tan inmensa—  
Cuando pudiera sostenerla en mi mano—  
Como cerniéndose—vista—a través de la neblina—

Y entonces—el tamaño de esta “pequeña” vida—  
Las Salvias—la llaman pequeña—  
Hinchada—como Horizontes—en mi pecho—  
Y me burlé—suavemente— “¡pequeña!”

*Traducción con alternativas Dickinson*

Algo solemne—fue—dije—  
Una Mujer—blanca—será—  
Y usar—si Dios me considera apta—  
Su misterio sin culpa—

Algo consagrado—tirar una vida  
Dentro del púrpura pozo—  
Tan desplomada—que volvió Eternidad—hasta—

Consideré cómo se vería la dicha—  
Y si se sentiría tan inmensa—  
Cuando pudiera sostenerla en mi mano—  
Como centelleando—vista—entre la neblina—

Y entonces—el tamaño de esta “pequeña” vida—  
Las Salvias—la llaman pequeña—  
Hinchada—como Horizontes—en mi chaleco—  
Y me burlé—suavemente— “¡pequeña!”

*Original*

A solemn thing—it was—I said—  
A Woman—white—to be—  
And wear—if God should count me fit—  
Her blameless mystery—

A timid thing— to drop a life  
Into the mystic well—  
Too plummetless—that it come back—Eternity—until—

I pondered how the bliss would look—  
And would it feel as big—  
When I could take it in my hand—  
As hovering—seen—through fog—  
And then—the size of this “small” life—  
The Sages—call it small—  
Swelled—like Horizons—in my breast—  
And I sneered—softly— “small”!

*Original con alternativas*

A solemn thing—it was—I said—  
A Woman—white—to be—  
And wear—if God should count me fit—  
Her blameless mystery—

A hallowed thing— to drop a life  
Into the purple well—  
Too plummetless—that it return—Eternity—until—

I pondered how the bliss would look—  
And would it feel as big—  
When I could take it in my hand—  
As glimmering —seen—through fog—  
And then—the size of this “small” life—  
The Sages—call it small—  
Swelled—like Horizons—in my vest—  
And I sneered—softly— “small”!

Dejó de dolerme, aunque tan lento  
 No podía ver el problema irse—  
 Pero solo supe al mirar atrás—  
 Que algo—había ocultado la Vía—

Tampoco cuando se alteró, podría decir,  
 Porque lo había usado, cada día,  
 Tan seguido como el hábito Infantil—  
 Que colgaba el Gancho en la noche.

Dejó de dolerme, aunque tan lento  
 No podía ver el problema irse—  
 Pero solo supe al mirar atrás—  
 Que algo—había ocultado el Rastro—

Tampoco cuando se alteró, podría decir,  
 Porque lo había usado, cada día,  
 Tan seguido como el hábito Infantil—  
 Que colgaba de la Clavija en la noche.

Dejó de dolerme, aunque tan lento  
 No sentía la Angustia irse—  
 Pero solo supe al mirar atrás—  
 Que algo—había entumecido la Vía—

Tampoco cuando se alteró, podría decir,  
 Porque lo había usado, cada día,  
 Tan seguido como el Traje Infantil—  
 Que colgaba el Gancho en la noche.

It ceased to hurt me, though so slow  
 I could not see the trouble go—  
 But only knew by looking back—  
 That something—had obscured the Track—

Nor when it altered, I could say,  
 For I had worn it, every day,  
 As constant as the Childish frock—  
 I hung upon the Peg, at night.

It ceased to hurt me, though so slow  
 I could not feel the Anguish go—  
 But only knew by looking back—  
 That something—had benumbed the Track—

Nor when it altered, I could say,  
 For I had worn it, every day,  
 As constant as the Childish Gown—  
 I hung upon the Peg, at night.

578 traducción

El cuerpo crece sin—  
De la manera más conveniente—  
Que si el Espíritu—quisiera esconderse  
Su Templo en pie, de continuo,

Entreabierto—seguro—apetecible  
Nunca traicionó  
Al Alma que pidió su refugio  
En solemne honestidad

Traducción con mis  
alternativas

El cuerpo crece sin—  
De la manera más conveniente—  
Que si el Espíritu—quisiera esconderse  
Su Templo en pie, de continuo,

Entreabierto—seguro—hospitalario  
Nunca traicionó  
Al Alma que pidió su refugio  
En solemne honestidad

Traducción con  
alternativas Dickinson

El cuerpo crece afuera—  
De la manera más conveniente—  
Que si el Espíritu—quisiera esconderse  
Su Armario en pie, de continuo,

Entreabierto—seguro—apetecible  
Nunca traicionó  
Al Alma que pidió su refugio  
En tímida honestidad

Original

The Body grows without—  
The more convenient way—  
That if the Spirit—like to hide  
Its Temple stands, alway,

Ajar— secure— inviting—  
It never did betray  
The Soul that asked its shelter  
In solemn honesty

Original con  
alternativas

The Body grows outside—  
The more convenient way—  
That if the Spirit—like to hide  
Its Closet stands, alway,

Ajar— secure— inviting—  
It never did betray  
The Soul that asked its shelter  
In timid honesty

654

*traducción*

Un largo—largo Sueño—  
Un famoso—Sueño—  
Que no presta espectáculo a la Mañana—  
Al estirar una Extremidad—o al mover una Párpado—  
Uno independiente—

¿Hubo alguna vez una Apacibilidad Así?  
Sobre un Banco de Piedra  
Para disfrutar de los Siglos—  
Ni una vez elevar la mirada—¿para la Tarde?

*Traducción con mis  
alternativas*

Un largo—largo Sueño—  
Un famoso—Sueño—  
Que no hace/presta espectáculo a la Mañana—  
Al estirar una Extremidad—o al mover una Párpado—  
Uno independiente—

¿Hubo alguna vez una Ocio Así?  
Sobre un Banco de Piedra  
Para disfrutar de los Siglos—  
Ni una vez elevar la mirada—¿por/ a causa de la Tarde?

*Traducción con  
alternativas Dickinson*

Un vasto—vasto Sueño—  
Un famoso—Sueño—  
Que no presta espectáculo a la Mañana—  
Al estirar una Extremidad—o al mover una Párpado—  
Uno independiente—

¿Hubo alguna vez Arrogancia Así?  
Dentro de un Refugio de Piedra  
Para disfrutar de los Siglos—  
Ni una vez elevar la mirada—¿para la Tarde?

*Original*

A long—long Sleep—  
A famous—Sleep—  
That makes no show for Morn—  
By Stretch of Limb—or stir of Lid—  
An independant One—

Was ever idleness like This?  
Upon a Bank of Stone  
To bask the Centuries away—  
Nor once look up—for Noon?

*Original con  
alternativas*

A vast—vast Sleep—  
A famous—Sleep—  
That makes no show for Morn—  
By Stretch of Limb—or stir of Lid—  
An independant One—

Was ever Arrogance like This?  
Within a Hut of Stone  
To bask the Centuries away—  
Nor once look up—for Noon?

654 *traducción*

*Traducción con mis  
alternativas*

*Traducción con  
alternativas Dickinson  
2*

*Original*

*Original con  
alternativas 2*

Un largo—largo Sueño—  
Un famoso—Sueño—  
Que no presta espectáculo a la Mañana—  
Al estirar una Extremidad—o al mover una Párpado—  
Uno independiente—

¿Hubo alguna vez una Apacibilidad Así?  
Sobre un Banco de Piedra  
Para disfrutar de los Siglos—  
Ni una vez elevar la mirada—¿para la Tarde?

Un largo—largo Sueño—  
Un famoso—Sueño—  
Que no hace espectáculo a la Mañana—  
Al estirar una Extremidad—o al mover una Párpado—  
Uno independiente—

¿Hubo alguna vez una Ocio Así?  
Sobre un Banco de Piedra  
Para disfrutar de los Siglos—  
Ni una vez elevar la mirada—¿por/ a causa de la Tarde?

Un Valiente—valiente Sueño—  
Un famoso—Sueño—  
Que no presta espectáculo a la Mañana—  
Al estirar una Extremidad—o al mover una Párpado—  
Uno independiente—

¿Hubo alguna vez Arrogancia Así?  
Dentro de un Refugio de Piedra  
Para disfrutar de los Siglos—  
Ni una vez elevar la mirada—¿para la Tarde?

A long—long Sleep—  
A famous—Sleep—  
That makes no show for Morn—  
By Stretch of Limb—or stir of Lid—  
An independant One—

Was ever idleness like This?  
Upon a Bank of Stone  
To bask the Centuries away—  
Nor once look up—for Noon?

A Brave—brave Sleep—  
A famous—Sleep—  
That makes no show for Morn—  
By Stretch of Limb—or stir of Lid—  
An independant One—

Was ever Arrogance like This?  
Within a Hut of Stone  
To bask the Centuries away—  
Nor once look up—for Noon?

1132 traducción

Las rescoldos ardientes (brasas humeantes) se sonrojan—  
(Las ardientes/ humeantes brasas se sonrojan—)  
Oh, mejilla dentro del Carbón  
¿Has sobrevivido tantas noches?  
Las brasas latentes sonrén—

Suave revuelo de noticias de Luz  
Las impasibles Vigas brillan  
Solo un requisito tiene el Fuego que dura  
Prometeo nunca lo supo—

Línea 7-8: [Tiene un requisito] el Fuego mundano- mortal- absoluto  
| [Prometeo] no lo sabía que este requisito tenía el Fuego que se prolonga | Debe primero ser verdadero—

Traducción con mis alternativas

Las brasas latentes (brasas humeantes) se sonrojan—  
(Las ardientes/ humeantes brasas se sonrojan—)  
Oh, mejilla dentro del Carbón  
¿Has sobrevivido tantas noches?  
Las brasas latentes sonrén—

Suave revuelo de noticias de Luz  
Las impasibles Vigas brillan  
Solo un requisito tiene el Fuego que dura  
Prometeo nunca lo supo—

Línea 7-8: [Tiene un requisito] el Fuego terrenal- mortal- absoluto  
| [Prometeo] no lo sabía que este requisito tenía el Fuego que se prolonga | Debe primero ser verdadero—

Traducción con alternativas Dickinson

Los rescoldos ardientes (brasas humeantes) se sonrojan—  
(Las ardientes/ humeantes brasas se sonrojan—)  
Oh, Corazón dentro del Carbón  
¿Has sobrevivido tantas años?  
Las brasas latentes sonrén—

Suave remueve los Copos de Luz  
Las impasibles Horas brillan  
Solo un requisito tiene el Fuego que dura  
Prometeo nunca lo supo—

Línea 7-8: [Tiene un requisito] el Fuego terrenal- mortal- absoluto  
| [Prometeo] no lo sabía que este requisito tenía el Fuego que se prolonga | Debe primero ser verdadero—

Original

The smouldering embers blush—  
Oh Cheek within the Coal  
Hast thou survived so many nights?  
The smouldering embers smile—

Soft stirs the news of Light  
The stolid Rafters glow  
One requisite has Fire that lasts  
Prometheus never knew—

lines 7-8: [One requisite has] earthly • mortal • thorough Fire / [Prometheus] did not know This requisite has Fire that lasts / It must at first be true—

Original con alternativas

The smouldering embers blush—  
Oh Heart within the Coal  
Hast thou survived so many years?  
The smouldering embers smile—

Soft stirs the Flakes of Light  
The stolid Hours glow  
One requisite has Fire that lasts  
Prometheus never knew—

lines 7-8: [One requisite has] earthly • mortal • thorough Fire / [Prometheus] did not know This requisite has Fire that lasts / It must at first be true—

1132

*Traducción con  
alternativas  
Dickinson 2*

Los rescoldos ardientes (brasas humeantes) se  
sonrojan—  
(Las ardientes/ humeantes brasas se sonrojan—)  
Oh, Corazón dentro del Carbón  
¿Has sobrevivido tantas años?  
Las brasas latentes sonrén—

Suave remueve los Copos de Luz  
Las impasibles instantes brillan  
Solo un requisito tiene el Fuego que dura  
Prometeo nunca lo supo—

Línea 7-8: [Tiene un requisito] el Fuego terrenal-  
mortal-absoluto  
| [Prometeo] no lo sabía que este requisito tenía el  
Fuego que se prolonga | Debe primero ser verdadero—

*Traducción con  
alternativas Dickinson 3*

Los rescoldos ardientes (brasas humeantes) se sonrojan—  
(Las ardientes/ humeantes brasas se sonrojan—)  
Oh, Corazón dentro del Carbón  
¿Has sobrevivido tantas años?  
Las brasas latentes sonrén—

Suave remueve los Copos de Luz  
Las impasibles centros brillan  
Solo un requisito tiene el Fuego que dura  
Prometeo nunca lo supo—

Línea 7-8: [Tiene un requisito] el Fuego terrenal- mortal-  
absoluto  
| [Prometeo] no lo sabía que este requisito tenía el Fuego que  
se prolonga | Debe primero ser verdadero—

*Traducción con  
alternativas Dickinson 4*

Los rescoldos ardientes (brasas humeantes) se sonrojan—  
(Las ardientes/ humeantes brasas se sonrojan—)  
Oh, Corazón dentro del Carbón  
¿Has sobrevivido tantas años?  
Las brasas latentes sonrén—

Suave remueve los Copos de Luz  
Las impasibles segundos brillan  
Solo un requisito tiene el Fuego que dura  
Prometeo nunca lo supo—

Línea 7-8: [Tiene un requisito] el Fuego terrenal- mortal-  
absoluto  
| [Prometeo] no lo sabía que este requisito tenía el Fuego  
que se prolonga | Debe primero ser verdadero—

*Original con  
alternativas 2 y 3*

The smouldering embers blush—  
Oh Cheek within the Coal  
Hast thou survived so many nights?  
The smouldering embers smile—

Soft stirs the news of Light  
The stolid instants / centres glow  
One requisite has Fire that lasts  
Prometheus never knew—

lines 7-8: [One requisite has] earthly • mortal • thorough Fire /  
[Prometheus] did not know This requisite has Fire that lasts / It  
must at first be true—

*Original con  
alternativas 4*

The smouldering embers blush—  
Oh Heart within the Coal  
Hast thou survived so many years?  
The smouldering embers smile—

Soft stirs the Flakes of Light  
The stolid seconds glow  
One requisite has Fire that lasts  
Prometheus never knew—

lines 7-8: [One requisite has] earthly • mortal • thorough Fire /  
[Prometheus] did not know This requisite has Fire that lasts / It  
must at first be true—

577 *traducción*

Si lo pudiera tener cuando se muera,  
Estaré contenta—entonces—  
Si tan pronto el Aliento se haya ido  
Me pertenecerá—

Hasta que lo encierren en la Tumba,  
Es la Dicha que no puedo sopesar  
Porque, aunque Te encierren en la Tumba,  
Yo—puedo tener la llave—

¡Piénsalo, Amor! Tú y yo  
Permitido—estar cara a cara—  
Después de una Vida—una Muerte—diremos—  
Pues la Muerte fue Eso—  
Y Esto—eres Tú—

*Traducción con mis  
alternativas*

Si lo pudiera tener cuando se muera,  
Estaré satisfecha—entonces—  
Si tan pronto el Aliento se apague  
Me pertenecerá—

Hasta que lo encierren en la Tumba,  
Es la Dicha que no puedo sopesar  
Porque, aunque Te encierren en la Tumba,  
Yo misma—puedo tener la llave—

¡Piénsalo, Amor! yo y Tú  
Permitido—estar cara a cara—  
Después de una Vida—una Muerte—diremos—  
Pues la Muerte fue Eso—  
Y Esto—eres Tú—

*Traducción con  
alternativas Dickinson*

Si lo pudiera tener cuando se muera,  
Estaré satisfecha/contenta—entonces—  
Si tan pronto el Aliento se haya ido/se apague  
Me pertenecerá—

Hasta que lo encierren en la Tumba,  
Es la Dicha que no puedo sopesar  
Porque, aunque Te encierren en la Tumba,  
Yo misma/ Yo—puedo tener la llave—

¡Piénsalo, Amor! Tú y yo/ yo y Tú  
Permitido—estar cara a cara—  
Después de una Vida—una Muerte—diremos—  
Pues la Muerte fue Eso—  
Y Esto—eres Tú—

*Original*

If I may have it, when it's dead,  
I'll be contented—so—  
If just as soon as Breath is out  
It shall belong to me—

Until they lock it in the Grave,  
'Tis Bliss I cannot weigh—  
For tho' they lock Thee in the Grave,  
Myself—can own the key—

Think of it Lover! I and Thee  
Permitted—face to face to be—  
After a Life—a Death—we'll say—  
For Death was That—  
And This— is Thee—

*Original con  
alternativas*

If I may have it, when it's dead,  
I'll be contented—so—  
If just as soon as Breath is out  
It shall belong to me—

Until they lock it in the Grave,  
'Tis Bliss I cannot weigh—  
For tho' they lock Thee in the Grave,  
Myself—can own the key—

Think of it Lover! I and Thee  
Permitted—face to face to be—  
After a Life—a Death—we'll say—  
For Death was That—  
And This— is Thee—

577 *traducción*

Te lo contaré a Ti Todo—cuán Simple creció—  
Cómo la Medianoche se sintió, primero—para mí—  
Cómo todos los Relojes en el Mundo se detuvieron—  
Y la luz del Sol me pellizcó—estaba tan frío—

Luego, cómo el Dolor se adormeció—un poco—  
Como si mi alma estuviera sorda y muda—  
Tan solo haciendo señas—al otro lado—a Ti—  
De manera que—pudieras notarme—

Te contaré cómo intenté mantener  
Una sonrisa, para mostrarte, cuando esta Profundidad  
Todo vadeado—al que Volteamos a mirar en Juego  
A esos Viejos Tiempos—en Calvario.

Perdóname si la Tumba viene lento—  
Por desear mirarte—  
Perdóname si acariciar tu escarcha  
Supera el Paraíso

*Traducción con mis  
alternativas*

Te lo contaré a Ti Todo—cuán Simple creció—  
Cómo la Medianoche se sintió, primero—para mí—  
Cómo todos los Relojes en el Mundo se detuvieron—  
Y la luz del Sol me pellizcó—estaba tan frío—

Luego, cómo el Dolor se adormeció—un poco—  
Como si mi alma estuviera sorda y muda—  
Tan solo haciendo señas—al otro lado—a Ti—  
De manera que—pudieras notarme—

Te contaré cómo intenté mantener  
Una sonrisa, para mostrarte, cuando esta Profundidad  
Todo atravesado—al que Volteamos a mirar en Juego  
A esos Viejos Tiempos—en Calvario.

Perdóname si la Tumba viene lento—  
Por codiciar mirarte mirarte—  
Perdóname si acariciar tu escarcha  
Supera el Paraíso

*Traducción con  
alternativas Dickinson*

Te lo contaré a Ti Todo—cuán Vacía creció—  
Cómo la Medianoche se sintió, primero—para mí—  
Cómo todos los Relojes en el Mundo se detuvieron—  
Y la luz del Sol me pellizcó—estaba tan frío—

Luego, cómo el Dolor se adormeció—un poco—  
Como si mi alma estuviera sorda y muda—  
Tan solo haciendo señas—parecía—a Ti—  
De manera que—pudieras hablarme—

Te contaré cómo intenté mantener  
Una sonrisa, para mostrarte, cuando esta Profundidad  
Todo vadeado/atrasado—al que Volteamos a mirar en  
Juego  
A esos Viejos Tiempos—en Calvario.

Perdóname si la Tumba parece lenta—  
Por el afán de mirarte—  
Perdóname si tocar/ recibir tu escarcha  
Supera la fábula del/ invento Paraíso

*Original*

I'll tell Thee All—how Bald it grew—  
How Midnight felt, at first—to me—  
How all the Clocks stopped in the World—  
And Sunshine pinched me—'Twas so cold—

Then how the Grief got sleepy—some—  
As if my soul were deaf and dumb—  
Just making signs—across—to Thee—  
That this way—thou could'st notice me—

I'll tell you how I tried to keep  
A smile, to show you, when this Deep  
All Waded—We look back for Play,  
At those Old Times—in Calvary.

Forgive me, if the Grave come slow—  
For Coveting to look at Thee—  
Forgive me, if to stroke thy frost  
Outvisions Paradise!

*Original con  
alternativas*

I'll tell Thee All—how Blank it grew—  
How Midnight felt, at first—to me—  
How all the Clocks stopped in the World—  
And Sunshine pinched me—'Twas so cold—

Then how the Grief got sleepy—some—  
As if my soul were deaf and dumb—  
Just making signs—it seemed—to Thee—  
That this way—thou could'st speak to me—

I'll tell you how I tried to keep  
A smile, to show you, when this Deep  
All Waded—We look back for Play,  
At those Old Times—in Calvary.

Forgive me, if the Grave seem slow—  
For eagerness to look at Thee—  
Forgive me, if to touch/ greet thy frost  
Outfables Paradise!

497

*traducción*

Él torció mi fe—  
¿La encontró flexible?  
Sacudió mi fuerte confianza—  
Entonces—¿cedió?

Arrojó mi convicción  
Pero—¿pudo él— destrozarla?  
Atormentado—en suspenso—  
¡Ningún nervio falló!

Retorcida—de Angustia—  
Pero nunca dudé de él—  
Aunque por qué error  
Nunca lo dijo—

Apuñalada—mientras demandaba  
Su dulce perdón—  
¡Jesús—es tu pequeño “Juan” (o John)!  
¿No me reconoces—a mí?

*Traducción con mis alternativas*

Él tensó mi fe—  
¿La encontró flexible?  
Sacudió/sorprendió mi fuerte confianza—  
Entonces—¿cedió?

Lanzó mi creencia  
Pero—¿pudo él— destrozarla?  
Atormentado—en suspenso—  
¡Ningún nervio falló!

Retorcida—de Angustia—  
Pero nunca dudé de él—  
Aunque por qué error  
Nunca lo dijo—

Apuñalada—mientras demandaba  
Su dulce perdón—  
¡Jesús—es tu pequeño “Juan” (o John)!  
¿No me reconoces—a mí?

*Traducción con alternativas Dickinson*

Él torció mi fe—  
¿La encontró flexible?  
Sacudió mi fuerte confianza—  
Entonces—¿cedió?

Arrojó mi convicción  
Pero—¿pudo él— destrozarla?  
Atormentado—en suspenso—  
¡Ningún nervio falló!

Retorcida—de Angustia—  
Debía ser que—yo merecía—aquello  
Aunque por qué error  
Nunca lo dijo—

Apuñalada—mientras demandaba  
Su dulce perdón—  
¡Jesús—es tu pequeño “Juan” (o John)!  
¿Por qué Matarme—a mí?

*Original*

He strained my faith—  
Did he find it supple?  
Shook my strong trust—  
Did it then—yield?

Hurled my belief—  
But—did he shatter—it?  
Racked—with suspense—  
Not a nerve failed!

Wrung me—with Anguish—  
But I never doubted him—  
'Tho' for what wrong  
He did never say—

Stabbed—while I sued  
His sweet forgiveness—  
Jesus—it's your little "John"!  
Don't you know—me?

*Original con alternativas*

He strained my faith—  
Did he find it supple?  
Shook my strong trust—  
Did it then—yield?

Hurled my belief—  
But—did he shatter—it?  
Racked—with suspense—  
Not a nerve failed!

Wrung me—with Anguish—  
Must be—I deserved—it  
'Tho' for what wrong  
He did never say—

Stabbed—while I sued  
His sweet forgiveness—  
Jesus—it's your little "John"!  
Why—Slay—Me?



1112 *traducción*

Que esto debería sentir la necesidad de la Muerte  
Tanto como aquellos que vivieron  
Es tal hazaña de Ironía  
Como nunca se había logrado—

Insatisfecha con imitar la Grandeza de su simpleza  
Los pequeños deben morir, lo mismo que él—  
Oh, la audacia—

Línea 4: [Como nunca se] contempló | Como ha hecho  
que se esconda la cabeza— | colgar [su cabeza—]  
Línea 7: qué ostentación — | una absurdidad— |  
Perversidad— | oh, la ostentación

*Traducción con mis  
alternativas*

Que esto debería sentir la necesidad de la Muerte  
Tanto como aquellos que vivieron  
Es tal hazaña de Ironía  
Como nunca se había logrado—

Insatisfecha con imitar la Grandeza de su sencillez  
Los pequeños deben morir, lo mismo que él—  
Oh, la audacia—

Línea 4: [Como nunca se] contempló | Como ha hecho que se  
esconda la cabeza— | colgar [su cabeza—]  
Línea 7: qué vanidad— | una ridiculez— | Perversidad— | oh, la  
vanidad

*Traducción con  
alternativas Dickinson*

Que esto debería sentir la necesidad de la Muerte  
Tanto como aquellos que vivieron  
Es tal golpe / Llamado—/ pase de Ironía  
Como nunca se había logrado—

Insatisfecha con imitar la Grandeza de su simpleza  
Los pequeños deben morir [hacer] , tan bien como Él—  
Oh, la audacia—

Línea 4: [Como nunca se] contempló | Como ha hecho  
que se esconda la cabeza— | colgar [su cabeza—]  
Línea 7: qué ostentación— | una absurdidad— |  
Perversidad— | oh, la ostentación

*Original*

That this should feel the need of Death  
The same as those that lived  
Is such a Feat of Irony  
As never was achieved—

Not satisfied to ape the Great in his simplicity  
The small must die, the same as he—  
Oh the audacity—

line 4: [As never was] beheld – • As makes one hide its head – •  
hang [its head—]  
line 7: What a Pomposity – • an absurdity – • Perversity – • Oh the  
pomposity

*Original con  
alternativas*

That this should feel the need of Death  
The same as those that lived  
Is such a stroke / Hight— / pass of Irony  
As never was achieved—

Not satisfied to ape the Great in his simplicity  
The small must die [do], as well as He—  
Oh the audacity—

line 4: [As never was] beheld – • As makes one hide its head – • hang  
[its head—]  
line 7: What a Pomposity – • an absurdity – • Perversity – • Oh the  
pomposity

1126 *traducción*

¿Debería llevarte a ti, dijo el Poeta,  
A la palabra expuesta?  
Ponerte con los Candidatos  
Hasta que yo lo haya intentado mejor—

El Poeta investigó la Filología  
Y estaba a punto de llamar  
Al Candidato suspendido  
Allí entró sin anunciar—  
Esa porción de la Visión  
La Palabra aplicó para llenar  
No bajo nombramiento  
La revelación del Querubín—

*Traducción con mis  
alternativas*

¿Debería llevarte a ti, dijo el Poeta  
A la palabra expuesta?  
Ponerte con los Candidatos  
Hasta que yo lo haya intentado mejor—

El Poeta investigó la Filología  
Y estaba a punto de llamar  
Al Candidato suspendido  
Allí vino sin anunciar—  
Esa porción de la Vista  
La Palabra aplicó para llenar  
No bajo nominación  
La revelación del Querubín—

*Traducción con  
alternativas Dickinson*

¿Debería llevarte a ti, dijo el Poeta  
A la palabra expuesta?  
Ponerte con los Candidatos  
Hasta que yo lo haya intentado más lejos / en vano—

El Poeta rastreó/ averiguó la Filología  
Y justo / cuando estaba a punto de llamar  
Al Candidato suspendido  
Allí avanzó sin anunciar—  
Esa porción de la Visión  
La Palabra aplicó para llenar  
No bajo nombramiento  
La revelación del Querubín—

*Original*

Shall I take thee, the Poet said  
To the propounded word?  
Be stationed with the Candidates  
Till I have finer tried—

The Poet searched Philology  
And was about to ring  
for the suspended Candidate  
There came unsummoned in—  
That portion of the Vision  
The Word applied to fill  
Not unto nomination  
The Cherubim reveal—

*Original con  
alternativas*

Shall I take thee, the Poet said  
To the propounded word?  
Be stationed with the Candidates  
Till I have further / vainer tried—

The Poet probed Philology  
And just / when about to ring  
for the suspended Candidate  
There Advanced unsummoned in—  
That portion of the Vision  
The Word applied to fill  
Not unto nomination  
The Cherubim reveal—

1399 *traducción*

Tal vez no se van tan lejos  
Como los que nos quedamos, suponemos—  
Tal vez se acercan por el lapso  
De su ropaje corpóreo—

Se puede saber tan seguramente  
Cuán poco tenemos que temer  
Que la Comprensión antecede  
Y nos enjuicia allá

Línea 8: [ Y nos] Revindica | confisca [allá] |  
[y] Allá—comienza— Aquí—

*Traducción con mis  
alternativas*

Tal vez no van muy lejos  
Como los que nos quedamos, suponemos—  
Tal vez se acercan por la duración  
De sus ropas corpóreas—

Puede ser sabido tan seguramente  
Cuán poco debemos temer  
Que la Comprensión antecede  
Y nos calcula allá

Línea 8: [ Y nos] Revindica | confisca [allá] |  
[y] Allá—comienza— Aquí—

*Traducción con  
alternativas Dickinson*

Tal vez no se van tan lejos  
Como los que nos quedamos, suponemos—  
Tal vez se acercan por el vuelo  
De su ropaje corpóreo—

Se puede saber tan seguramente  
Cuán poco tenemos que temer  
Que la Comprensión fluctúa / impone  
Y nos enjuicia allá

Línea 8: [ Y nos] Revindica | confisca [allá] |  
[y] Allá—comienza— Aquí—

*Original*

Perhaps they do not go so far  
As we who stay, suppose—  
Perhaps come closer, for the lapse  
Of their corporeal clothes—

It may be, know so certainly  
How short we have to fear  
That Comprehension antedates  
And estimates us there

line 8: [And] Replevys • confiscates [us there] •  
[And] There—commences— Here—

*Original con  
alternativas*

Perhaps they do not go so far  
As we who stay, suppose—  
Perhaps come closer, for the flight  
Of their corporeal clothes—

It may be, know so certainly  
How short we have to fear  
That Comprehension fluctuates / enforces  
And estimates us there

line 8: [And] Replevys • confiscates [us there] •  
[And] There—commences— Here—

*1560 traducción*

Ser olvidada por Ti  
Excede a la Memoria  
De otras mentes  
El Corazón no puede olvidar  
A menos que contemple  
Lo que rechaza  
Fui, entonces, estimada  
Levantada del Olvido  
Una sola vez  
Recordar lo que—  
Digna de ser olvidada  
Mi bajo renombre

Línea 4-5: Pues se debe recordar antes de olvidarlo

*Traducción con mis alternativas*

Ser olvidada por Ti  
Supera a la Memoria  
De otras mentes  
El Corazón no puede olvidar  
A menos que contemple  
Lo que rechaza  
Fui, entonces, estimada  
Levantada del Olvido  
Una sola vez  
Que debe ser recordada—  
Digna a ser olvidada  
Mi pobre fama

Línea 4-5: Pues se debe rememorar antes de olvidarlo

*Traducción con alternativas Dickinson*

Ser olvidada por Ti  
Excede a la Memoria  
De otras mentes  
El Corazón no puede olvidar  
Hasta que contemple  
Lo que rechaza  
Fui, entonces, considerada  
Levantada del Olvido  
Una real— / señal— / sagrada vez  
Recordar lo que—  
Digna de ser olvidada  
Es mi prestigio / [Mi] único— / dócil— / pálido— prestigio

Línea 4-5: Pues se debe recordar antes de olvidarlo

*Original*

To be forgot by thee  
Surpasses Memory  
Of other minds  
The Heart cannot forget  
Unless it contemplate  
What it declines  
I was regarded then  
Raised from oblivion  
A single time  
To be remembered what—  
Worthy to be forgot  
My low renown

Lines 4-5: for one must recollect before it can forget

*Original con alternativas*

To be forgot by thee  
Surpasses Memory  
Of other minds  
The Heart cannot forget  
Until it contemplate  
What it declines  
I was considered then  
Raised from oblivion  
A royal— / signal— / hallowed time  
To be remembered what—  
Worthy to be forgot  
Is my renown / [My] one— / meek— / wan— [renown]

Lines 4-5: for one must recollect before it can forget

660 *traducción*

Es bueno—el mirar en retrospectiva al Duelo—  
Volver a soportar un Día—  
Que pensamos era el poderoso Funeral  
De toda la Dicha concebida—

Recordar cómo el Ocupado Pasto  
Se entrometía—uno a uno—  
Hasta que todo el Duelo con el Verano—saludó  
Y nadie podía ver la piedra.

Y aunque la Pena que tienes Hoy  
Sea más grande—como el Mar  
Excede su olvidada Gota—  
Ambos son Agua—igualmente—

*Traducción con mis  
alternativas*

Es bueno—el recordar el Dolor—  
Para re-aguantar un Día—  
Que pensamos era el imponente Funeral  
De toda la Dicha concebida—

Recordar cómo la Ocupada Hierba  
Se entrometía—una a una—  
Hasta que todo el Dolor con el Verano—saludó  
Y nadie podía ver la piedra.

Y aunque la Pena que tienes Hoy  
Sea más grande—como el Mar  
Excede su olvidada Gota—  
Ambos son Agua—igualmente—

*Traducción con  
alternativas Dickinson*

Está bien—el mirar en retrospectiva al Duelo—  
Re-aguantar un Día—  
Que pensamos era el monstruoso Funeral  
De toda la Dicha concebida—

Recordar cómo el Ocupado Pasto  
Se alteraba—uno a uno—  
Hasta que todo el Duelo con el Verano—voló  
Y nadie podía ver la piedra.

Y aunque la Pena que tienes Hoy  
Sea más grande—como el Mar  
Excede su inmadura Gota—  
Ambos prueban Una Química—

*Original*

'Tis good— the looking back on Grief—  
To re-endure a Day—  
We thought the mighty Funeral—  
Of all conceived Joy—

To recollect how Busy Grass  
Did meddle—one by one—  
Till all the Grief with Summer—waved  
And none could see the stone.

And though the Wo you have Today  
Be larger—As the Sea  
Exceeds its unremembered Drop—  
They're Water—equally—

*Original con  
alternativas*

'Tis well— the looking back on Grief—  
To re-endure a Day—  
We thought the monstrous Funeral—  
Of all conceived Joy—

To recollect how Busy Grass  
Did tamper—one by one—  
Till all the Grief with Summer—blew—  
And none could see the stone.

And though the Wo you have Today  
Be larger—As the Sea  
Exceeds its undeveloped Drop—  
They prove One chemistry—

1242 *traducción*

Escaparse de la memoria  
Si tuviéramos las Alas  
Muchos volarían  
Acostumbrados a cosas más lentas  
Las aves con desdén  
Examinarían la imponente Caravana  
De hombres escapando  
De la mente del hombre

Línea 6: [examinarían la] ansiosa | jadedante | sobrecogedora | apurada Caravana | Caravana revoloteando | acobardada Caravana

*Traducción con mis alternativas*

Escaparse de la memoria  
Si tuviéramos las Alas  
Muchos volarían  
Acostumbrados a cosas más lentas  
Las aves con desaliento  
Examinarían la imponente Caravana  
De hombres escapando  
De la mente del hombre

Línea 6: [examinarían la] ansiosa | jadedante | excitante | apurada Caravana | Caravana revoloteando | acobardada Caravana

*Traducción con alternativas Dickinson*

Escaparse de la memoria  
Si tuviéramos las Alas  
Muchos se elevarían/ dispararían  
Acostumbrados a otras cosas  
Las aves con sorpresa  
Examinarían la imponente Caravana  
De hombres escapando  
De la mente del hombre

Línea 6: [examinarían la] ansiosa | jadedante | sobrecogedora | apurada Caravana | Caravana revoloteando | acobardada Caravana

*Original*

To flee from memory  
Had we the Wings  
Many would fly  
Inured to slower things  
Birds with dismay  
Would scan the mighty Van  
Of men escaping  
From the mind of man

line 6: [Would scan the] eager • breathless • thrilling • hurrying van • fluttering Van • cowering Van

*Original con alternativas*

To flee from memory  
Had we the Wings  
Many would soar  
Inured to other things  
Birds with surprise  
Would scan the mighty Van  
Of men escaping  
From the mind of man

line 6: [Would scan the] eager • breathless • thrilling • hurrying van • fluttering Van • cowering Van

1416

## traducción

Una Crisis es dulce y, sin embargo, el Corazón  
Aquí sobre este lado  
Tiene Dotes de Potencial  
Sometidos a la prueba

Pregúntale a la Rosa más orgullosa  
Qué rapto—prefería  
Y te dirá suspirando—  
El transporte del Capullo

Línea 4: retenida para el que llegaba— | Impedido— | negado [al que llegaba] | Al Residente negado

Línea 7: [y ella] respondería [suspirando—] | [y ella] señalaría indudablemente | y ella te señalaría cariñosamente | con anhelo | suspirando

Línea 8: [El] arrebato [del Capullo—] | La Hora de su Capullo— | [La] sesión de [su Capullo—] A su Capullo arrebatao | A su rescindido Capullo | [A su] rescindido | Difunto— | Gastado | distante | Recibido Capullo

## Traducción con mis alternativas

Una Crisis es dulce y, sin embargo, el Corazón  
Aquí sobre este lado  
Tiene Dotes de Potencial  
Cedidos por la prueba

Pregúntale a la Rosa más orgullosa  
Qué arrebato—prefería  
Y te dirá suspirando—  
El transporte del Capullo

Línea 4: retenida para el que llegaba— | Impedido— | negado [al que llegaba] | Al Residente negado

Línea 7: [y ella] respondería [suspirando—] | [y ella] señalaría indudablemente | y ella te señalaría cariñosamente | con anhelo | suspirando

Línea 8: [El] arrebato [del Capullo—] | La Hora de su Capullo— | [La] sesión de [su Capullo—] A su Capullo arrebatao | A su rescindido Capullo | [A su] rescindido | Difunto— | Gastado | distante | Recibido Capullo

## Traducción con alternativas Dickinson

Una Crisis es dulce y, sin embargo, el Corazón  
Aquí sobre este lado  
Tiene Dotes de Potencial  
Sometidos a la prueba

Pregúntale a la Rosa más completa / cerrada  
Qué Hora— / Triunfo / momento—prefería  
Y te dirá suspirando—  
El transporte del Capullo

Línea 4: retenida para el que llegaba— | Impedido— | negado [al que llegaba] | Al Residente negado

Línea 7: [y ella] respondería [suspirando—] | [y ella] señalaría indudablemente | y ella te señalaría cariñosamente | con anhelo | suspirando

Línea 8: [El] arrebato [del Capullo—] | La Hora de su Capullo— | [La] sesión de [su Capullo—] A su Capullo arrebatao | A su rescindido Capullo | [A su] rescindido | Difunto— | Gastado | distante | Recibido Capullo

## Original

Crisis is sweet and yet the Heart  
Upon the hither side  
Has Dowers of Prospective  
Surrendered by the Tried—

Inquire of the proudest Rose  
Which rapture—she preferred  
And she will tell you sighing—  
The transport of the Bud—

line 4: Witheld to the arrived— • Debarred— • denied [to the arrived] • To Denizen denied

line 7: [And she] would answer [sighing—] • [And she] will point undoubtedly • And she will point you fondly • longingly • sighing

line 8: [The] rapture [of the Bud—] • The Hour of her Bud— • [The] session of [her Bud—] To her surrendered Bud • To her rescinded Bud • [To her] rescinded • Departed— • Expended • receding • Receipted Bud

## Original con alternativas

Crisis is sweet and yet the Heart  
Upon the hither side  
Has Dowers of Prospective  
Surrendered by the Tried—

Inquire of the fullest / closing Rose  
Which Hour—/ Triumph / moment—she preferred  
And she will tell you sighing—  
The transport of the Bud—

line 4: Witheld to the arrived— • Debarred— • denied [to the arrived] • To Denizen denied

line 7: [And she] would answer [sighing—] • [And she] will point undoubtedly • And she will point you fondly • longingly • sighing

line 8: [The] rapture [of the Bud—] • The Hour of her Bud— • [The] session of [her Bud—] To her surrendered Bud • To her rescinded Bud • [To her] rescinded • Departed— • Expended • receding • Receipted Bud

718 *traducción*

Pretendía encontrarla a Ella cuando Vine—  
La Muerte—tenía el mismo motivo—  
Pero el Éxito—fue—suyo—  
Y la Perturbación—Mía—

Quería decirle a Ella cómo añoraba  
Esta única vez—  
Pero la Muerte ya se lo había dicho primero—  
y Ella había pasado, con Él

Vagar es—ahora—mi Reposo—  
Descansar—Descansar sería  
Un privilegio de Huracán  
Para la Memoria—y para Mí—

Línea 10: parar [descansar] | parar— vivir | vivir—  
quedarse [sería]

*Traducción con mis  
alternativas*

Pretendía encontrarla a Ella cuando Vine—  
Muerte—tenía el mismo diseño—  
Pero el Éxito—fue—suyo—  
Y el Desconcierto—Mío—

Quería decirle a Ella cómo añoraba  
Esta única vez—  
Pero la Muerte ya se lo había dicho primero—  
Ya que tenía un pasado con Ella—

Deambular es—ahora—mi Reposo—  
Descansar—Descansar sería  
Un privilegio de Huracán  
Para la Memoria—y para Mí—

Línea 10: parar [descansar] | parar— vivir | vivir—  
quedarse [sería]

*Traducción con  
alternativas Dickinson*

Pretendía encontrarla a Ella cuando Vine—  
Muerte—tenía el mismo motivo—  
Pero la Rendición—fue— al aparecer suyo—  
Y la Perturbación—Mía—

Quería decirle a Ella cómo añoraba  
[solo] esta única / [por esta] específica | peculiar vez—  
Pero Muerte la enamoró tanto—  
Y Ella había huido [con] / [había] escuchado | confiado—

Vagar es—ahora—mi Morada—  
Descansar—Descansar sería  
Un privilegio de la Miseria  
Para la Memoria—y para Mí—

Línea 10: parar [descansar] | parar— vivir | vivir—  
quedarse [sería]

*Original*

I meant to find Her when I Came—  
Death—had the same design—  
But the Success—was His—it seems—  
And the Discomfit—Mine—

I meant to tell Her how I longed  
For just this single time—  
But Death had told Her so the first—  
And she had past, with Him—

To wander—now—is my Repose—  
To rest—To rest would be  
A privilege of Hurricane  
To Memory—and Me—

Line 10: [To] pause [To rest] • [To] pause— [To] dwell • [To] dwell—  
[To] stay [would be]

*Original con  
alternativas*

I meant to find Her when I Came—  
Death—had the same design—  
But the Surrender—was His—it seems—  
And the Discomfit—Mine—

I meant to tell Her how I longed  
For just this only / [For this] specific / peculiar time—  
But Death enamored so the first—  
And she had fled [with] / [had] harkened / trusted Him—

To wander—now—is my Abode—  
To rest—To rest would be  
A privilege of misery  
To Memory—and Me—

Line 10: [To] pause [To rest] • [To] pause— [To] dwell • [To] dwell— [To]  
stay [would be]

Él me tocó, entonces vivo para saberlo  
Que cierto día, fue permitido,  
Me hice tientas sobre su pecho—

Fue un lugar infinito para mí  
Y silenciado, como el Mar terrible  
Pone pequeñas oleadas a descansar.

Y ahora, soy diferente de como era antes,  
Cual si respirara un aire superior—  
O si hubiera peinado un Traje Real—  
Mis pies, también, han ya deambulado—  
Mi rostro Gitano—ahora transfigurado—  
A un Privilegio más tierno—

En este Puerto, si pudiera venir,  
Rebeca a Jerusalén  
No tan encantada giraría—  
Ni un persa perplejo ante su Santuario  
Alzaría aquella seña de Crucifijo  
A su Sol imperial.

Él me tocó, entonces vivo para saberlo  
Que cierto día, fue permitido,  
Me hice tientas sobre su pecho—

Fue un lugar inagotable para mí  
Y silenciado, como el Mar terrible  
Pone pequeñas oleadas a descansar.

Y ahora, soy diferente de como era antes,  
Cual si respirara un aire superior—  
O si hubiera peinado un Traje Real—  
Mis pies, también, han ya deambulado—  
Mi rostro Gitano—ahora transfigurado—  
A un Privilegio más amable—

En este Puerto, si pudiera venir,  
Rebeca a Jerusalén  
No tan encantada giraría—  
Ni un persa perplejo ante su Santuario  
Alzaría aquella seña de Crucifijo  
A su Sol imperial.

Él me tocó, entonces vivo para saberlo  
Que cierto día, Aceptado así—/ persuadido así—  
Yo viví [sobre] / Yo perecí [en] su pecho—

Fue un lugar infinito para mí  
Y silenciado, como el Mar terrible  
Pone pequeñas oleadas a descansar.

Y ahora, soy diferente de como era antes,  
Cual si respirara un aire superior—  
O si hubiera peinado un Traje Real—  
Mis pies, también, han ya deambulado—  
Mi rostro Gitano—ahora transfigurado—  
A un Privilegio más amable—

En este Puerto, si pudiera venir,  
Rebeca a Jerusalén  
No tan encantada giraría—  
Ni un persa perplejo ante su Santuario  
Alzaría aquella seña de Crucifijo  
A su Sol imperial.

He touched me, so I live to know  
That such a day, permitted so,  
I groped upon his breast—

It was a boundless place to me  
And silenced, as the awful Sea  
Puts minor streams to rest.

And now, I'm different from before,  
As if I breathed superior air—  
Or brushed a Royal Gown—  
My feet, too, that had wandered so—  
My Gypsy face—transfigured now—  
To tenderer Renown—

Into this Port, if I might come,  
Rebecca, to Jerusalem,  
Would not so ravished turn—  
Nor Persian, baffled at her shrine  
Lift such a Crucifixal sign  
To her imperial Sun.

He touched me, so I live to know  
That such a day, Accepted so— / persuaded so—  
I dwelt [upon] / perished [on] his breast—

It was a boundless place to me  
And silenced, as the awful Sea  
Puts minor streams to rest.

And now, I'm different from before,  
As if I breathed superior air—  
Or brushed a Royal Gown—  
My feet, too, that had wandered so—  
My Gypsy face—transfigured now—  
To tenderer Renown—

Into this Port, if I might come,  
Rebecca, to Jerusalem,  
Would not so ravished turn—  
Nor Persian, baffled at her shrine  
Lift such a Crucifixal sign  
To her imperial Sun.

508 traducción

Fui cedida— dejé de ser Suya—  
El nombre que Ellos arrojaron sobre mi rostro  
Con agua, en la iglesia del pueblo  
Ha terminado de ser utilizado ahora,  
Y Ellos pueden ponerlo con mis Muñecas,  
Mi infancia, y el hilo de carrete  
Que he terminado de coser—también—

Bautizada, antes, sin poder decidir,  
Pero esta vez, consciente, de La Gracia—  
Bajo el más supremo nombre—  
Llamada a mi Máxima— La Medialuna cayó—  
La Existencia es una Arco completo, lleno,  
Con una—pequeña Diadema—

Mi segundo grado—demasiado pequeño el primero—  
Coronada—Coronando—en el pecho de mi Padre—  
Una Reina medio inconsciente—  
Pero esta vez—Adecuada—Erecta,  
Con Voluntad para elegir  
O para rechazar,  
Y elegí solo una Corona—

Línea 12: [la Existencia es ] presupuesta | [completa]  
borde/orilla | [completo] Ojo

Línea 15: [Coronada—] sollozante | colgante

Línea 16: [una Reina] demasiado inconsciente | Una  
Reina insuficiente

Traducción con mis  
alternativas

Fui admitida— dejé de ser Suya—  
El nombre que Ellos pusieron sobre mi rostro  
Con agua, en la iglesia del pueblo  
Ha terminado de ser utilizado ahora,  
Y Ellos pueden ponerlo con mis Muñecas,  
Mi infancia, y el hilo de carrete  
Que he terminado de coser—también—

Bautizada, antes, sin poder decidir,  
Pero esta vez, conscientemente, de La Gracia—  
Bajo el más supremo nombre—  
Llamada a mi Máxima— La Medialuna bajó—  
La Existencia es una Arco completo, lleno,  
Con una—pequeña Diadema—

Mi segundo nivel—demasiado pequeño el primero—  
Coronada—Coronando—en el pecho de mi Padre—  
Una Reina medio dormida—  
Pero esta vez—Adecuada—Erecta,  
Con Voluntad para elegir  
O para rechazar,  
Y elegí solo una Corona—

Línea 12: [la Existencia es ] presupuesta | [completa]  
borde/orilla | [completo] Ojo

Línea 15: [Coronada—] sollozante | colgante

Línea 16: [una Reina] demasiado inconsciente | Una Reina  
insuficiente

Traducción con  
alternativas Dickinson

Fui cedida— dejé de ser Suya—  
El nombre que Ellos pusieron sobre mi rostro  
Con agua, en la iglesia del pueblo  
Ha terminado de ser utilizado ahora,  
Y Ellos pueden ponerlo con mis Muñecas,  
Mi infancia, y el hilo de carrete  
Que he terminado de coser—también—

Bautizada, antes, sin poder decidir,  
Pero esta vez, consciente, de La Gracia—  
Bajo el más supremo término—  
Llamada a mi Máxima— La Medialuna cayó—  
La Existencia es una Arco completo, lleno,  
Con solo una—Diadema—

Mi segundo nivel—demasiado pequeño el primero—  
Coronada—Coronando—en el pecho de mi Padre—  
Una Reina medio inconsciente—  
Pero esta vez—Adecuada—Erecta,  
Con Poder para elegir  
O para rechazar,  
Y elegí solo un Trono—

Línea 12: [la Existencia es ] presupuesta | [completa]  
borde/orilla | [completo] Ojo

Línea 15: [Coronada—] sollozante | colgante

Línea 16: [una Reina] demasiado inconsciente | Una  
Reina insuficiente

Original

I'm ceded—I've stopped being Theirs—  
The name They dropped upon my face  
With water, in the country church  
Is finished using, now,  
And They can put it with my Dolls,  
My childhood, and the string of spools,  
I've finished threading—too—

Baptized, before, without the choice,  
But this time, consciously, Of Grace—  
Unto supremest name—  
Called to my Full—The Crescent dropped—  
Existence's whole Arc, filled up,  
With one—small Diadem—

My second Rank—too small the first—  
Crowned—Crowing—on my Father's breast—  
A half unconscious Queen—  
But this time—Adequate— Erect,  
With Will to choose,  
Or to reject,  
And I choose, just a Crown—

line 12: [Existence's] surmise • [whole] Rim • [whole] Eye  
line 15: [Crowned—] whimpering • dangling  
line 16: [A] too unconscious [Queen] • An insufficient Queen

Original con  
alternativas

I'm ceded—I've stopped being Theirs—  
The name They dropped upon my face  
With water, in the country church  
Is finished using, now,  
And They can put it with my Dolls,  
My childhood, and the string of spools,  
I've finished threading—too—

Baptized, before, without the choice,  
But this time, consciously, Of Grace—  
Unto supremest term—  
Called to my Full—The Crescent dropped—  
Existence's whole Arc, filled up,  
With just one—Diadem—

My second Rank—too small the first—  
Crowned—Crowing—on my Father's breast—  
A half unconscious Queen—  
But this time—Adequate— Erect,  
With Power to choose,  
Or to reject,  
And I choose, just a Throne—

line 12: [Existence's] surmise • [whole] Rim • [whole] Eye  
line 15: [Crowned—] whimpering • dangling  
line 16: [A] too unconscious [Queen] • An insufficient Queen

## 1260 traducción

Porque estás partiendo  
Y nunca volverás  
Y yo, no importa cuán adecuado,  
Habré de pasar por alto tu camino  
Porque la Muerte es Traición  
No importa que tan verdadero sea—  
Este instante será abolido  
Por todo menos la Lealtad—

Lo significativo que cada uno ha vivido  
El otro detectará—  
El Descubrimiento, no de Dios mismo  
No podrá aniquilar ahora—  
La Eternidad, presunción,  
El instante que percibo  
Que tú, que eras la existencia  
Tu mismo olvidaste cómo vivir—

“la Vida que es”, habrá sido entonces  
Algo que nunca conocí  
Como el Paraíso, ficticio,  
Hasta el Reino de ti.  
La “Vida que será” para mí  
Una Residencia demasiado plana  
A menos que en la cara de mi Redimidor  
Yo reconozca la tuya—

De la Inmortalidad que duda  
Él la intercambiaría conmigo  
Restringido por tu Rostro oscurecido  
De todo menos él,  
Del Cielo y el Infierno también cedí  
El derecho a reprender  
Quienquiera que cambiara este Rostro  
Por su Amigo menos invaluable—

Si “Dios es amor”, como él admite,  
Pensamos que debe serlo  
Porque es un Dios celoso  
Nos dice ciertamente—  
Si “Todo es posible” con él  
Como también concede—  
Nos reembolsará finalmente  
A nuestros Dioses confiscados—

## Traducción con mis alternativas

Porque estás partiendo  
Y nunca volverás  
Y yo, no importa cuán cierto,  
Habré de pasar por alto tu camino  
Porque la Muerte es Traición  
No importa que tan verdadero sea—  
Este instante se aboliría  
Por todo menos la Lealtad—

Lo significativo que cada uno ha vivido  
El otro detectará—  
El Descubrimiento, no de Dios mismo  
No podrá aniquilar ahora—  
La Eternidad, atrevimiento,  
El instante que percibo  
Que tú, que eras la existencia  
Tu mismo olvidaste cómo vivir—

“la Vida que es”, habrá sido entonces  
Algo que nunca conocí  
Como el Paraíso, ficticio,  
Hasta el Reino de ti.  
La “Vida que será” para mí  
Una Residencia demasiado plana  
A menos que en la cara de mi Redimidor  
Yo reconozca la tuya—

De la Inmortalidad que duda  
Él la intercambiaría conmigo  
Restringido por tu Rostro oscurecido  
De todo menos él,  
Del Cielo y el Infierno también cedí  
El derecho a reprender  
Quienquiera que conmutara este Rostro  
Por su Amigo menos invaluable—

Si “Dios es amor”, como él admite,  
Pensamos que debe serlo  
Porque es un Dios celoso  
Nos dice ciertamente—  
Si “Todo es posible” con él  
Como también concede—  
Nos reembolsará finalmente  
A nuestros Dioses confiscados—

## Traducción con alternativas Dickinson

Porque estás partiendo  
Y nunca volverás  
Y yo, no importa cuán absoluto,  
Habré de malinterpretar / malinferir tu camino  
Porque la Muerte es última / diferente  
No importa que tan previsto / justo / primario sea—  
Este instante será suspendido  
Por encima de la mortalidad—

Omnipotencia que cada uno ha vivido  
El otro detectará—  
El Descubrimiento, no de Dios mismo  
No podrá aniquilar ahora—  
La Eternidad, presunción,  
El instante que percibo  
Que tú, que eras la existencia  
Tu mismo olvidaste cómo vivir—

“la Vida que es”, habrá sido entonces  
Algo que nunca conocí  
Como el Paraíso, ficticio,  
Hasta el Reino de ti.  
La “Vida que será” para mí  
Una Residencia demasiado plana  
A menos que en la cara de mi Redimidor  
Yo reconozca la tuya—

De la Inmortalidad que duda  
Él me la daría / conferiría  
Restringido por tu removible Rostro  
De todo menos él,  
Del Cielo y el Infierno también cedí  
El derecho a reprender  
Quienquiera que cambiara este Rostro  
Por su Amigo menos invaluable—

Si “Dios es amor”, como él admite,  
Pensamos que debe serlo  
Porque es un Dios celoso  
Nos dice ciertamente—  
Si “Todo es posible” con él  
Como también concede—  
Nos reembolsará finalmente  
A nuestros Dioses confiscados—

## Original

Because that you are going  
And never coming back  
And I, however accurate,  
May overlook your track,  
Because that Death is Treason  
However true it be—  
This instant be abolished  
To all but Fealty—

Significance, that each has lived  
The other to detect—  
Discovery, not God himself  
Could now annihilate—  
Eternity, presumption,  
The instant I perceive  
That you, who were existence  
Yourself forgot to live—

“The Life that is”, will then have been  
A thing I never knew,  
As Paradise, fictitious,  
Until the Realm of you.  
The “Life that is to be” to me  
A Residence too plain  
Unless in my Redeemer’s Face  
I recognize your own—

Of Immortality who doubts  
He may exchange with me  
Curtailed by your obscuring Face  
Of everything but he,  
Of Heaven and Hell I also yield  
The Right to reprehend  
To whoso would commute this Face  
For his less priceless Friend—

If “God is Love” as he admits,  
We think that he must be  
Because he is a jealous God  
He tells us certainly—  
If “All is possible” with him  
As he besides concedes—  
He will refund us finally  
Our confiscated Gods—

## Original con alternativas

Because that you are going  
And never coming back  
And I, however absolute,  
May misconceive/misinfer your track,  
Because that Death is final/different  
However due/ just/ first it be—  
This instant be suspended  
Above mortality

Omnipotence that each has lived  
The other to detect—  
Discovery, not God himself  
Could now annihilate—  
Eternity, presumption,  
The instant I perceive  
That you, who were existence  
Yourself forgot to live—

“The Life that is”, will then have been  
A thing I never knew,  
As Paradise, fictitious,  
Until the Realm of you.  
The “Life that is to be” to me  
A Residence too plain  
Unless in my Redeemer’s Face  
I recognize your own—

Of Immortality who doubts  
He may confer  
Curtailed by your removing Face  
Of everything but he,  
Of Heaven and Hell I also yield  
The Right to reprehend  
To whoso would commute this Face  
For his less priceless Friend—

If “God is Love” as he admits,  
We think that he must be  
Because he is a jealous God  
He tells us certainly—  
If “All is possible” with him  
As he besides concedes—  
He will refund us finally  
Our confiscated Gods—

## **BITÁCORA**

### **Bitácora de un proceso de traducción complejo y sensible**

Estos fragmentos fueron mis primeros acercamientos y reflexiones hechas inmediatamente después y mientras traducía. De modo que mi uso de la teoría discurre en un discurso anterior a la escritura del ensayo, dan cuenta de lo que fue problemático y lo que evocaban en mí los poemas. Cada reflexión está anotada debajo del número del poema correspondiente a los poemas de Dickinson de acuerdo al orden de Cristianne Miller.

**271**

Este poema, aunque no es extenso, se complica en las posiciones de los adjetivos y adverbios, así como en algunas palabras precisas que en español pierden su especificidad y lo concretas que son.

Escogí este poema porque habla de un momento que contempla la inmensidad dentro la finitud humana, de lo poderosa que es una vida. Tiene un tono de sublime en su contraste con la vista de la naturaleza que observa, que comenta. Sin embargo, pretende una grande influencia dentro los límites de lo humano sobre lo esperanzador de la pequeñez.

**584**

Este no me termina de cuadrar sobre todo por proposiciones y tiempos. Pero me gusta la idea que recorre el poema de un cambio imperceptible, pero que a la larga es significativa, sobre todo cuando se piensa en la pérdida y el camino de recuperación, el encarrilamiento de la vida. El dolor que puede convertirse en un agente paralizante y devastador, que se va, eventualmente, y deja tras de sí el camino de una prueba que conviene en la idea de crecimiento. Por lo que las palabras que usa: “Track”, “altered”, “Childish frock”, “Peg”, todos evocan imágenes de algo que se pensaba usual y casi permanente, pero que se queda como colgado de un gancho para el recuerdo: lejano y superado.

**578**

Este poema parece hablar de un lugar no corpóreo que el cuerpo ofrece para el alma. Si se quiere, puede apelar a teorías filosóficas sobre la separación del cuerpo y el alma, y la captividad de esta última dentro del cuerpo. Sin embargo, ofrece una vista adentro como un lugar seguro para el alma, una dimensión poco recurrente en Dickinson, que normalmente nos habla de un querer escapar del cuerpo y llegar al después de la vida. De manera que deja ver una teoría de la interioridad y espiritualidad, que, como temáticas, son bastante recurrentes en su poesía y dan cuenta de un sistema de creencias muy particular.

#### **654**

Este poema definitivamente me dejó con preguntas. Creo que el juego de imágenes a lo largo de los versos quiere hablar de una interioridad y también corporalidad que llama a la muerte en su propio espectáculo, algo no apto ni interesado en la vida. Por otro lado, las palabras exactas y mi propia interpretación de las proposiciones y uniones se hicieron problemáticas. Descubro cada vez más lo ambiguo del inglés, sus posibilidades de vivir en medio, como si ontológicamente perteneciera al medio metafísico de lo inefable. Como una visión mística se describe, pero no se escribe.

#### **1132 (sin terminar)**

Este poema, a pesar de no estar terminado, presenta distintos problemas para ser traducido, sus palabras no son en extremo complicadas, pero tratan un sentimiento o imagen muy específico, que en español puede no transmitirse de manera tan simple. El hecho de que no esté terminado también deja un espacio demasiado abierto para la imagen del fuego y el requisito que este debe cumplir, como Prometeo, el secreto tampoco nos es revelado y creo que eso queda dado en el poema.

#### **577**

En este poema aparece el “Thee” que, si agrupara, pertenecería a los poemas con un lector concreto, como el “He”, está dirigido; podría pensarse en “The Master” un receptor frecuente en las cartas de la poeta que nunca se supo quién era. Así mismo, trata el tema de trascendencia del sujeto y su teoría sobre la muerte y lo que hay luego de la vida. Que en Dickinson se siente siempre un culto a la muerte, al quererla más que nada o como punto de encuentro.

Por otro lado, las palabras que usa son demasiado simples, pero comprenden un sonido y ritmo especial que no puedo traer al español completamente.

La línea final de este poema fue y sigue siendo algo demasiado complicado para traducir, entiendo el “outvision”, pero en el momento de traducir no lo veo, no lo encuentro. Luego, viene el “fables” y hace un poco más claro, así como mucho menos qué es lo que se pretende.

#### **497**

Este poema no me gustó en ningún momento como resultó. Pienso que es uno de esos poemas tan ambiguos y concretos de Emily que hacen del inglés muy indirecto algo imposible de hacer o traer a otro idioma. La forma de convivir en ambas lenguas o entre ellas, no se me presentó de ninguna manera. Sin embargo, este poema lo agrupo con aquellos que van para “He”, que supone una figura con extrema influencia y poder sobre la voz poética.

Además, recalco la dimensión corporal y también espiritual que implica el tema y línea del poema. Va en dos dimensiones que tensionan y adolecen al cuerpo y al alma.

#### **586**

Este poema alude a un tema que no se explora de formas esporádicas y extrañas en Dickinson, que es el lugar de las mujeres y su comunión en su entorno, así como sus destinos y la manera tacita en la que de una u otra manera siempre han tenido una gran importancia en el curso del hogar y familia en el futuro.

Por otro lado, la traducción se me hizo compleja porque muchas palabras comprendían significados que en uso me hacían dudar de su lugar y de la completa estructura de las frases. Asimismo, los tiempos verbales me parecieron complicados. Siento que todo está en un condicional o como predicciones del futuro.

#### **1112**

Este poema lingüísticamente me hizo dudar mucho de la forma correcta en la que debía quedar. Pero también me hizo ver la magnitud del cambio de una sola palabra en medio de las oraciones, que es el resumen de mi propuesta. Leer este poema tomando todas

las opciones disponibles abre un campo de lectura que lleva al lector a cuestionarse si tras la primera lectura con solo un juego de palabras habría entendido a qué tipo de sensación o “he” se referían, si con otras opciones se habría aclarado o si las alternativas comprendían una sensación distinta frente la necesidad de la muerte.

Creo que los poemas donde Emily trata la muerte de esta manera son de mi cosa favorita para leer, mientras traducía por primera vez este poema no podía dejar de cambiar la idea de la muerte y del destino que se formaba en mi lectura, así como la figura de un él épico o necesario o de un final completamente contingente.

### **1126**

Este poema no lo comprendo aún, por lo que la precisión me parece distante. De igual manera, creo que el tema que propone una visión o la manera en la que la inspiración llega al poeta, se trata de un tema en extremo romántico. Y las palabras en su simpleza se ven disminuidas cuando el poema llega al español.

### **1399**

La temática de la muerte y el después se ven, de nuevo, en este poema. Se hace un poco un juicio sobre la realidad del lugar siguiente, de la posibilidad de que exista algo que nos pertenecía antes y a lo cual volvemos cuando morimos.

En términos de traducción hay palabras extrañas que dejan la parte clave del poema volando, por lo que el uso y la forma de la palabra constituyen un aspecto clave para su lectura completa. Las alternativas parecen conceder y dibujar más límites a ese después, a esclarecer la posibilidad, aunque igual solo queda enunciado.

### **1560**

Este poema habla de una relación con otro que también tiene un poder sobre la voz poética, se trata de una disminución del espíritu al final de lo que haya pasado, pero la consciencia de lo real que fue. También va dirigido al ya nombrado “Thee”, que es uno de los problemas que tengo con la traducción de estos poemas: hacer notorio el cambio de un “thee” a un “you”. Además, encuentro este poema en una simpleza y un ser concreto que me hace necesitar lo compacto del inglés.

## 660

Este poema lo encasillaría con aquellos sobre la memoria o la pérdida. Muchos de los poemas de Dickinson que hablan del dolor y la capacidad que se tiene para superarlo usan imágenes de la naturaleza como analogías para dar cuenta de lo insignificante que es un dolor que en el momento en que nos ocurre.

Para traducirlo siento que solo dudé demasiado de las palabras correctas, pero también encontré imágenes que no entendí por completo, por lo que el propio verbo no encaja completamente. En una segunda lectura estas imágenes se pueden aclarar.

## 1242

Este poema parece hacer una crítica a la manera en la que se vive, el afán y la forma en la que la naturaleza responde a este cambio u oportunidad. Habla también de lo que conlleva el impacto del hombre en lo natural. Pero claro, solo son conjeturas a primera vista.

Creo que lo más complicado fue la simpleza, tal vez las palabras alternativas exponen mucho más de lo que se pretende o explica en el mismo poema y aumentan su intensidad por lo que en este poema fueron de gran importancia.

## 1416

En mi libro, que es la edición de Johnson, este poema carece de las alternativas, se borran en su mayoría. Lo que quiere decir que las palabras que están se tomaron como versiones posteriores y, por lo tanto, fueron dadas el peso de “finales”. La forma de la flor como hilo conductor del poema da cuenta de una metáfora con la naturaleza, evento recurrente, de manera que conduce la sincronía de procesos que se llevan a cabo a lo largo del poema: el de ‘tener una crisis’ y el del proceso de la rosa, que ha llegado a ser la más orgullosa de todas.

La traducción se hizo compleja, puesto que las palabras que eran de alguna manera simples cobraban un nuevo nivel de sentido que es en cierto sentido intransferible, esto ya lo decía Benjamin en su ensayo sobre *La tarea del traductor*, hay un abismo entre el contenido y el original que van de dos modos de comunicación distintas, que en la

traducción se hacen imposibles también. Es de manera sintética una lectura del poema que quiere dar cuantas más vías para llegar a ese contenido como le sea posible a la traducción. Así las cosas, los elementos naturales y sus verbos de acción deben verse desde todo pliegue posible, para poder acercar al lector a eso intraducible del original.

## 718

Tema: muerte- ella.

El encuentro que se sugiere con una Ella, a la que accede primero la muerte, y que deja a la voz poética errante en su reposo, propone toda una construcción de mundo y relaciones, que dejan a la luz una temporalidad que muchos podrían leer con sucesos biográficos de la vida de la poeta; sin embargo, esta relación de imposibilidad comprende una jerarquía donde aún después de la vida, lo humano está relegado bajo condiciones mucho más poderosas. Me parece que siempre se le da, en los poemas de Dickinson, un lugar casi omnipotente y muy imponente a la muerte, sobre todo cuando esta parece imposibilitar la voluntad de la voz poética.

Por otro lado, el juego de His y Her se pierde un poco en español, puesto que los géneros ya no corresponden, la muerte en inglés es masculina y la persona a la que se refiere claramente es femenina, por lo que, si mantenemos la equivalencia—algo que Berman no consideraría óptimo—, tendría que buscar un lugar donde se equilibren la muerte y su identidad masculina. Sin embargo, preferí hacer ambiguo el poema contando con la facilidad del español de declinar el verbo en un tipo de dativo, por lo que integro al sujeto indirecto y de allí marco el género que luego podría ser cualquiera de las dos figuras.

También las formas infinitivas en inglés ofrecen un espacio más amplio, que en español es bastante simple, pero también se presta para dejar un tipo de vaguedad en el verbo sin conjugar.

506

La idea del cambio corporal en la que deviene el cambio en la voz poética hace de este poema una frontera entre un antes y después. Sin embargo, deja ver que todo lo inmensurable que existe sigue siendo distante y un poco ilusoria, por lo que el poema me suena a un mito. (pensar esto)

En términos de traducción encontré imágenes que no me hacían tener ningún indicio de si debería buscar equivalentes o solo ir por la literalidad que también supone lo que está escrito. El gran imperio o cuerpo que está siendo experimentado, me hace difícil saber si las palabras que escojo se refieren lo suficientemente bien a lo que se está mostrando.

### 508

La manera temporal en la que se habla y construye el destino de la voz poética hace del tono del poema una suerte de profecía y promesa, al tiempo que hace que sea necesario que las palabras e imágenes vayan tan de la mano con la intensidad de lo que se ve y cómo se escucha. Creo que las palabras precisas en este poema fueron especialmente difíciles y sus tiempos o declinaciones.

No sé si la idea general se acerca a aquello que es permitido leer en el texto. La idealidad del tono llama a la fuerza de uso del lenguaje, entonces, si trato de transmitir el sentimiento, mi pregunta es: ¿qué estaré descuidando? Esta es una pregunta bastante recurrente cuando se traduce, sobre todo cuando se trata de textos en los que la “traductibilidad” es tan reducida o se siente tan inalcanzable. Creo que en su ensayo sobre la traducción Ortega y Gasset se refiere a esta imposibilidad que hace que los intentos hagan que se reivindique la práctica. Solo el intentarlo prueba por qué es necesaria la práctica.

### 1260

Este poema me trae la imagen de puro escepticismo. A la hora de hablar hay un tono condescendiente y tal vez displicente hacia el receptor y una idea de lo desesperanzador que es creer en algo que niega todo lo que uno mismo ama. Pero claro, esto es sobre interpretación y no viene al caso del poema. Sin embargo, trae a colación la idea de la carga semántica de las palabras que tienen sobre el lector, de manera que la idea original y casi platónica del sentido original del poema es para siempre inalcanzable, pero a pequeños pasos y por distintos caminos puede ser posible llegar un poco más cerca de ella.

Uno de los caminos sería tal vez la traducción como vehículo y esto se sustenta en todo teórico de la traducción desde Berman quien prefería que no hablara de equivalencias; pasando por Benjamin y la idea de lo traducible en el texto y cómo la idea de un receptor

para la escritura es detrimental para el poema y la traducción misma; y, por último, Ortega y Gasset, que argüiría que todo esfuerzo prueba más posible lo imposible, pero que nuestra carga semántica a la hora de escribir no tiene casi nada que ver con el enfoque lingüístico tan anhelado por los traductores de este tipo, sino que es mucho más amplia y sobre todo desde la traducción la idea de lo que se traduce y cómo y con qué palabras. Este último diría que la traducción no debe ser una versión del original pero escrita con sinónimos. Habría algo de creativo incluso en nuestra lectura, aunque sea absurda.