

María-Milagros Rivera Garretas

Ni inglés ni español: traducir la poesía de Emily Dickinson

Hacerse mediación viviente entre dos lenguas

Durante unos diez años, entre 2005 y 2015, Ana Mañeru Méndez y yo hemos traducido del inglés al español, partiendo de un deseo previo de Ana Mañeru, la poesía completa de Emily Dickinson: un total de 1786 poemas escritos todos ellos, entre la adolescencia y su muerte a los 55 años, en relación íntima con su amada Susan H. Gilbert, después cuñada Susan H. Dickinson.¹ Dedicamos a la traducción montones de horas, todas las muchas que fueron necesarias, gran parte por teléfono porque vivíamos en ciudades distintas. Las dos traductoras estábamos entonces en activo, por lo que nuestro tiempo de traducción fue “el resto del tiempo” (no el tiempo del rey), según lo llamó la Preciosa del siglo XVII Madame de Maintenon. Como suele pasar con el resto del tiempo, la verdad es que nos cundió mucho. Todos los poemas los hemos traducido juntas y hemos hecho también una grabación en CD, Ana Mañeru los poemas impares, yo los pares.

La tensión, el padecimiento, el placer y el asombro sentidos y, en lo posible, expresados, en el largo proceso de la traducción fueron infinitos. Emily Dickinson revoluciona y desbarata con su poesía todas tus creencias y voces adquiridas y, casi sin tiempo de espera, te transporta con la lengua (con su lengua) a un sentir desconocido de la naturaleza, de la experiencia, del pensamiento o del alma, conminándote a poner ese sentir desconocido en palabras que trasladen las tuyas sin adecuarlas a lo que en tu lengua conocías como normal. Traducirla es una prueba del potencial femenino de toma de conciencia y de revolución; es prueba de la enormidad del potencial de revolución simbólica, con sus efectos sociales, que le sigue quedando a una mujer a lo largo de toda su vida.

Concretando más, el traducir la poesía de Emily Dickinson ha sido una experiencia de dejar en suspenso dos lenguas –el inglés, el español– haciéndonos las traductoras mediación viviente entre la lengua original y la lengua de la traducción. Nos hemos tenido que convertir nosotras mismas en una mediación viviente que transportara: transportara no solo poniendo en relación dos cosas que antes no estaban en relación

1

Emily Dickinson, *Poemas 1–600. Fue – culpa – del Paraíso*, prólogo, traducción y lectura de los poemas en español de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, Madrid, Sabina editorial, 2012, 940 págs. + CD formato mp3; Emily Dickinson, *Poemas 601-1200. Soldar un Abismo con Aire –*, prólogo, traducción y lectura de los poemas en español de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, Madrid, Sabina editorial, 2013, 778 págs. + CD formato mp3; y Emily Dickinson, *Poemas 1201-1786. Nuestro Puerto un secreto*, traducción y lectura de los poemas en español de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, con epílogo de esta última, Madrid, Sabina editorial, 2015, 640 págs. + CD formato mp3.

sino conservando el desequilibrio y los saltos y cabriolas de lo simbólico transportado. Cada vez que la tensión entre las dos lenguas resultaba insoportable, sabíamos que la inspiración estaba al llegar, y que el enigma de las piezas aparentemente imposibles de conectarse entre sí, no ya en nuestra lengua sino en nuestra cabeza, se resolvería. Entonces, el espíritu cautivo en el desequilibrio simbólico se despertaba, si todo iba bien, al otro lado del muro, como dice Simone Weil refiriéndose a quien padece una desventura.²

2

En el proceso de transporte, hemos tenido que aprender a ajustar nuestra comprensión a la poesía de Emily Dickinson, no su poesía a nuestra comprensión. Hemos experimentado la sensación de que las palabras y la sintaxis te pueden levantar la tapa de los sesos.

¿Qué ha sido lo transportado en la traducción? Diría que el éxtasis de la lengua materna: su parada, su suspensión, su reactivación en otro lugar y en una lengua transformada, liminar. El éxtasis del transporte, con lo que tiene de toma de conciencia, ha garantizado que la linfa o sustancia de la lengua materna fuera trasladada de un idioma al otro sin derramarse, sin perderse, sin ser ni uno ni otro, ni un idioma ni el otro, ni inglés ni español. Es decir, despegando y revolucionando la lengua. En otras palabras, sin normalización.

La normalización lingüística ha sido una pesadilla fálica de mi tiempo. Se sufre particularmente en los territorios bilingües. Se sufre porque pretende hacer que la lengua materna sea una lengua nacional. Se sufre también con el inglés burocratizado que se ha impuesto en Europa. Se sufre porque sacrifica la linfa de la lengua materna a una *koiné* o lenguaje común que, aunque sirva en los intercambios administrativos y comerciales, no es la lengua materna de nadie. No siendo lengua materna, reifica y aliena, desposeyendo a quien la usa de su natural competencia lingüística y de la fuente de su propia creatividad, aunque sepa inglés. Recuerdo, años atrás, el impacto de oír a mi hija, entonces adolescente, hablando por teléfono en inglés burocratizado. Al preguntarle por qué lo hacía, me contestó: pero ¿no se habla así el inglés en Europa? No tuve respuesta. Creía que se estaba burlando de alguien cuando, en realidad, respondía a un fenómeno incipiente de desarraigo de la lengua inglesa que ya se estaba dando sin que yo me diera cuenta.

La normalización hace que la lengua materna pierda la plasticidad que le es propia. Es decir, impide que cambie, que cambie sin control, sin el control ejercido por equipos de académicos, coherentemente hombres o, últimamente, algunas mujeres seguidoras de lo masculino: hombres que conocen la lengua materna pero no son sus depositarios; mujeres que lo son pero ahora resultan necesarias para autorizar ciertos delitos masculinos. Mi madre enseñaba en clase que las lenguas que más se transforman son las que más viven y más libremente se hablan. La lengua normalizada es lengua que se conforma. La lengua del conformismo no tiene plasticidad.

Al preparar este texto, el título del Seminario en el que estamos me trajo a la memoria uno de los versículos del *Manifiesto di rivolta femminile* que más me intrigó cuando, muchos años atrás, lo leí, siendo una historiadora en formación: “Consideramos incompleta una historia que se ha constituido sobre huellas no perecederas”.³ Una de las huellas más perecederas y, por eso, menos conocidas y menos estudiadas de la historia es precisamente la lengua materna, la lengua que las madres hablaron a sus hijos e hijas en la infancia: por ejemplo, cuándo una lengua materna deja de serlo y es sustituida por otra, sea por evolución, o porque las madres lo autorizaron, o por guerra de conquista o colonización; o cuál era la lengua materna de las minorías judías o mudéjares en cierto lugar y tiempo. Y, sin embargo, es una de las preguntas más interesantes y decisivas de

3

Manifiesto de “Rivolta femminile”, en Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel. La mujer clitorica y la mujer vaginal*, trad. de Francesc Parcerisas, Barcelona, Anagrama, 1981, 11-13, p. 12.

la historia. Basta decir en una clase de Historia Medieval que el latín dejó de ser lengua materna en el siglo VII, para que la mirada del alumnado se alce indicando que ha entrado en su mente algo vivo.

La poesía de Emily Dickinson es un antídoto de la normalización y del desposeimiento de la lengua materna. Con la ventaja del tiempo transcurrido desde la publicación de nuestra traducción (el año 2012 el primer tomo, el 2013 el segundo y el 2015 el tercero), puedo decir que nuestra apuesta como traductoras ha sido la de evitar el desposeimiento intentando trasladar del inglés al español precisamente la lengua materna de Emily Dickinson: trasladarla, como he dicho, haciéndonos nosotras mediación viviente que aumentara la dosis de lengua materna del español hasta volverlo capaz de decir mucha más experiencia femenina libre. Mientras traducíamos, nuestras dos principales guías fueron, la primera, el reconocer autoridad plena a la escritura de Emily Dickinson, a lo que ella literalmente decía (algo que no ha hecho nadie nunca o casi nunca en las traducciones que conocemos –al español, al italiano, al alemán, al catalán o al francés–): no lo han hecho porque, sencillamente, cambian sus poemas (aunque parezca mentira): cambian su vocabulario y su sintaxis; la segunda guía ha sido el no traducir ningún poema hasta que nos trajera una escena vivida por la autora, escena sentida en las entrañas, que trasladar al español lo más literalmente posible, forzando siempre al límite tanto nuestra comprensión del inglés dickinsoniano como del español, hasta que notáramos que la lengua –las dos lenguas– estaban contentas. La sensación de alegría de la lengua se renueva cada vez que vuelvo a releer los poemas, lo cual es, en mi opinión, la prueba más ardua a la que sus propias traducciones pueden someter a una traductora de vocación.

Porque Emily Dickinson, como reconoce la propia crítica literaria, no solo llevó la lengua inglesa norteamericana de su tiempo al límite de lo decible, sin temor, despiste, respeto ni atenuante alguno, sino que superó los límites que quiso o necesitó superar para decir lo que tenía que ser dicho por ella.

Lo más visible que desbarató fueron las normas de la puntuación, de la ortografía y de la composición poética. Son famosas sus mayúsculas, que no siguen normas regulables pero sí, sin regularidad, preferencias sensoriales y de significado. Son famosos también sus guiones, casi su único signo de puntuación, guiones largos que ella usa siempre con intención sensible y semántica, como cuadrar alegorías, intención que tiene que ser adivinada cada vez y que muchas traducciones han quitado como si fuesen arbitrarios o superfluos. Tampoco hay regla alguna en el corte, continuidad, enlace o desenlace de las estrofas, a no ser que pudiera llamarse regla su talento para conseguir que dentro de un poema haya dos, tres o cuatro poemas, algo que consigue haciendo un uso femenino y genial de la alegoría. En lo profundo de su escritura, Emily Dickinson dislocó también las normas de la sintaxis, sin crear otras y alcanzando un orden femenino radical como solo una traductora puede conscientemente apreciar, ya que es vital para ella.

Por los cauces de estos desplazamientos de la normativa lingüística y de los usos más comunes de la lengua, circula la linfa o sustancia de la lengua materna. Es algo que no puede hacer una lengua muerta ni una lengua burocratizada como el inglés europeo de hoy o, mil años atrás, el latín. Un ejemplo antiguo precioso es la teología en lengua materna: las beguinas o beatas y algunas místicas hablaron y escribieron en su lengua materna, y no en latín, desde el siglo XII, lo que querían decir de Dios Amor, porque del

amor vivo no se puede hablar ni escribir en una lengua muerta. Frau Ava de Göttweig en alemán, Hadewijch en neerlandés, Margarita Porete en francés, Juliana de Norwich en inglés, Teresa de Jesús en español...., etc.

¿En qué consiste la lengua materna de Emily Dickinson, esa que disloca y desborda el inglés norteamericano de su tiempo? Para nosotras, las traductoras, ha consistido en intentar hacer que todo lo que ella decía en su poesía fuera traducible, aun sabiendo que no todo lo es; o sea, ha consistido en llevar todo lo que ella escribió a la traducibilidad, si se me permite usar esta palabra, forzando el español hasta sus últimas consecuencias. Nada ha quedado voluntariamente sin traducir, nada ha sido cambiado con la pretensión de mejorarlo, de pacificarlo, de ordenarlo mejor, de que sonara más bello o de volverlo más cómodo o digerible por la lectora o lector, nada ha sido tenido por anticuado o desechable. Mercedes Bengoechea, en un estudio extraordinario sobre nuestro trabajo de traducción, ha usado adjetivos como “audaz”, “inhóspita”, “inclemente” y, sin duda, tiene razón.⁴ Así, Emily Dickinson nos ha obligado a las traductoras a reapropiarnos de nuestra propia lengua y de nuestra propia experiencia como mujeres, haciéndonos decir experiencias no vividas, o, vividas que nunca habían accedido a ser dichas. Por ejemplo, esta, la del poema 1660, que narra un acto creador suyo como poetisa; una experiencia, la de la escritura, que las traductoras conocemos pero que Emily lleva a un lugar nunca visitado ni por nosotras ni por nuestra cultura y, sin embargo, reconocible como si ya hubiéramos estado allí. Dice el poema:⁵

Solo ese acento frustrado
es más ruidoso ahora que él
La Eternidad puede imitar
La Abundancia de tiempo

Este poema disloca la noción de Eternidad. Emily, una mujer, creando un poema perfecto, uno de los que ella dice “Disco”, “Asterisco”, crea y pone en palabras un tiempo del que la Eternidad puede aprender, alcanzando casi la coincidencia con el sonido del espíritu (“él”). Para la lectora, ni el tiempo ni la eternidad volverán a ser ni lo mismo ni la misma. Simone Weil nos había enseñado, a mí al menos, algo maravilloso sobre el tiempo de los poemas perfectos. Escribió: “... ejemplos de poemas perfectos, i. e., con un comienzo y un final, y una duración que sea una imagen de la eternidad. Hay pocos.”⁶ Emily se reapropia en su poema de la experiencia y de la noción de Eternidad desposeyendo o esquivando a Dios. Como hace la lengua materna.

Por tanto, la lengua materna de Emily Dickinson ha sido para Ana Mañeru y para mí, al traducir su poesía, una relación: una cierta relación con la lengua, con la suya y con la nuestra, incluyendo en la lengua el órgano, el cuerpo, de quien la habla y la escucha, la madre, la hija. Ha sido eso inaprehensible pero cierto que hace que ni la lengua de Emily Dickinson sea del todo inglés, siéndolo, ni la nuestra, la de las dos traductoras, sea del todo español, siéndolo.

Las mujeres conocemos el más, lo excedente. Y conocemos el sabor de su fecundidad. La poesía de Emily Dickinson reapropia, alimenta, vitaliza tu lengua, tu

⁴ Mercedes Bengoechea, *En comunión con Emily Dickinson*, “DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual” 50 (2016) 42-69; págs. 45, 51.

⁵ But that defeated accent / is louder now than him / Eternity may imitate / The Affluence of time

⁶ Simone Weil, *Cuadernos*, trad. de Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 2001, 112.

experiencia y el vínculo entre ambas, experiencia y lengua. Tiene una tensión de locura,⁷ de desmesura, que una mujer reconoce. El punto está en traer la locura, la desmesura, a tu propia lengua, transformándola, y tú con ella. La lengua, entonces, como he dicho antes, está contenta. Y está contenta también la traductora.

La tensión del vacío hasta que la lengua esté contenta

Traducir es una acción mediadora: mediadora entre dos lenguas. La llamada “ideología de la traducción” dice que “la presencia de la persona que traduce un texto debe quedar invisible (mito de la invisibilidad) y que su labor se limita a hallar equivalencias adecuadas del texto original en otra lengua, equivalencias que deben ser transmitidas mediante un estilo límpido, cómodo y normalizado (mito de la fluidez).”⁸

Nosotras, al traducir la poesía de Emily Dickinson, no hemos hecho esto ni tampoco lo contrario. Hemos intentado salir de nuestra lengua, entrar en la de Emily y sentir en cada una de nosotras, corporalmente, los efectos de cada poema después de leerlo todas las veces que fueran necesarias para sentir que se hacía un vacío entre las dos lenguas. El “Pero ¿qué dice?” ha sido para nosotras una frase y una sensación mil veces repetidas a lo largo de los años, un poema tras otro. De este arrasador “Pero ¿qué dice?” y de la sensación primera de no entender nada, aunque entendieras las palabras (que nunca dicen, en el caso de Emily, solo lo que parece), nacía una y otra vez el vacío en el que las dos lenguas, tanto el inglés como el español, quedaban en suspenso. Aparecía entonces un caos en el que empezaba la tensión por las palabras, por la sintaxis, por lo decible en español, por lo traducible de lo que Emily decía y nosotras alcanzábamos a entender. En la tensión se perdía la ideología de la traducción –la transparencia, la domesticación–, volviéndose insignificante, y empezaba la batalla por lo simbólico, por la toma de conciencia y por el límite de la palabra, palabra que tampoco es necesariamente un límite, sino que es, muchas veces, una puerta estrecha que abre a la sorpresa, al susto de lo que algo tan sencillo como una palabra puede llegar a traer al mundo expresándolo, desencadenándolo, desencadenando lo imposible.⁹

En palabras de Mercedes Bengoechea en el estudio que he citado, “el resultado final que nos ofrecen Ana M.M. y María-Milagros R.G. revela su desinterés por seguir la obsesión de la ley del Padre de la sintaxis castellana. Y resulta extraordinario” – prosigue– “cómo, al rehusar domesticar a su poeta, las lenguas inglesa y castellana entablan una nueva relación íntima. El paso entre una y otra se vuelve impreciso, una vez se han esfumado algunas de las constricciones del español. Los mitos de la transparencia y la lectura fácil” –continúa– “son así desplazados por un discurso más opaco, más oscuro, que deja entrever la autorreflexión de las traductoras. Una meditación la suya que opera de forma transversal y que se refleja tanto en elementos paratextuales (prólogos, epílogo, notas) como textuales. Ambos elementos” –concluye– “llaman la atención sobre los mecanismos verbales que crean significado y sobre la manera en que lo hacen, pero también revelan capas de significado escondidas en los textos.”¹⁰

⁷ Sobre esto, véase Chiara Zamboni, *La lengua materna entre la confianza, el semidelirio y el amor a lo vivo*, “DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual” 35 (2008) 19-35.

⁸ Mercedes Bengoechea, *En comunión con Emily Dickinson*, 43.

⁹ Luisa Muraro, *Desencadenar lo imposible*, en su *El Dios de las mujeres*, trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid, horas y Horas, 2006.

¹⁰ Mercedes Bengoechea, *En comunión con Emily Dickinson*, 51-52.

Una cosa que una traductora no diría sin avergonzarse es que cada palabra, a veces hasta las más evidentes, ha sido consultada en el diccionario, en un diccionario antiguo por el que yo tengo especial devoción porque nos lo regaló mi madre a una de mis hermanas y a mí cuando éramos adolescentes. De niña, mi madre me había enseñado a traducir del latín trabajando precisamente las palabras, una por una, en su literalidad. Con las búsquedas en el diccionario al traducir a Emily Dickinson, las traductoras nos hemos dado tiempo para que las palabras hicieran su trabajo en nosotras. Así hemos propiciado, sin querer, el momento en el que, en el vacío del que hablaba antes, en la tensión propia del vacío, una ve, en el poema, otro poema: literalmente le asalta la capa de significado más profunda y velada que ella es capaz de ver. Yo me lo explico con lo que Luisa Muraro llamó la alegoría de la lengua materna, la alegoría entendida no como personificación de algo sino como el decir otra cosa con otra cosa.¹¹ Precisamente o paradójicamente (no lo sé) en la negociación de la literalidad se ha dado, al traducir la poesía de Emily Dickinson, el doble salto alegórico o cabriola que da o hace de improviso la palabra o la frase que, en los cuentos de hadas, abre la cueva, trazando en un relámpago (imagen que a Emily le gustaba) el sentido de otro poema, el más escondido y también más difícil de decir por la propia autora. Nos pasó, por ejemplo, en el poema 1588 con la palabra inglesa *Zest*, una palabra que, como otras muchas, tiene varios significados. Si se traduce como “cáscara”, sale un poema; si se traduce como “sabor”, sale otro; si la traduces como “bizna”, sale otro, que es el que nosotras hemos elegido, sin impedir en lo posible que los demás poemas tengan también su sitio. La bizna es, en los diccionarios, “la membrana que separa los cuatro compartimentos de la nuez”. ¿Por qué la elegimos? Porque de la lectura repetida del poema, salió la duda de si trataba sobre la muerte o si era un poema erótico. Aparte de que “muerte” se use como metáfora del orgasmo, hay en el poema otras referencias a la sexualidad femenina: la Flor de Hesperia, la Flor Púrpura, la Bizna de la dulzura, el Pozo, el Arroyo. En esta atmósfera, el descubrir en el diccionario el significado de “bizna”, que las traductoras no conocíamos, fue decisivo. Luego vinieron las asociaciones con los Bodegones de la pintora flamenca Clara Peeters (1594-1657), que pintó en el siglo XVII nueces abiertas exactamente por la mitad, mostrando su bizna junto a otras pequeñas imágenes de la vulva como ciertas conchas marinas, ostras abiertas, almendras, etc., dejadas al descuido sobre el blanco del mantel de sus cuadros... Y el propio poema de Emily que sigue a este, el 1589, abiertamente erótico, dice con coquetería y risa, dislocando el sentido habitual de la Muerte: “Enjuiciada siempre y Condenada por ti / Consíenteme este indulto / Que muriendo yo pueda ganar la mirada / por la que ceso de vivir –”.

Pero leamos el poema 1588 (F 1882), el de la bizna:

De la Muerte yo intento pensar así,
El Pozo en el que nos tienden
No es sino el Retrato del Arroyo
Que no amenazaba con matarnos,
Sino invitar con esa Consternación
Que es la Bizna de la dulzura
A la misma Flor de Hesperia,

¹¹ Luisa Muraro, *La alegoría de la lengua materna*, “DUODA Revista de Estudios Feministas” 14 (1998) 17-36. Ha seguido el pensamiento de Luisa Muraro y, también, nuestra traducción, Elena Álvarez Gallego, *Los animales en la poesía de Emily Dickinson. Alegorías de la experiencia*, una preciosa tesis doctoral que dirigí y fue leída en la Universidad Complutense de Madrid en febrero de 2016; disponible digitalizada (desde 2017) en www.eprints.ucm.es/41600/

Que reclama pero para darnos la bienvenida –

Yo recuerdo bien cuando Niña
Vagar con Compañeras más intrépidas
Adonde un Arroyo que parecía un Mar
Nos retiraba con su rugido
De justo una Flor Púrpura al otro lado
Hasta que constreñida a agarrarla
Como si la Predestinación misma fuera el resultado,
La más intrépida saltaba, y la agarraba –

Of Death I try to think like this,
The Well in which they lay us
Is but the Likeness of the Brook
That menaced not to slay us,
But to invite by that Dismay
Which is the Zest of sweetness
To the same Flower Hesperian,
Decoying but to greet us –

I do remember when a Child
With bolder Playmates straying
To where a Brook that seemed a Sea
Withheld us by it's roaring
From just a Purple Flower beyond
Until constrained to clutch it
If Doom itself were the result,
The boldest leaped and clutched it –

El pozo que es retrato del arroyo invita con esa consternación que es la bizna de la dulzura a la misma flor de Hesperia que reclama pero para darles, a las Niñas protagonistas del poema, la bienvenida. La niña más intrépida salta, a pesar del rugido del arroyo convertido en mar, y agarra una flor púrpura. Hesperia era el jardín de las ninfas, situado según la cultura griega en Italia, según la latina en España, lejos y al sur. En el jardín de las ninfas (la ninfomanía, o sea, el amor entre mujeres, será declarada enfermedad mental por la ciencia médica del XIX-XX, que rugía mucho, y fue motivo de encierro en manicomios) crecía el árbol de las Hespérides, que daba las manzanas de oro de la inmortalidad. Al descubrirse América, llamaron Jacaranda a la flor del árbol de las Hespérides, tomándolo de la palabra guaraní para referirse a ese árbol y a sus flores de varios colores, muchas veces rosa, lila o púrpura. En cuanto a la Flor Púrpura que coge la niña más audaz, es... lo que cada lectora quiera que sea.

Algo similar pasa con los poemas del incesto que Emily Dickinson sufrió (incesto del padre Edward Dickinson y del hermano Austin Dickinson), tergiversados obsesivamente por casi toda la crítica y la historia de la literatura, y que las traductoras habríamos preferido no ver ni entender. Pero que lo que la poesía de Emily Dickinson tiene de lengua materna te obliga a reconocer como tales por encima de la razón y otras defensas, ya que te inocular antes, según te va haciendo entrar en ello, un terror muy

desagradable. Como escribió en uno de los poemas del incesto, el 673 (J 400), “Mi Mensaje – ha de ser dicho –” (“My Message – must be told –”): un poema espasmódico, como lo es el sufrir y el decir el incesto; un poema dirigido al violador exigiéndole que hable. Dice:

¡Una Lengua – para decirLe que soy veraz!
Los honorarios de Esta – han de ser de Oro –
Si la Naturaleza tuviera – en Su monstruosa Casa
Una sola Niña Rota –

Por ganar una Mina – correría
Ese Camino Prohibido,
Y Le diría a Él – Te Exhorto dilo llanamente –
Que hasta aquí – La Verdad ¿es Veraz?

Y responde Qué hago yo –
Empezando con el Día
Que Noche – empezó –
No – Medianoche – era –
Desde Medianoche – ocurrió – digamos –

Si una vez más – Perdón – Chico –
La Magnitud tú puedes
Agrandar mi Mensaje – Si demasiado vasta
Otro Muchacho – Te ayude –

Tu Paga – en Diamantes – será –
Y la de Él – en Oro macizo –
Di Rubíes – si Él dudara –
Mi Mensaje – ha de ser dicho –

Digamos – lo último que yo dije – fue Esto –
Que cuando las Colinas – se desplomen –
Y queden no más alto que la Llanura –
Mi Compromiso – habrá apenas empezado –

Y cuando los Cielos – se desbanden –
Y la Deidad concluya –
Entonces – búscame – Estate seguro de que dices –
Como Mínimo Figure – en el Camino –

A Tongue – to tell Him I am true!
It’s fee – to be of Gold –
Had Nature – in Her monstrous House
A single Ragged Child –

To earn a Mine – would run
That Interdicted Way,
And tell Him – Charge Thee speak it plain –

That so far – Truth is True?

And answer What I do –
Beginning with the Day
That Night – begun –
Nay – Midnight – ’twas –
Since Midnight – happened – say –

If once more – Pardon – Boy –
The Magnitude thou may
Enlarge my Message – If too vast
Another Lad – help Thee –

Thy Pay – in Diamonds – be –
And His – in solid Gold –
Say Rubies – if He hesitate –
My Message – must be told –

Say – last I said – was This –
That when the Hills – come down –
And hold no higher than the Plain –
My Bond – have just begun –

And when the Heavens – disband –
And Deity conclude –
Then – look for me – Be sure you say –
Least Figure – on the Road –

Lo decisivo para que se dé el salto alegórico que permite reconocer los poemas del incesto, ha sido, en nuestra traducción, la fidelidad máxima a la lengua materna. Y, en la lengua materna, al género gramatical de la escritura de Emily Dickinson. Esta fidelidad ha consistido en traducir en femenino cuando Emily hablaba de sí misma, de otras mujeres o de experiencias femeninas, y en traducir en femenino las personificaciones que ella usa.¹² Evitando siempre el masculino pretendidamente neutro universal. En las traducciones corrientes de su poesía, el uso habitual preferente (hasta el ridículo) del género gramatical masculino, tanto si en inglés es utilizado como, sobre todo, si no lo es, o sea, si no sale en inglés pero la lengua de la traducción exige que sea explicitado, ha sido el modo comodísimo de convertir el incesto en otro poema, un poema que trate ahora de cualquier otra cosa, incluso de amor y de fidelidad, como ocurre en la traducción italiana de Giuseppe Ierolli, que comenta el poema 673 con estas palabras: “Un apasionado mensaje de perenne fidelidad al amado lejano, confiado a un mensajero pagado con su peso en oro”.¹³

Resumiendo, la fidelidad a la palabra de otra mujer que habla en lengua materna, me lleva a entender, a entenderme y a que no se rompa ni se pierda la genealogía femenina.

¹² Esto último lo ha analizado y reconocido muy generosamente Mercedes Bengoechea en su *En comunión con Emily Dickinson*, 52-54.

¹³ Dice: “Un appassionato messaggio di perenne fedeltà all’amato lontano, affidato a un messaggero pagato a peso d’oro”, (www.emilydickinson.it).

Esta fidelidad te hace Señora del Juego de lo simbólico y resulta, por ello, altamente revolucionaria.

Para poder sostener la tensión del vacío en el que comparece la lengua materna ha sido, finalmente, imprescindible, la práctica política. La nuestra ha sido la relación entre mujeres, entre las dos traductoras, que hemos traducido, meditado y revisado juntas todos y cada uno de los poemas. La práctica política nos ha permitido sacar adelante nuestra visión.