



EL SILENCIO DE DICKINSON

FÉLIX ERNESTO CHÁVEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

La vida y obra de la escritora norteamericana Emily Dickinson (1830-1886) están llenas de silencios. Podríamos afirmar que el silencio es una marca distintiva, toda vez que se hace presente en la actitud vital de la autora, en su elección de reclusión, del mismo modo que lo tematiza en sus cartas y poemas, hasta llegar al límite donde se vuelve borrosa la propia identidad poética. Si partimos desde los propios textos en la reconstrucción de la biografía, podríamos detenernos en la concepción trascendentalista y romántica de la escritora, cuyos modelos paradigmáticos de creación son masculinos, aunque desde el punto de vista biográfico se sienta más atraída hacia las grandes voces femeninas que la precedieron. El artículo se propone un acercamiento, desde los propios textos, a diferentes tipos de silencios que podemos encontrar en el corpus literario dickinsoniano.

PALABRAS CLAVE: Emily Dickinson, biografía, carta, identidad poética, trascendentalismo, romanticismo.

La tradición romántica de la literatura nos ha legado testimonios apasionantes de vidas que *fueron* en un secretismo absoluto, como escondidas del devenir, afianzadas sobre las lecturas de sus propias confesiones. Vidas que, tras cerrarse, se convirtieron ellas mismas en objeto de estudio, y del mismo modo las motivaciones de sus silencios, de sus espacios en blanco, de las reticentes versiones de los que de un modo u otro las rodearon. Como en el simbolismo figurativo de Fernand Khnopff o en el surrealismo de Paul Delvaux, la repetición de una misma imagen (sobre todo un mismo rostro) en diferentes situaciones provoca una multiplicidad de interpretaciones, y también de errores exquisitamente literarios. De todo esto se nutre la biografía, y se nutre también la poética. Detenerse a meditar el peso del silencio en la vida y obra de Emily Dickinson (que tienen puntos evidentes de contacto, sobre todo porque la primera ramifica sus significados y alcanza muchas veces su “única” realización en la segunda), es algo que ha hecho la crítica, tentada por la

configuración de un mito cuyo origen es una vida reconstruida –cada día más– desde la imaginación del lector.

No es uno, sino varios los silencios que habría que encontrar en el caso de Dickinson: el silencio que cohabita en su reclusión; el silencio temático de su poesía (tal vez el menos interesante, aunque quizás cobre otra dimensión en asociación con el tema de la muerte y el tema del amor); el silencio hermanado con los límites de su identidad literaria. El silencio cómplice de la naturaleza y transcendental. Todos estos silencios no son excluyentes; muchos se solapan, interactúan.

El primero y el último tienen que ver con su elección. En carta a Thomas Wenworth Higginson, fechada en agosto de 1862, Dickinson confiesa: “Of ‘shunning Men and Women’ –they talk of Hallowed things, aloud –and embarrassed my Dog– He and I don’t object to them, if they’ll exist their side [...] Then there’s a noiseless noise in the Orchard –that I let persons hear”.

La vergüenza de su perro ella la siente como propia, pero prefiere el “sonido insonoro” de su huerta, que deja que los demás oigan, a conversar en alta voz de lo que llama “las cosas sagradas”. O sea, que prefiere que los otros “descubran” ese sonido insonoro, antes que explicarlo en un acto casi herético. ¿Qué es ese extraño poder? Whitman lo había llamado, como recuerdan Paul S. Derrick y Cristina Blanco (1999: 23), “the origin of all the poems”, en la sección 2 de *Song of Myself*.¹

¹ Walt Whitman, *Song of Myself*, 2:

Houses and rooms are full of perfumes, the shelves are crowded with perfumes,
I breathe the fragrance myself and know it and like it,
The distillation would intoxicate me also, but I shall not let it.

The atmosphere is not a perfume, it has no taste of the distillation, it is odorless,
It is for my mouth forever, I am in love with it,
I will go to the bank by the wood and become undisguised and naked,
I am mad for it to be in contact with me.

The smoke of my own breath,
Echoes, ripples, buzz'd whispers, love-root, silk-thread, crotch and vine,
My respiration and inspiration, the beating of my heart, the passing of blood and air
through my lungs,
The sniff of green leaves and dry leaves, and of the shore and dark-color'd sea-rocks,
and of hay in the barn,
The sound of the belch'd words of my voice loos'd to the eddies of the wind,
A few light kisses, a few embraces, a reaching around of arms,
The play of shine and shade on the trees as the supple boughs wag,
The delight alone or in the rush of the streets, or along the fields and hill-sides,
The feeling of health, the full-noon trill, the song of me rising from bed and meeting
the sun.

Have you reckon'd a thousand acres much? have you reckon'd the earth much?
Have you practis'd so long to learn to read?
Have you felt so proud to get at the meaning of poems?

Stop this day and night with me and you shall possess the origin of all poems,
You shall possess the good of the earth and sun, (there are millions of suns left,)

Entre todos los poetas cognitivos de la historia literaria, es probablemente Dickinson una de las que ha llevado su *elección* vital a límites más radicales, y por tanto, literariamente más interesantes. Sospechamos de la existencia de una patología –y quizás no nos falte cierta razón, aunque no hay dato que la confirme– al comprobar que su silencio social –entiéndase su no presencia física, socialmente visible– fue casi absoluto en los últimos años de su vida. Pero sólo ese *silencio* “elegido” voluntariamente, y no producto de una agonía –como suponen los agoreros de la angustia poética romántica– le permitía el *sonido* que esperaba escuchar. Asumida desde su reclusión una pose literaria y vital de la que pudo ser testigo el propio Higginson, la de Amherst estaba preparada para ver y hablar con los ángeles, bien en los árboles como Blake, o en la experiencia diaria y la revelación, como Swedenborg. También para, desde una visión romántica profunda, *ir* a la naturaleza.² El ruiseñor que cantaba en su ventana podía sólo confirmarle la necesidad de integración del poeta romántico y trascendentalista con el elemento natural. No era el ruiseñor de Shakespeare, Keats, Coleridge y mucho menos el atormentado ruiseñor de Wilde. En su particular microuniverso, repleto de elaboraciones mentales, Dickinson nombraba a las cosas y hacía de ellas una (su) compañía. No inventaba, al decir de Bloom, epopeyas mitopoyéticas, sino que desplazaba la mitopoyética al yo. De este modo, no siguió los pasos de otros poetas cognitivos, sino que, a partir de la materia que la rodeaba, rebautizó su mundo, lo dotó de leyes propias, al punto de que podemos afirmar que los elementos de su poética tienen sentido únicamente en relación consigo mismos. Es decir, que plantean una lógica interna a modo de constructo, un mundo microscópico. Las plantas, flores, pájaros, el viento, los animales en general, lo material de la poesía dickinsoniana “existen” sólo desde su lógica discursiva, no son mero reflejo de la naturaleza circundante. Dickinson fue probablemente, con Whitman y Thoreau, la discípula más emersoniana, aunque incluso rehusó conocer al propio Emerson cuando éste visitó la tertulia de su hermano Austin Dickinson y su cuñada Susan en The Evergreens, contigua a su hogar, The Homestead.

¿Tiene sentido volver una y otra vez a la justificación biográfica de su ausencia/confinamiento? Muchas de las teorías (sobre todo feministas) parten de la influencia de un padre autoritario; otras especulan sobre la posibilidad de una renuncia social por un amor imposible; otras aluden al seguimiento de cánones de comportamiento estrictamente puritanos. La

You shall no longer take things at second or third hand, nor look through the eyes of
the dead, nor feed on the spectres in books,
You shall not look through my eyes either, nor take things from me,
You shall listen to all sides and filter them from your self.

² En su poema 1004 (ca. 1865) –según la enumeración del editor Thomas H. Johnson, tradicionalmente seguida por los estudiosos de la poesía dickinsoniana– escribiría:

There is no Silence in the Earth –so silent
As that endured
Which uttered, would discourage Nature
And haunt the World.

única “verdad” que tenemos hoy son sus textos. Cartas y poemas. O cartas-poemas. Y algunas de las evocaciones –el recuerdo es elusivo– de sus familiares y pocos amigos próximos.

La otra verdad, la más auténtica, es su elección. Una elección, según sus propios hermanos, completamente voluntaria y sin mediación de traumas. Un retiro paulatino, eslabonado. De lo litúrgico, de lo social, incluso de lo familiar hasta quedarse con lo más íntimo.

Propongo una sentencia, con perdón –sobre todo– de Richard B. Sewall: la biografía (objetiva) de Emily Dickinson no existe. Existe su historia personal ya sólo como “verdad” literaria. Ella misma nos confiesa en su carta a Higginson en febrero de 1885: “Biography first convinces us of the fleeing of the Biographied”.

Quedémonos mejor con sus pasos borrados de los corredores de The Homestead. Reconozco en ellos la misma felicidad que en la poesía de Whitman, una especie de exultación (pero contraída, no expansiva como la del poeta de *Calamus*) que tiene origen en su forma de aprehender el mundo, físico y espiritual. Su silencio exterior, afín con su sentido de la renuncia, está acompañado por tañidos de campanas *de profundis*. En 1873 confesaba en una de sus cartas-poemas a su cuñada:

Silence is all we dread.
There's a Ransom in a Voice–
But Silence is Infinity.
Himself have not a face.

Y es la misma Dickinson que antes había afirmado en el año de gracia de 1862: “The Soul selects her own Society– / Then –shuts the Door–”. Un silencio sin rostro, temerario, que surge desde las entrañas de la negación. Cerrar la puerta. ¿Fobia social? ¿Agorafobia? Seguramente acto elegido, pues como nos sugiere en su poema 405, también de 1862:

It might be lonelier
Without the Loneliness
I'm so accustomed to my Fate–
Perhaps the Other –Peace–

World interrupt the Dark–
And crowd the little Room–

Sin embargo, no es ese un destino azaroso.

El silencio también está vinculado con ciertos conceptos devenidos temas dentro de la poesía dickinsoniana. El concepto de “lo Oscuro”, “I fit for them / I seek the Dark / Till I am thorough fit” (1109). Asociado también con

el conocimiento (en los contrarios luz/oscuridad), lo Oscuro condiciona un estado de espera permanente donde cabe la muerte. Si partimos de su formación protestante, no nos asombra encontrar la muerte como motivo literario en toda su obra. La muerte impide el *sonido* al muerto, pero no impide la comunión de los sentidos en el continuo bregar del mundo. Así, en su poema 465 es capaz de decir:

I heard a Fly buzz –when I died–
The Stillness in the Room
Was like the Stillness in the Air–
Between the Heaves of Storm–

The Eyes around –had wrung them dry–
And Breaths were gathering firm
For that last Onset –when the King
Be witnessed –in the Room–

I willed my Kneepsakes- Signed away
What portion of me be
Assignable –and then it was
There interposed a Fly–

With Blue –uncertain stumbling Buzz–
Between the light –and me–
And then the Windows failed –and then
I could not see to see–

El zumbido de la mosca que le impide alcanzar el estado de plenitud en la muerte es más poderoso que los “estallidos” de la tormenta. En la entrada a la muerte, ante todos los obstáculos que se le presentan, es capaz de *sentir*, pero en silencio solemne. La muerte representa para ella ese silencio desde donde no puede siquiera agradecer aunque lo intente, como en 182:

If I shouldn't be alive
When the Robins come,
Give the one in Red Cravat,
A Memorial crumb.

If I couldn't thank you,
Being fast asleep,
You will know I'm trying
With my Granite lip!

El muerto entonces es “ese polvo quieto” que nos revela en sus poemas, en contraposición con la idea whitmaniana de la perdurabilidad de la voz, revelada en la parte 52 de *Song of Myself*.³

En esa frontera donde se mueven las definiciones de sujeto poético y sujeto epistolar, Dickinson nos regala algunos de sus silencios más preciados. El “secreto” que en apariencia esconden sus ambigüedades hace que muchas veces nos detengamos más en las entrelíneas que en la propia sintaxis. Así ocurre no sólo con sus *Masters Letters*, cartas de amor con destinatario (aún) desconocido, donde la poeta despliega su discurso en código cifrado, sino también con los opúsculos que envía como correspondencia a parientes y amigos. Una de las mayores ganancias de su obra está en saber borrar la frontera genérica entre carta y poema, burlar el concepto de *ficción*, en la medida en que ya ha creado su propia ficción, la cual gira en torno de sí misma y sus construcciones.

Hay otro silencio, quizás más poético, encerrado en su metáfora del espacio en blanco, abordada por Harold Bloom (1995: 304-322). Y es que probablemente en la poesía de Dickinson gane más terreno lo que no dice, lo inferido, que lo que dice. Cuando agrega: “From Blank to Blank— / A Threadless Way / I pushed Mechanic feet—” nos pone en el camino de sus omnipresentes elipsis, donde descansa la retórica de su poesía. Si ya nos cuesta deslindar el sujeto poético del epistolar, prácticamente se nos hace imposible descifrar lo que “calla”, y aquí aparece también lo ambiguo. John Shoptaw ha intentado estudiarlo a través de su método de *lyric cryptography*. Con él intenta llegar a “desencriptar” el poema a través del sonido, asumiendo que muchas veces el autor reescribe sus textos a partir de esquemas preestablecidos por la tradición, y nos ofrece pistas, deixis, sobre el significado que esconde su texto. Esta lectura criptográfica es parte de lo que da en llamar la estrategia de *productive reading* (Shoptaw, 2000: 221-262).

Pero en mi opinión lo encomiable radica precisamente en esa abundancia de palabras, en esa necesidad de no callar (hablo ya del volumen poético y epistolar). Su creciente silencio/retiro social encuentra paradoja con la profusión de escritura. A pesar de que consideraba, como una vez sentenció en su poema 709, que “Publication –is the Auction/ Of the Mind of Man–”, con lo cual reafirmaba su confinamiento y su –aparentemente– escasa idea de sacar a la luz su poesía (lo cual se

³ Walt Whitman, *Song of Myself*, 52:

I depart as air, I shake my white locks at the runaway sun,
I effuse my flesh in eddies, and drift it in lacy jags.

I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your boot-soles.

[...]

Mailing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop somewhere waiting for you.

confirma con las negativas de publicación y mecenazgo que una y otra vez infligió a Helen Hunt Jackson; aunque en cierto modo, pienso que Dickinson sentía esa necesidad íntima de ser “valorada” poéticamente, y fue esta la razón por la que confió sus textos al privilegiado coronel Higginson); a pesar de que progresivamente fue derivando en la “loca del pueblo” (“mi levemente chiflada poetisa”, la llamaría alguna vez el propio Higginson), porque habitaba en su mansión desde donde contemplaba el mundo circundante y jamás era vista, sólo en ocasiones advertían su sombra deslizándose por los pasillos y ventanales y una sola vez en los últimos años de su vida atravesando el jardín rumbo a The Evergreens tras la prematura muerte de su sobrino Gilbert Dickinson; a pesar de su *elección*, aceptada sin mayores problemas por su entorno familiar, Dickinson no dejó de escribir. Ni aun en los peores momentos de su delicado estado de salud. Escribía cartas, mensajes cifrados, utilizaba cuanto material pudiera ser aprovechado, su estilo se fue haciendo más implosivo, pero no calló.⁴ En otra carta a Higginson, de finales de mayo de 1874, comenzaba: “I thought that being a Poem one’s self precluded the writing Poems, but perceive the Mistake”, para seguir diciendo luego: “The broadest words are so narrow we can easily cross them— but there is water deeper than those which has no Bridge”. Ser *ella misma* un poema: ser el *personaje* que escogió. Pose, histrionismo... ¿acaso conciencia de fracaso? Dickinson, no es nuevo en todo gran escritor, mentía. Y más con Higginson, a quien trataba muchas veces con gran sentido lúdico, utilizando una ironía llena de matices. Su propia complejidad la delata.

Sus paradigmas biográficos, como ha estudiado Margaret Homans (1985), son grandes autoras precedentes, a quienes sigue la pista y lee sobre sus vidas: Elizabeth Barret-Browning, Emily Brontë, George Eliot. Pero se reconoce como rival a su altura. Encuentra un parentesco de sensibilidad con Brontë, pero no la imita. Sus modelos son masculinos: Shakespeare, una excelente lectura crítica de Emerson, probablemente Blake y sus imágenes visionarias, y hasta John Donne en el uso del *riddle*. Incluso, como Whitman, la Biblia, a pesar de su aparente irreverencia religiosa. Encerrada en su casa, con la única compañía de su hermana Lavinia (“Vinnie”) hacia el final de sus días, y de su sirvienta Maggie, puso su mayor énfasis en no ser vista.⁵ Incluso para su funeral prohibió que su

⁴ Tal vez tenía muy presente esa necesidad de trascendencia de la palabra, que ya había enunciado en 1862, en su poema 544:

The Martyr Poets— did not tell—
But wrought their Pang in syllable—
Than when their mortal name de numb—
Their mortal fate— encourage Some—

⁵ Ese afán de ocultamiento que revelaba la supuesta nulidad del ser, como en su poema 288 de 1861:

I’m Nobody! Who are you?
Are you —Nobody— Too?
Then there’s a pair of us?

cadáver fuera asistido por aquellos que en vida no la conocieron. Planificó el recorrido del cortejo fúnebre; señaló quiénes debía transportar el féretro. Fue el fin de la función perfectamente dibujado por alguien que movió de manera exacta los hilos de su propia existencia, sabedora del aroma de las flores futuras.

Vuelvo ahora la vista a The Homestead para asegurarme de la hermosa levedad de una casa, atada más a sus propios recuerdos que al paisaje circundante. La primera casa de ladrillos rojos de Amherst, que oculta secretos que jamás serán revelados. “El hogar de Dios”, como escribiese en 1858 Emily, en la primera de las *Master Letters*, bajo el amparo de los lirios y madre selvas, las lilas y camelias, los pinos y rododendros, los pájaros y los niños y viajeros curiosos: allí estoy como una simple presencia más bajo la sombra de cualquier rododendro, pequeño, inadvertido y casi espectral. Sigo indagando en el silencio del entorno, un silencio que me es ajeno, y al mismo tiempo familiar. Un silencio con el cual seguramente las almas que rondan The West Street Cemetery quedarían complacidas. Mas no agoto la búsqueda. Y luego el templo sagrado, desde donde aún pueden verse The First Church –salida del granito de Pelham y del bolsillo del contratista C. W. Lessey en 1867–, o los inquietos arbustos de The Evergreens o el jardín permanente de los Dickinson, o el sutilísimo trazado de la calle principal del pueblo. The Homestead, donde el tiempo se ha detenido, y hay dos hermanas que, con postura de hieratismo –según las imagino–, siguen hablando en voz baja, casi imperceptiblemente, sobre la soledad y la fatiga, sobre el silencio y la muerte, sobre la verdad y el amor en un lenguaje que, por fortuna, nunca acabaremos de entender.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bloom, Harold (1995), “Emily Dickinson: espacios en blanco, transportes, lo oscuro”, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

Derrick, Paul S. y Cristina Blanco Outón (1999), “Introducción”, *Cartas a T. W. Higginson*, Emily Dickinson, León, Universidad de León.

Homans, Margaret (1985), “Emily Dickinson and the Poetic Identity”, *Emily Dickinson*, Harold Bloom (ed.), Nueva York, Chelsea House: 129-144.

Shoptaw, John (2000), “Lyric Cryptography”, *Poetics Today*, Duke University Press, 21 (1): 221-262.

Don't tell! they advertise- you know

How dreary –to be– Somebody!
 How public –like a Frog–
 To tell one's name –the livelong June–
 To an admiring Bog!