

La Queerización de Emily: Enseñando Poesía del Siglo XIX en la Clase de Literatura Comparada
Emily's Queerization: Teaching 19th Century Poetry in Comparative Literature Class

Fabián O. Iriarte¹

Resumen

Emily Dickinson construyó varias personas en su obra; aunque en muchos de sus poemas abundan los signos convencionales que indican el binarismo sexo-genérico tradicional, en otros poemas estas personae no coinciden con el sexo femenino ni con sus signos usuales, sino más bien constituyen posiciones distintas y flexibles dentro de un espectro genérico amplio. Estas construcciones han sido consideradas las “actuaciones de otredad” (performances of alterity) de Dickinson. Varios/as teóricos/as y críticos/as de la obra de Dickinson (A. Rich, S. Juhasz y C. Miller, M. Bengoechea), al advertir esta característica, leyeron su obra poética en clave queer, así como algunos/as poetas (P. Legault, P. Lockwood) la recrearon en esa misma clave.

Palabras claves: Poesía; Emily Dickinson; Queerización; Género.

Summary

Emily Dickinson created several poetic personae in her work; even though many of her poems feature the conventional signs indicating the traditional gender division between male and female, in other poems these personae do not match the usual signs of female sex, but constitute instead alternative, flexible positions within a broader gender spectrum. These constructions have been referred to as Dickinson's “performances of alterity.” Several theorists and critics of Dickinson's work (A. Rich, S. Juhasz and C. Miller, M. Bengoechea), aware of this characteristic, have read her poems in a queer key, while some poets (P. Legault, P. Lockwood) recreated them in the same key.

Keywords: Poetry; Emily Dickinson; Queerization; Gender.

Fecha de Recepción: 31/07/2019
Primera Evaluación: 01/08/2019
Segunda Evaluación: 09/08/2019
Fecha de Aceptación: 16/08/2019

Enseño Literatura Comparada desde 2003. La asignatura es parte del Plan de Estudios 1999 del Profesorado de Inglés (Departamento de Lenguas Modernas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata). Desde ese año, he diseñado tres programas de estudio (“syllabus”) diferentes. El tercero, que comencé en 2014, comprende la lectura y análisis de las obras poéticas de dos escritores fundacionales de la literatura norteamericana, Emily Dickinson (1830-1886) y Walt Whitman (1819-1892).

Las/los estudiantes (que provienen de las carreras de Inglés y Letras) leen conmigo, en primer lugar, sus poemas en inglés y en segundo lugar (después de efectuar un análisis llamado “close reading”), todas las versiones disponibles de los poemas en traducción al español ibérico y latinoamericano (comprendido, entre todas estas variantes dialectales, el español argentino), a fin de examinar, entre otras, la cuestión de la traducción según el método de comparación & contraste.

Desde el principio, tuve en cuenta el tema de la diversidad sexo-genérica, ineludible en el estudio de las obras de estos dos poetas. En esta ocasión, expondré el modo como hallé los modos en que teóricos/as y críticos/as de la obra de Emily Dickinson leyeron su obra poética en clave queer, y los/las poetas la recrearon poéticamente en esa misma clave.

No se trata, en ningún caso, de un “secuestro” o “apropiación” (hijacking) llevado a cabo por medio de la lectura

(o por la traducción), sino de modos de aproximación que las mismas obras invitan a hacer, pero que se fueron desarrollando lentamente, quizás porque otras épocas no tenían al alcance ni estrategias ni vocabulario para hacerlo, o simplemente por miopía (involuntaria) o prejuicio (voluntario y perjudicial).

Adrienne Rich empezó a cuestionar ciertas lecturas de la obra de Dickinson en un ensayo de 1975: “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson”. Considero este ensayo el comienzo de la “queerización” de la poeta: el cambio de perspectiva (no siempre asimilado) respecto del género del yo lírico (poetic persona) que habla en sus poemas. Rich prologa su ensayo haciendo un comentario sobre las biografías de Dickinson, que eran en su mayoría “condescendientes, clínicas o sentimentales” (Rich, 1978:157); por otra parte, “virtualmente toda la crítica de la obra de la poeta se resiente por el silencio literario e histórico y el secreto que rodean las intensas relaciones entre mujeres—un elemento central en la vida y en el arte de Dickinson” (Rich, 1978: 157).

El ensayo de Rich se centra en los poemas de la autora en que el volcán es la imagen central, metáfora indicativa de una vida interior en ebullición, más rica que lo que se pueda observar a simple vista, que se expresa en un lenguaje distinto que el que constituyen las palabras del idioma (J175/F165; J601/F517; J1146/F1161; J1677/F1743; J1705/F1691; J1748/F1776). El poema J1748 usa la expresión, precisamente,

“el volcán reticente”.

Me parece, sin embargo, que todavía más interesante es el programa que Rich sugiere para “queerizar” la lectura y corregir así la miopía, el prejuicio o la mala voluntad a que me referí anteriormente: “La crítica lesbiana/feminista tiene el poder de iluminar la obra de cualquier artista mujer, más allá de probar que es una ‘lesbiana practicante’ o no. Esta crítica hará preguntas que antes eran escamoteadas; no buscará de manera obsesiva el romance heterosexual como la clave de la vida y la obra de una mujer artista; preguntará cómo ella se transformó en sí misma y cómo se identificó con la cultura de las mujeres, cómo pudo usar la tradición de las mujeres; y qué significó la presencia de otras mujeres en su vida. Identificará imágenes, códigos, metáforas, estrategias, puntos de preocupación, todavía no revelados por la crítica convencional, que trabaja desde la perspectiva masculina de la cultura establecida” (Rich, 1978: 158).²

La publicación de la obra de Emily Dickinson fue lenta hasta que las/los lectoras/es tuvieron acceso a la obra completa. Cada edición parecía revelar una escritora diferente, que complementaba (e inclusive parecía contradecir) la imagen de autora de la anterior: la Dickinson sentimental de las ediciones de 1890, 1891 y 1896, preparadas por Mabel Loomis Todd y Thomas W. Higginson; la Dickinson vanguardista y precursora del Imagismo, del volumen *The Single Hound*, preparado por Martha Dickinson Bianchi (sobrina de Emily e hija de Susan) en 1914; la

Dickinson expresiva y emocional de 1945, como aparece en *Bolts of Melody*, el volumen de 668 nuevos poemas hasta entonces desconocidos dados a imprenta por Millicent Todd (la hija de Mabel), hasta llegar a la Dickinson aparentemente “completa” de las obras completas (1955-1960).³

Las críticas literarias Suzanne Juhasz y Cristanne Miller parten de las dos afirmaciones siguientes en su ensayo sobre la “performance” de género en la poesía de Dickinson: que “tanto el género sexual como el poema lírico constituyen, en sí mismos, actuaciones” y que “leer un poema lírico interpretativamente [...] también constituye una actuación” (Juhasz y Miller, 2002: 107).⁴

Continúan diciendo que “Dickinson procede tanto a construir alternativas a un sistema binario de géneros, fijo y tradicional (hombre/mujer), como a abrir oportunidades para que el/la lector/a actúe construcciones de género alternativas” (Juhasz y Miller, 2002: 107).⁵ Las teorías sociales construccionistas de la performatividad critican la verdad o inclusive la existencia misma de la identidad y la noción de género sexual como un aspecto fijo y estable del yo. “La identidad puede ser entendida como una ‘actuación’, o el compuesto de actuaciones que ponemos en acto para indicar, y por lo tanto poseer, género y otras marcas de identidad” (Juhasz y Miller, 2002: 107).⁶ Entonces, “así como uno/a no es simplemente un cuerpo sino que más bien uno/a hace el cuerpo propio, del mismo modo el/la hablante de un poema lírico no es tanto un yo

como un yo que es hecho—puesto en acto, actuado por el/la lector/a” (Juhasz y Miller, 2002: 108).⁷ Así, la lectura misma (silenciosa o en voz alta, en ocasión de clase o independientemente del ámbito académico) es, o se vuelve, una actuación queer.

Hay que aclarar que el “yo” del poema no tiene un referente empírico fuera del poema mismo; se trata de una construcción ficcional (hecha con el pronombre personal de primera persona singular) que comparte un lugar anfibio tanto con la voz contenida (en potencia) en el poema como con la voz (en acto) de quien lo lee. En inglés, “yo lírico” se dice poetic persona, usando la palabra que en latín significa “máscara”. Tradicionalmente, se da por sentado que, en un poema, el género del/de la hablante coincide con el género del autor o de la autora (el sujeto empírico que escribió el poema). Así decimos, al comentar un poema de Whitman: “El poeta afirma que...” y al comentar un poema de Dickinson: “La poeta aquí afirma que...” (insisto: no me refiero al sujeto empírico, sino a la construcción ficcional llamada “yo lírico”).

Naturalmente, muchos/as poetas juegan a “cambiar de sexo” en su obra, en una especie de travestismo escriturario; estas ocasiones dan lugar a revelaciones de cuestiones de género, ricas en cuestionamientos de todo aquello que ha sido establecido y (supuestamente) aceptado.

Emily Dickinson construyó varias personae en su obra; aunque en muchos

de sus poemas abundan los signos convencionales que indican el binarismo sexo-genérico tradicional (vestidos, flores, actividades domésticas, etc.), en otros poemas estas personae no coinciden con el sexo femenino ni con sus signos usuales, sino más bien constituyen posiciones distintas y flexibles dentro de un espectro genérico amplio. Juhasz y Miller se refieren a estas construcciones como las “actuaciones de otredad” (performances of alterity) de Dickinson (Juhasz y Miller, 2002: 113).

Una de las facetas queer de Emily es la de un conde (“earl”, un antiguo título nobiliario inglés) en el poema “The Malay – took the Pearl – (J452/F451), escrito ca. 1862:

The Malay – took the Pearl –
Not – I – the Earl –
I – feared the Sea – too much
Unsanctified – to touch

En este triángulo amoroso, en que la perla (metonimia que Dickinson usó varias veces para referirse a Susan Gilbert) es el objeto de atracción, el buceador malayo gana el premio por atreverse a zambullirse en el océano, en contraste con el pasivo conde, que teme el mar (metáfora quizás de los miedos que podía sentir una mujer, en aquella época, de hacer pública su atracción por otra mujer). Sin embargo, el nivel fónico sugiere que el Conde (Earl) y la Perla “suenan” mejor juntos, porque “riman” (se hacen eco) entre sí.

Otro poema, “I’m ‘wife’ – I’ve finished that –” (J199/F225), escrito ca. 1860, es

en la superficie una celebración del rito de pasaje de niña a mujer casada:

I'm "wife" – I've finished that –
 That other state –
 I'm Czar – I'm "Woman" now –
 It's safer so –
 How odd the Girl's life looks
 Behind this soft Eclipse –
 I think that Earth feels so
 To folks in Heaven – now –
 This being comfort – then
 That other kind – was pain –
 But why compare?
 I'm "Wife"! Stop there!

Aunque con su declaración inicial la hablante parece sentirse feliz, se advierte que el tono era irónico desde el comienzo a medida que el poema desarrolla el encadenamiento de su silogismo. Sobre todo, en cuatro instancias: primero, cuando califica al matrimonio de "blando (o suave) eclipse" y de "comodidad" (en contraste con la "pena" de ser una muchacha virgen, no desposada) y afirma que resulta "más seguro"; y después, cuando termina el poema (es decir, no lo termina) con su reticencia a proseguir la explicación: "¿Para qué comparar? / ¡Detengámonos ahí!" El otro detalle extraño (queer) es que, como "esposa", ella se siente "Zar", un título nobiliario masculino, cuando podría haber elegido "zarina". El estado de casada parece conferir poder (un poder equiparable al patriarcal), pero al rehusar continuar las comparaciones, se sugiere que hay cierta ambigüedad de sentimiento al respecto.

Hay otro poema que sigue la tradición del epitalamio (poema de bodas) griego, pero con un "giro queer": "Ourselves were wed one summer – dear –" (J631/F596), escrito ca. 1862:

Ourselves were wed one summer
 – dear –
 Your Vision – was in June –
 And when Your little Lifetime failed,
 I wearied – too – of mine –
 [...]
 'Tis true, Your Garden led the Bloom,
 For mine – in Frosts – was sown –
 And yet, one Summer, we were
 Queens –
 But You – were crowned in June –

Trata sobre la boda (¿metafórica?) de dos reinas durante el transcurso de un verano auspicioso que no se repite. El poema es jubiloso, pero a la vez es un planto melancólico, ya que esa ocasión no se repite. Varios signos indican la imposibilidad de "reinar" juntas: mientras la hablante está en la oscuridad, parece que la amada está en la luz; los futuros de ambas suceden en épocas diferentes; sus lugares de residencia están en ubicados en las antípodas; el jardín de una florece, mientras que el jardín de la otra se cubre de escarcha. A pesar de todo, queda el recuerdo de ese verano en que ambas fueron coronadas monarcas al mismo tiempo. Ese recuerdo sostiene a la poeta.

Un cambio de sexo y género ocurre en el poema "A narrow Fellow in the Grass" (J986/F1096), escrito ca. 1865,

que pertenece a la serie de los llamados “riddle poems” (poemas-adivinanza), en la vieja tradición de las adivinanzas poéticas anglo-sajonas.⁸

A narrow Fellow in the Grass

Occasionally rides –

You may have met Him – did you not

His notice sudden is –

[...]

He likes a Boggy Acre

A Floor too cool for Corn –

Yet when a Boy, and Barefoot –

I more than once at Noon

Have passed, I thought, a Whip lash

Unbraiding in the Sun

When stooping to secure it

It wrinkled, and was gone –

[...]

El poema ha sido sometido a muy diversas interpretaciones, algunas en clave sexual (Karl Keller interpreta “spotted shaft” del verso 6 como una erección masculina que espanta tanto como atrae al (o a la) hablante; el “látigo” del verso 13 también se presta a la interpretación fálica; John Cody vio en las zonas anegadas del verso 9 una metáfora de los genitales femeninos; etc.), pero lo que más asombra es que la hablante se llama a sí misma “boy” (verso 11). Una anécdota da cuenta de ese modo de referirse al período de libertad de su infancia que tenía Emily. Usó esa misma frase en una carta a su hermano Austin, cuando ella tenía 23 años: “Bueno, todos fuimos chicos una vez” (“Well, we were all boys once”, 5 de enero de 1854).⁹

El ensayo de Mercedes Bengoechea, “Emily Dickinson, leída y traducida desde la diferencia sexual”, profundiza y radicaliza la lectura de Adrienne Rich, partiendo de las versiones al español de las traductoras Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, *Poemas 1-1600: Fue – culpa – del Paraíso* (Editorial Sabina, 2012). “Ninguna edición española anterior de los poemas de Emily Dickinson nos la había acercado tanto, ni nos había ofrecido una lectura e interpretación que guiase nuestro descubrimiento de sus poemas”, afirma Bengoechea (2014: 78).

Un dato ciertamente no menor que guió el trabajo de las traductoras es el siguiente: “casi trescientos poemas de Emily D. están dirigidos y dedicados expresamente a Susan Gilbert” (Bengoechea, 2014: 79), que había sido su compañera de colegio, de la que Emily se enamoró por siempre, y que terminó casándose con el hermano mismo de Emily, Austin Dickinson. El matrimonio Dickinson se estableció en The Evergreens, en la casa contigua a la de Emily y su familia, The Homestead, y desde entonces y hasta el final de su vida, diariamente, la poeta le envió a su cuñada, a quien consideraba además una excelente crítica literaria, misivas que contenían poemas. “Lo asombroso es que este hecho parece carecer de importancia para otros y otras traductoras”, ironiza Bengoechea (2014: 79). Bengoechea elogia, además, dos rasgos de estas versiones: en primer lugar, que renuncian a “buscar infatigablemente posibles romances

fallidos con hombres varios” (2014: 86), tal como había señalado Rich, y en segundo lugar, que “realizan la inscripción de la diferencia sexual en la lengua de llegada” por medio de un “proceso de interrogación sobre el género gramatical, algo ineludible en las lenguas románicas” (2014: 87-88). Por ejemplo, en el poema “With thee, in the Desert –” (J209/F201), Mañeru Méndez y Rivera Garretas traducen “Leopard” como “leoparda”; en el poema “God permits industrious Angels –” (J231/F245), traducen “my schoolmates” como “mis compañeras de clase”, y así sucesivamente, de modo persistente e infalible.

Finalmente, debo mencionar los modos en que dos escritores estadounidenses contemporáneos continúan lo que llamo la “queerización” de Emily Dickinson, esta vez no con actividad teórica ni crítica, sino con la misma práctica de la escritura poética.

En 2012, el poeta Paul Legault publicó un curioso libro, *The Emily Dickinson Reader*, que contenía sus “traducciones” (del inglés al inglés) de los poemas completos de Dickinson. El modo como presenta a la antes llamada “bella de Ahmerst” indica de inmediato la perspectiva queer desde la que Legault lee a Dickinson: “la vampira lesbiana más infame del siglo XIX” (2012: 7).¹⁰ Su cómica estrategia consiste en transformar inclusive los poemas más complejos de la autora (aquellos cuya exégesis ha producido decenas, sino centenas, de ensayos interpretativos) en una oración, afirmación o párrafo que reduce drásticamente el contenido puramente

semántico (lo que los/las profesores de literatura llamamos sarcásticamente “el mensaje”, con un profundo odio y/o desprecio por semejante reducción del objeto poético a una función meramente informativa).

Por ejemplo, el célebre poema “One Sister have I in our house” (J14/F5), escrito en 1858, es resumido del siguiente modo: “I am in love with my brother’s girlfriend. I am as fond of her as I am of my younger sister, though I do not want to have sex with my younger sister. My brother’s girlfriend’s name is Sue, and I want to have sex with her.” (Legault, 2012: 11).

El volumen de poemas de Patricia Lockwood, *Motherland Fatherland Homelandsexuals* (2017), contiene uno titulado “The Father and Mother of American Tit-Pics”. Allí, Lockwood aparece a Dickinson y Whitman y les atribuye la parentalidad de un género fotográfico de la pornografía: la foto de una persona con el pecho al descubierto (“en tetas”). Metafóricamente (y queermente), el poema reafirma la idea (ya establecida, de alguna manera) de Dickinson y Whitman como los antecesores de la moderna poesía de Estados Unidos. Lo hace desde un ángulo humorístico y sin pedir perdón, sin pedir permiso (“unapologetically”), como algo dado e indiscutible.

Esta metáfora fotográfica —el poema mismo contiene la aseveración “metaphors are dangerous” (Lockwood, 2017: 60)— se basa en la analogía de las fotografías con las claves contenidas en

los poemas acerca de las sexualidades de ambos poetas, que generaciones han tratado de ignorar o suprimir: “The father and mother of American poetry are back from the dead for just one day. They are standing up out of their graves, turning to each other, exchanging their tit-pics, and then retreating back into the earth and their silence, and the handfuls of dust all over them that were not their tits at all. // Thank God they were able to do this, or we might never have known what the tits of them looked like. // When you want to say a poet is mysterious, say, ‘Very few tit-pics of him exist,’ or Reading his letters and

journals, we are able to piece together a pic of his tits —they loved butter and radishes and were devoted to his sister.’ // [...] // Emily Dickinson was the father of American poetry and Walt Whitman was the mother, suckling grizzled wild dogs at his teats.” (Lockwood, 2017: 57-58).

No hay modo de volver atrás. Quizás alguna vez pueda comenzar mi clase de Literatura Comparada diciendo: “Emily Dickinson fue la padre de la poesía estadounidense y Walt Whitman fue el madre.” Y la queerización continúe.

Notas

1 Doctor en Humanidades (University of Texas at Dallas, 1999); Profesor Asociado de Literatura Comparada en el Profesorado de Inglés, Departamento de Lenguas Modernas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. E-mail: < iriarte@mdp.edu.ar >.

2 En el original: “Lesbian/feminist criticism has the power to illuminate the work of *any* woman artist, beyond proving her a ‘practicing lesbian’ or not. Such a criticism will ask questions hitherto passed over; will not search obsessively for heterosexual romance as the key to a woman artist’s life and work; will ask how she came to be for-herself and how she identified with and was able to use women’s culture, a women’s tradition; and what the presence of other women meant in her life. It will thus identify images, codes, metaphors, strategies, points of stress, unrevealed by conventional criticism which works from a male/mainstream perspective”. (Las traducciones al español son mías).

3 Leiter, 2007: 371-373.

4 En el original: “both gender and the lyric poem in and of themselves constitute performances” y “reading a lyric poem interpretively [...] also constitutes a performance”.

5 En el original: “Dickinson both constructs alternatives to a traditional, fixed binary gender system (woman/man) and opens opportunities for the reader to perform alternative genderings”.

6 En el original: “Identity may be understood as a ‘performance,’ or the composite of performances that we enact to indicate, and hence possess, gender and other markers of identity”.

7 En el original: “even as one is not simply a body but rather one *does* one’s body, so the speaker of a lyric poem is not so much a self as a self that is done—enacted, performed by the reader”.

8 Este poema está asociado a una anécdota entre cómica y triste. Es uno de los diez

(solamente) que Dickinson dio a publicación, con cierta reticencia, o le pidieron para publicar. Los editores cambiaban la gramática y la puntuación excéntrica y personal de Dickinson para adecuarlos a los lectores y las lectoras de su época. En este caso, sin advertir la estupidez del gesto, publicaron el poema con un título, "The Snake" (La víbora), que revelaba la respuesta a la adivinanza. (Leiter, 2007: 37).

9 Leiter, 2007: 37-38.

10 En el original: "the most infamous lesbian vampire of the nineteenth century".

Bibliografía

BENGOECHEA, M. (2014). "Emily Dickinson, leída y traducida desde la diferencia sexual". En DUODA Estudios de la Diferencia Sexual / Estudios de la Diferencia Sexual 46. 78-96

DICKINSON, E. (1959). *Selected Poems & Letters of Emily Dickinson*. Edited by Robert N. Linscott. New York: Anchor Books.

DICKINSON, E. (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston / Toronto: Little, Brown and Company.

DICKINSON, E. (2011). *Letters*. Selected and edited by Emily Fragos. New York: Everyman's Library Pocket Books / Alfred A. Knopf.

JUHASZ, S. y C. MILLER (2002). "Performances of Gender in Dickinson's Poetry". En *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Edited by Wendy Martin. Cambridge: Cambridge University Press. 107-128.

KENNARD, J. E. (1984). "Ourself behind Ourself: A Theory for Lesbian Readers". En *Signs*, Vol. 9, No. 4, *The Lesbian Issue*. 647-662.

LEGAULT, P. (2012). *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of Emily Dickinson's Complete Poems*. San Francisco: McSweeney's.

LEITER, S. (2007). *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*. New York: Facts On File, Inc.

LOCKWOOD, P. (2017). "The Father and Mother of American Tit-Pics". En *Motherland Fatherland Homelandsexuals*. London: Penguin Books. 57-64.

NELSON, C. D. (2002). "Why Queer Theory Is Useful in Teaching: A Perspective from English as a Second Language Teaching". En *From Here to Diversity*. 43-53.

RICH, A. (1978). "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson (1975)". En *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York / London: W. W. Norton & Company. 157-183.