

Emily y Walt: *la padre y el madre de todos/as nosotros/as*

Emily and Walt, the father and the mother of us all

Fabián O. Iriarte¹
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Emily Dickinson y Walt Whitman son los iniciadores de la poesía norteamericana moderna. Lectores y críticos de ambos géneros notaron de inmediato las características novedosas de sus estilos y temáticas, aunque son muy diferentes entre sí. Un aspecto esencial de su obra poética que se escatimó o silenció (e inclusive se trató de borrar) durante largo tiempo fue la expresión de sentimientos amorosos por personas de su mismo sexo, de maneras más o menos explícita. Sólo en décadas más recientes la crítica literaria se dedicó a explorar este tema en la obra de la “padre” (Emily) y el “madre” (Walt) de la poesía norteamericana.

Palabras clave: Dickinson; Whitman; poesía norteamericana; género

Abstract

Both Emily Dickinson and Walt Whitman mark the beginning of modern American poetry. Male and female readers and critics noticed immediately the novelty of their styles and themes, even though they were widely divergent. An essential aspect of their poetic work that was avoided or silenced (even, in some cases, erased) for a long time was the expression of feelings of love for people of their same sex, in more or less explicit ways. Only in more recent decades did literary criticism start exploring this topic in the work of the “father” (Emily) and the “mother” (Walt) of American poetry.

Keywords: Dickinson; Whitman; American poetry; gender

Creo firmemente que Emily Dickinson (1830-1886) y Walt Whitman (1819-1892) son los iniciadores de la poesía norteamericana moderna. Ella, sin sospecharlo; él, consciente de que sus poemas eran revolucionarios y diferentes. Pero ninguno supo el alcance que

¹ Dr. en Humanidades (Universidad de Texas at Dallas, 1999). Profesor Titular de Literatura Comparada y Literatura Inglesa en la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Director del grupo de investigación “Problemas de la Literatura Comparada” y codirector del grupo “Cultura y Política en Argentina”. Últimos libros publicados: *Con sutiles artimañas* (poesía, 2023); *Palabras liberadas* (antología de poesía norteamericana traducida, edición mexicana, 2023), *Notas y Tonos* (traducción de entrevistas a músicos de jazz, 2024). E-mail: < iriarte@mdp.edu.ar >.

tendría su obra en los años posteriores, en el siglo XX. Las características de sus estilos, tan diferentes entre sí, fueron notadas y estudiadas por poetas hombres y mujeres por su novedad. Hay, sin embargo, otra dimensión de su obra, que me permito explorar aquí: la expresión de sentimientos amorosos por personas del mismo sexo. Efectuaré una (somera, por razones de espacio) lectura de su poesía desde una perspectiva de género. Emily es *la padre* y Walt es *el madre* de todos/as nosotros/as.²

La publicación póstuma de *Poems*, de Emily Dickinson, editada por Mabel Loomis Todd y Thomas Wentworth Higginson, encuadernado en virginal color blanco y con la pintura de Mabel de la flor blanca favorita de la poeta, Indian pipes, en la tapa, originó, como dice Jonathan Morse, “la imagen perdurable de la poeta como tímida virgen vestal y linda nenita preciosa” (“the perennial image of the poet as fey vestal and cute little girl”; “Bibliographical Essay”, 257-258, citado por Leiter 371; mi traducción). Estos dos primeros editores eligieron, de los manuscritos a su disposición, aquellos poemas que mostraban a una Dickinson más sentimental. Con la publicación de *The Single Hound* (1914), editado por Martha Dickinson Bianchi, sobrina de Emily e hija de Susan Gilbert Dickinson, se reveló una poeta diferente, que podía ser considerada “una Imaginista avant-la-lettre”. Finalmente, la edición de Thomas Johnson de los *Poemas Completos* (1960) terminó de pintar el retrato de Emily Dickinson, mostrando todas sus facetas, algunas antes desconocidas o incluso insospechadas.

Adrienne Rich, en una nota preliminar a la reimpresión (1978) de su ensayo “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson” (1975), aboga por una práctica crítica que “no busque obsesivamente un romance heterosexual como la clave de la vida y la obra de una mujer artista” (“will not search obsessively for heterosexual romance as

² Cf. mi poema “El trollo y la tortillera”, del libro *Ileso no saldrás* (Mar del Plata: Es Pulpa, 2022) y el poema de Patricia Lockwood, “The Father and Mother of American Tit-Pics”.

the key to a woman artist's life and work"; 158; mi traducción), que es lo que había sucedido anteriormente. Rich recuerda cómo, en su juventud, se había formado una imagen de la poeta según los pocos poemas que se conocían de Dickinson, citando el J 919 ("If I can stop one heart from breathing") como ejemplo de verso que cualquier versificador del siglo XIX podría haber escrito: lenguaje indistinto, sentimiento convencional. Recuerda, entonces, la sorpresa que se llevó al leer los poemas en la edición de Johnson de 1960, porque revelaba lo que había estado ausente o había sido silenciado durante tanto tiempo:

Virtually all criticism of this poet's work suffers from the literary and historical silence and secrecy surrounding intense woman-to-woman relationships—a central element in Dickinson's life and art; and by the assumption that she was asexual or heterosexually 'sublimated'. (157).

Prácticamente toda la crítica de la obra de esta poeta se resiente debido al silencio y la reticencia literaria e histórica alrededor de las intensas relaciones entre mujeres, un elemento central en la vida y obra de Dickinson; y debido a que se daba por un hecho que fuera asexual o heterosexualmente "sublimada". (Mi traducción)

La introducción de Ted Hughes a la antología de poemas de E. Dickinson preparada por él (*A Choice of Emily Dickinson's Verse*. Londres: Faber and Faber, 1968 y sucesivas impresiones) es solamente un ejemplo de esta mistificación:

Es imposible saber si el 'tú' divino a quien iban dirigidos regularmente sus poemas era Cristo o el dios Pan, el fugado Reverendo Wadsworth, un Jehová/Naturaleza, o el inaccesible Otis Lord, juez de la Corte Suprema de Massachusetts, pero quien quiera que fuera, tenía en Emily una esposa difícil. Entregada a Él, llevaba una vida de reclusa para Él, vestida con el blanco propio de la novia espiritual, mientras componía poemas que se leen como rezos. (12; citado por Bengoechea 80-81).

Ciertamente, es difícil leer el siguiente poema (J 249) "como un rezo" o una plegaria:

Wild Nights – Wild Nights!
Were I with thee

Wild Nights should be
Our luxury!

Futile – the Winds –
To a Heart in port –
Done with the Compass –
Done with the Chart!

Rowing in Eden –
Ah, the Sea!
Might I but moor – Tonight –
In Thee!

¡Noches y Noches Salvajes!
¡Si yo con vos estuviera
Noches Salvajes serían
Nuestro lujo!

Fútiles – los Vientos –
Para un Corazón en puerto –
¡Basta de Brújulas!
¡Basta de Mapas!

Remando en el Edén –
¡Ah, el Mar!
¡Si pudiera yo amarrar – Esta Noche –
En Vos!

Trad. Fabián O. Iriarte (2021)

También la serie de los llamados “volcano poems” (J 175, J 601, J 1146, J 1677, J 1705, J 1748) son un ejemplo de esta característica, este “elemento central de la vida y el arte de Dickinson” (como dice Rich) que la poeta supo expresar sutilmente por medio de la metáfora del volcán: por fuera, todo parece tranquilo; por dentro, hay una energía que, si se la suelta, puede arrollar con todo. Leamos, por ejemplo, J601 (ca. 1862/1929):

A still — Volcano — Life —
That flickered in the night —
When it was dark enough to do
Without erasing sight —

A quiet — Earthquake Style —
Too subtle to suspect
By natures this side Naples —
The North cannot detect

The Solemn — Torrid — Symbol —
The lips that never lie —
Whose hissing Corals part — and shut —
And Cities — ooze away —

Una Naturaleza—Muerta—
De Volcán—que flamea en la noche—
Cuando la oscuridad se hace muy densa
Y no borra la vista—

Una quietud—estilo Terremoto—
Tan sutil, tan insospechable
Para los vecinos de Nápoles—
El Norte no puede detectar

El Tórrido—Solemne—Símbolo—
Labios que nunca mienten—
Corales sibilantes que se abren—que se cierran—
Y Urbes—que languidecen—

Trad. de Ricardo Herrera (2009)

No solamente eso. Lo cierto es que Emily Dickinson expresó sentimientos de amor por varias mujeres en sus poemas y cartas. Primero, en sus cartas de niñez y juventud a sus compañeras de colegio (Amherst Academy, 1840-1847, 10-17 años de edad; Mount Holyoke Female Seminary, 1847, 17 años), como Abiah Root; más tarde, especialmente desde 1850, a su ex-compañera Susan Gilbert, que en 1853 se comprometió con Austin Dickinson, hermano mayor de Emily. Cuando Susan dejó Amherst en septiembre de 1850 para dar clases en Baltimore durante un año, Emily le escribió una serie de cartas íntimas y urgentes. Polly Longworth afirma que “Emily was quite literally in love with her” y que las cartas “were unmistakably love letters, more persistently and lyrically romantic than what she was writing to other friends, although they did not far exceed the 19th-

century tolerance for intimacy between unmarried females” (“Austin and Sue”, 92-93, citada por Leiter 11).

También hay que tener en cuenta el dato de que casi trescientos poemas de E. D. están dirigidos y dedicados expresamente a Susan Gilbert (Bengoechea 79). En algunos de ellos, como en el siguiente, de la serie que la crítica ha bautizado “the pearl poems”, en los que la imagen de la perla (o la gema, la joya, la amatista, etc.) representa metafórica o metonímicamente a Susan, la hablante lírica se disfraza o se transviste de varón, en una secuencia narrativa en la que dos hombres se disputan la preciada posesión (J 452):

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

Praying that I might be
Worthy—the Destiny—
The Swarthy fellow swam—
And bore my Jewel—Home—

Home to the Hut! What lot
Had I—the Jewel—got—
Borne on a Dusky Breast—
I had not deemed a Vest
Of Amber—fit—

The Negro never knew
I—wooed it—too—
To gain, or be undone—
Alike to Him—One—

El Malayo – tomó la Perla –
No – Yo – el Conde
Yo – temía el Mar – demasiado
Poco santo – para tocarlo

Rezaba yo por ser
Digno – del Destino –
El tipo Prieto nadó –
Y se llevó mi Joya – a su Hogar

¡A su Choza! Qué suerte
Hubiera yo – la Joya – tenido –
Cargada en un Pecho Oscuro –
Yo no había creído un Abrigo
De Ámbar – apropiado –

El Moreno nunca supo
Yo – la deseaba – también –
Ganarla, o quedar en ruina –
Semejante a Él – Uno –

Trad. Fabián O. Iriarte (2021)

En otros casos, la hablante lírica se transforma, en una metamorfosis por amor, en un ave que hace nido en los senos y el corazón de su amada (J 84):

Her breast is fit for pearls,
But I was not a “Diver”—
Her brow is fit for thrones
But I have not a crest.
Her heart is fit for home—
I – a Sparrow – build there
Sweet of twigs and twine
My perennial nest.

Sus pechos son dignos de las perlas,
Pero yo no era un “Pescador” –
Su frente es digna de tronos
Pero yo no tengo una corona.
Su corazón es digno de un hogar –
Yo – un Gorrión – allí edifico
Dulce de ramitas y guirnaldas
Mi perenne nido.

Trad. Fabián O. Iriarte (2021)

No se trata, entonces, de “esperar a que transformen a Dickinson en una lesbiana confesa” (“waiting to turn Dickinson into a practicing lesbian”, como afirma Toni McMaron en su ensayo “The Necessary Struggle to Name Ourselves”; citado por Rich, 157; mi traducción), sino de efectuar lecturas y análisis que no evadan, borren o escamoteen esta

faceta de la poesía de la “bella de Amherst”. Lo que yo llamo la “queerización” de Emily Dickinson ya ha comenzado, y se nota en ensayos (cf. Juhasz and Miller) y traducciones (Mañé, Paul Legault) que dan cuenta de ello, así como en “poemas homenaje” (como el de Patricia Lockwood, “The Father and Mother of American Tit-Pics”).

Mercedes Bengoechea, por ejemplo, ha expresado en un ensayo su júbilo por la aparición en España de una selección bilingüe de poemas de la autora estadounidense, *Poemas 1-600: Fue –culpa – del Paraíso*, traducidos por Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, porque traducen los textos “desde la diferencia sexual”. Bengoechea repasa las diferencias entre la “crítica patriarcal” y la “crítica feminista”: la primera valoró la obra de la poeta, pero veló algunos contenidos, ridiculizó su vida, la censuró y/o tergiversó con más o menos sutileza, para hacerla caber en el canon (81); la segunda rastreó por primera vez la influencia de otras poetas mujeres (anteriormente, se la buscaba en Emerson, Thoreau, Whitman) y documentó su lectura de otras escritoras para construir una “genealogía femenina” (82).

Bengoechea también cita los poemas J 631 (“Ourselves were wed one summer – dear” / “Nosotras nos casamos un verano – querida) y J 156 (“You love me – you are sure” / “Tú me quieres – estás segura”), en los que vocativos y adjetivos fueron vertidos en su morfología femenina (“querida”, “segura”) en lugar de masculina, como solía ser común en traducciones anteriores. O, por dar un ejemplo más, el siguiente poema, en que el nombre del animal es vertido por Mañeru Méndez y Rivera Garretas en el género gramatical femenino (J 209, ca. 1860/1945):

With thee, in the Desert—
With thee in the thirst—
With thee in the Tamarind wood—
Leopard breathes—at last!

Contigo, en el Desierto—

Contigo en la sed—
Contigo en el bosque de Tamarindos—
¡La leoparda respira – por fin!

Trad. Mañeru M. y Rivera G. (2012)

Emily: remadora sin brújula en las noches salvajes, volcán de labios siseantes, conde que lamenta la perla perdida, pájaro, leoparda. Dickinson, la *padre* de la poesía.

¿Y Walt? Su caso es diferente. Nacido en Long Island, vecino en Brooklyn, asiduo cliente de cafés y clubes bohemios en Manhattan (como Pfaff's Cellar, en 653 Broadway), fan de la ópera, viajero a Washington y Nueva Orleans, en contacto con un ambiente más cosmopolita, Whitman dejó señales más específicas acerca de su atracción por personas de su mismo sexo.

Su obra poética, *Leaves of Grass* (1855, primera edición), le ganó amigos y enemigos,³ reseñas hostiles y otras defensoras de su poesía, un juicio por obscenidad, e incluso fama al otro lado del Océano Atlántico. El modo explícito en que Whitman trataba de temas sexuales le valió, por ejemplo, estas palabras del crítico Rufus Griswold: “Hay demasiadas personas que imaginan que demuestran su superioridad respecto de sus pares desdeñando todas las cortesías y las decencias de la vida y, por lo tanto, se complacen en las imágenes más viles y las licencias más vergonzosas” (Mullins 2006: 165; mi traducción). No es de sorprender, entonces, que, como afirma Sherry Ceniza, Whitman llevara a cabo un cuidadoso acto de equilibrio (“balancing act”) en su poesía, a veces cuestionando la identidad y otras veces —y en algunas ocasiones, en sorprendentes

³ Mientras Whitman trabajaba como empleado en el Bureau of Indian Affairs en Washington D.C, en 1865, James Harlan, un ex-senador de Iowa que fue nombrado Secretario de Asuntos Internos un mes antes del asesinato del Presidente Abraham Lincoln, lideraba una campaña para purgar el gobierno de todo empleado que no se mostrara suficientemente leal a la Unión. Cuando Harlan encontró un ejemplar de *Hojas de Hierba* en el escritorio de Whitman, lo echó del trabajo por falta de “decoro & propiedad según los prescribe la Civilización Cristiana”. (Oliver 16)

poemas, al mismo tiempo— afirmando o nombrando esa misma identidad. (Ceniza 2006: 182-187). Es que ¿cómo se podía hablar del “sexo entre los hombres antes de la homosexualidad”, según la fórmula (que funciona como subtítulo) del libro de Jonathan Katz, *Love Stories* (2001)? Ed Folsom, luego de elogiar este libro por contextualizar plenamente el afecto de Whitman por los hombres, en una reseña que escribió para *Walt Whitman Quarterly Review* (2004), demandaba “una biografía revisionista” del poeta “que no asumiera que el poeta era heterosexual” o asexual o monosexual u omnisexual o pasivamente homoerótico, sino que representara una vida plena basada en la aceptación, no en la “sospecha”, de que Whitman era gay (Ceniza 2006: 187).

Leaves of Grass está organizado en varias secciones, algunas de las cuales son “clusters” (agrupaciones o secciones) de poemas que desarrollan un tema. Alrededor de los primeros meses de 1859, Whitman escribió una serie de poemas bajo el título común de “Live Oak with Moss” (Roble con Musgo). Serían más tarde parte de la sección de 39 poemas, *Calamus*, que junta poemas en torno al amor de hombres por otros hombres, que apareció por primera vez en la tercera edición de *Leaves of Grass* (1860).

La doctrina del amor fraternal (“brotherly love”) no le era desconocida a Walt; en Long Island había un gran número de iglesias y organizaciones religiosas (presbiterianas, metodistas, protestantes episcopales, católicas, luteranas, judías), una de las cuales eran los cuáqueros (Quakers), que huyendo de la persecución de los Puritanos de Nueva Inglaterra en la década de 1640, se asentaron en Long Island en 1657.⁴ Los cuáqueros predicaban el valor moral del amor entre “hermanos”.

En las décadas de 1840 y 1850, Whitman se interesó en la frenología, un sistema de análisis del carácter, que pasaba entonces por una ciencia, consistente en medir la

⁴ Oliver 5-6.

forma y la protuberancia del cráneo para determinar el tipo de persona que era el “paciente”. Los frenólogos creían que el cerebro podía leerse como un mapa en el que aparecían, como los sistemas orográficos e hidrográficos, las variadas clases de emociones humanas. Inicialmente escéptico, Whitman publicó tres reseñas irónicas sobre el tema en el periódico *Eagle*, de Brooklyn, los días 5, 7 y 11 de marzo de 1846, pero gradualmente comenzó a respetar esta “ciencia”, hasta el punto de que acudió a Lorenzo Fowler, el fundador de *The American Phrenological Journal and Miscellany*, para que le hiciera un estudio completo de su cabeza. Cuán grande sería su felicidad cuando el estudio reveló que sus áreas con puntaje más alto eran la autoestima, la precaución, la amatividad, la adhesividad, la filoprogenitividad, la concentración y la combatividad (Mullins 2006: 170-171).

La frenología le proporcionó a Whitman dos términos que adaptó para su poesía: “amativeness” (amatividad) y “adhesiveness” (adhesividad). Amatividad designaba la inclinación al amor, pero además cargaba la connotación sexual del amor entre hombre y mujer. El poeta se refirió a sus poemas de la sección *Children of Adam* como “amativos”. Los poemas de la sección *Calamus*, en cambio, eran “adhesivos”. Whitman usó la noción de “adhesividad” (“permanecer juntos”, “apego con devoción”, “unión de dos”) para indicar una amistad fraternal o una relación amorosa, la fraternidad entre hombres, la camaradería, un amor a veces físico y a menudo espiritual, que a menudo usa como metáfora de la democracia.

Si en el poema 11 de *Song of Myself* Whitman se valió de una triquiñuela para describir sensualmente el cuerpo masculino (el hablante lírico describe la escena de unos bañistas desde el punto de vista de una voyeur que los espía escondida tras las ventanas de su casa, pero en los versos finales se dirige a ella con preguntas, lo cual sugiere que el hablante lírico también tiene las mismas sensaciones y fantasías que ella), en *Calamus* el

poeta es más abierto, más libre en la expresión de sentimientos y deseos. El vaivén entre la expresión implícita y la explícita era una estrategia necesaria para la inclusión de “enunciaciones radicales sobre el deseo y la sexualidad humana en los poemas”, afirma Maire Mullins, que cita a Joseph Cady: “El problema principal de Whitman en *Calamus* es inventar una manera de hablar afirmativamente sobre un tema que su audiencia popular consideraba literalmente indecible y para entender el cual su cultura general no le daba ningún modo positivo” (Mullins 2006: 172: mi traducción).

En el poema 5 de esa sección, aparece por vez primera el símbolo (“token”) que representará metonímicamente el amor del hombre por el hombre: el cálamo. A solicitud de su editor inglés, Whitman explicó su símbolo de la siguiente manera:

‘Calamus’ is a common word here. It is the very large & aromatic grass, or rush, growing about water-ponds in the valleys—spears about three feet high—often called ‘sweet flag’—grows all over the Northern and Middle States... The *recherché* or ethereal sense of the term, as used in my book, arises probably from the actual Calamus presenting the biggest & hardiest kind of spears of grass—and their fresh, aquatic, pungent bouquet. (Whitman 1972: 112).

‘Cálamo’ es una palabra común por aquí. Es esa hierba aromática y de gran volumen que crece cerca de los estanques en los valles, con tallos altos de hasta 90 centímetros, a menudo llamada “bandera dulce”, y que crece en todos los estados del norte y el centro... El sentido un poco *recherché* o etéreo del término, como lo uso en mi libro, proviene de que el cálamo muestra la clase más grande y dura de hojas de hierba, y de su aroma fresco, acuático, acre. (Mi traducción).

En el poema, el yo lírico se dirige a nosotros/as señalando con un deíctico (“these”) las flores que ha recogido y que ha decidido que serán su símbolo de amor:

These, I, singing in spring, collect for lovers,
(For who but I should understand lovers, and all their
sorrow and joy?
And who but I should be the poet of comrades?)
Collecting, I traverse the garden, the world—but soon
I pass the gates,
Now along the pond-side [...]

Wild-flowers and vines and weeds come up through
the stones, and partly cover them—Beyond
these I pass,
Far, far in the forest, before I think where I go,
Solitary, smelling the earthy smell, stopping now and
then in the silence,
Alone I had thought—yet soon a silent troop gathers
around me,
Some walk by my side, and some behind, and some
embrace my arms or neck,
They, the spirits of friends, dead or alive—thicker
they come, a great crowd, and I in the middle,
Collecting, dispensing, singing in spring, there I wander with them,
Plucking something for tokens—tossing toward whoever is near me; [...]
And here what I now draw from the water, wading in
the pond-side,
(O here I last saw him that tenderly loves me—and
returns again, never to separate from me,
And this, O this shall henceforth be the token of comrades—this Calamus-root
shall,
Interchange it, youths, with each other! Let none
render it back!) [...]
These, I, compass'd around by a thick cloud of spirits,
Wandering, point to, or touch as I pass, or throw them
loosely from me,
Indicating to each one what he shall have—giving
something to each;
But what I drew from the water by the pond-side,
that I reserve,
I will give of it—but only to them that love, as I myself am capable of loving.
(Whitman 1972: 118-119).

Estos que yo, cantando en primavera, recojo para los amantes
(porque ¿quién, si no yo, entendería a los amantes, toda su pena y alegría?
¿y quién, si no yo, sería el poeta de los camaradas?),
recogiendo, atravieso el jardín, el mundo, - pero pronto paso las rejas,
ya junto al borde del estanque [...]
(flores silvestres y vides y malezas crecen entre las piedras
y en parte las cubren – más allá de estas que paso),
lejos, lejos en el bosque, o paseando luego en verano, antes de pensar adónde
voy,
solitario, aspirando el aroma terroso, deteniéndome a veces en el silencio,
creía estar solo pero, de pronto, una tropa silenciosa me rodea,
algunos caminan a mi lado, y algunos detrás, y algunos toman
mis brazos o mi cuello,
ellos, los espíritus de queridos amigos, muertos o vivos, - vienen más
densos, una gran multitud, y yo en el medio,
recogiendo, repartiendo, cantando en primavera, ahí vago con ellos,
arrancando algo como símbolo – algo para éstos, hasta que

acierta un nombre – tirándolo hacia cualquiera que esté cerca [...] y aquí lo que saco ahora del agua, vadeando el estanque (oh, aquí vi por última vez a aquel que me ama tiernamente – y que vuelve otra vez, para no separarse más de mí, y esto, oh, esto será desde ahora el símbolo de los camaradas – esta raíz de cálamo, ¡intercámbienla, jóvenes, entre ustedes! ¡Que nadie la devuelva! [...] todo esto me rodea como una densa nube de espíritus, vagando, los señalo o los toco al pasar, o los arrojo lejos de mí, indicándole a cada uno lo que debe tomar – dándole algo a cada uno, pero lo que saqué del agua junto al estanque, eso me lo reservo, lo entregaré – pero sólo a quienes amen como yo soy capaz de amar. (Whitman 2018: 21-22)

El poema 17 de *Calamus* es narrativo y descriptivo además de lírico; su imagen central es la de un roble que le parece al hablante una metáfora de su propia persona. La soledad del árbol le parece antitética con la felicidad, entonces el hablante quiebra una rama del roble y la convierte (como el cálamo) en un símbolo del amor de sus amigos hombres (“manly love”) y de la necesidad de estos vínculos:

I saw in Louisiana a live-oak growing,
All alone stood it and the moss hung down from the branches,
Without any companion it grew there uttering joyous leaves of dark green,
And its look, rude, unbending, lusty, made me think of myself,
But I wonder'd how it could utter joyous leaves standing alone there without its friend near, for I knew I could not,
And I broke off a twig with a certain number of leaves upon it, and twined around it a little moss,
And brought it away, and I have placed it in sight in my room,
It is not needed to remind me as of my own dear friends,
(For I believe lately I think of little else than of them,)
Yet it remains to me a curious token, it makes me think of manly love;
For all that, and though the live-oak glistens there in Louisiana solitary in a wide flat space,
Uttering joyous leaves all its life without a friend a lover near,
I know very well I could not. (Whitman 1972: 126-127)

Vi crecer un roble en Luisiana,
se erguía solo y el musgo colgaba de las ramas,
crecía allí sin compañero, emitía hojas alegres de un verde oscuro,
y su aspecto rudo, inflexible, vigoroso, me hizo pensar en mí mismo,

pero me pregunté cómo podría emitir hojas alegres parado allí solo,
sin un amigo o amante cerca, porque sabía que yo no podría,
y rompí una ramita con algunas hojas en ella y la envolví con un poco de musgo,
y me la llevé y la puse a la vista en mi habitación,
no la necesito para recordar a mis queridos amigos
(creo que últimamente no pienso en otra cosa),
pero persiste ante mí como un curioso símbolo, me hace pensar en el amor viril;
por todo esto, y aunque el roble brilla allá en Luisiana, solitario
en un amplio espacio abierto,
y emite hojas alegres toda su vida, sin su amigo o amante cerca,
sé muy bien que yo no podría. (Whitman 2018: 45)

En otro momento, el poeta se da cuenta de que lo que siente no debe de ser exclusivo de su ser; de que debe de haber otros hombres en el mundo que tengan las mismas o semejantes fantasías y deseos: lo expresa en el poema 19 de *Calamus*:

This moment yearning and thoughtful sitting alone,
It seems to me there are other men in other lands yearning and thoughtful,
It seems to me I can look over and behold them in Germany,
Italy, France, Spain,
Or far, far away, in China, or in Russia or Japan, talking other dialects,
And it seems to me if I could know those men I should become attached to them as I do to men in my own lands,
O I know we should be brethren and lovers,
I know I should be happy with them. (Whitman 1972: 128)

En este momento, anhelante y pensativo, sentado a solas,
me parece que también en otras tierras hay otros hombres, anhelantes y pensativos;
me parece que puedo mirar a la distancia y verlos en Alemania,
Italia, Francia, España –
o lejos, muy lejos, en China o en Rusia o India – hablando otros dialectos;
y me parece que si yo pudiera conocer mejor a esos hombres,
me apegaría a ellos, como lo hago con los hombres de mis propias tierras,
oh, sé que seríamos hermanos y amantes, sé que sería feliz con ellos. (Whitman 2018: 49).

En el poema 23 de *Calamus*, por primera vez vemos lo que hoy llamaríamos una “pareja” de amantes masculinos. Se trata del poema en que se inspiró el pintor David Hockney

para su también famoso cuadro del mismo título. Estos dos amigos/amantes ya no tienen miedo, se pasean juntos sin vergüenza alguna, incluso tienen una actitud y un tono abiertamente desafiantes:

We two boys together clinging,
One the other never leaving,
Up and down the roads going, North and South excursions
making,
Power enjoying, elbows stretching, fingers clutching,
Arm'd and fearless, eating, drinking, sleeping, loving,
No law less than ourselves owning, sailing, soldiering, thieving,
threatening,
Misers, menials, priests alarming, air breathing, water drinking, on
the turf or the sea-beach dancing,
Cities wrenching, ease scorning, statutes mocking, feebleness chasing,
Fulfilling our foray. (Whitman 1972: 130)

Nosotros, dos chicos, juntos, agarrados,
sin separarnos nunca uno del otro,
recorriendo juntos los caminos – hacemos excursiones de norte a sur,
disfrutamos el poder – estiramos los codos – apretamos los dedos,
armados y sin temor – comiendo, bebiendo, durmiendo, amando,
sin admitir más ley que la nuestra – navegando, militando, robando,
amenazando,
alarmamos a tacaños, serviles y curas – tomando aire,
 bebiendo agua, bailando en el paso o en la playa,
cantamos con las aves – nadamos con los peces
 – con los árboles echamos ramas y hojas,
inquietamos a las ciudades, despreciamos la comodidad,
 nos burlamos de los estatutos, perseguimos la debilidad,
completamos nuestro ataque. (Whitman 2018: 57).

En el poema 30 de *Calamus*, Whitman se deja llevar por sus propios sueños, su utopía onírica, que nos recuerda a los famosos ejércitos platónicos:

I dream'd in a dream I saw a city invincible to the attacks of the
whole of the rest of the earth,
I dream'd that was the new city of Friends,
Nothing was greater there than the quality of robust love, it led
the rest,
It was seen every hour in the actions of the men of that city,
And in all their looks and words. (Whitman 1972: 133)

Yo soñé en un sueño,
yo vi una ciudad invencible a los ataques de todo el resto de la tierra,
yo soñé que ésta era la nueva Ciudad de los Amigos,
nada allí era tan grande como la virtud del amor robusto – que guiaba al resto,
esto se veía todo el tiempo en las acciones de los hombres de esa ciudad.
y en todas sus miradas y palabras. (Whitman 2018: 71)

En su libro *Democratic Vistas*, Whitman expresó esta misma idea, una década después de *Calamus*:

Espero con confianza la época en que se verá, corriendo como una urdimbre apenas escondida a través de las miríadas de intereses mundanos, audibles y visibles, de América, estos hilos de amistad masculina, afectuosa y amante, pura y dulce, fuerte y duradera para toda la vida, llevada a grados antes desconocidos... Digo que la democracia conlleva tal amante camaradería, como su más inevitable gemelo u homólogo, sin el cual quedará incompleta, en vano, e incapaz de perpetuarse. (Citado por Mullins 2006: 173; mi traducción).

Contra sus poemas, incluso contra su propia persona, muchas acusaciones se levantaron. A la misma Emily Dickinson le llegaron rumores de la impropiedad de Whitman y su poesía. En una carta (26 de abril de 1862) a Thomas Wentworth Higginson, el más importante de sus mentores masculinos (a quien ella nunca hizo caso en sus consejos para “normalizar” su poesía, volver “más gramatical” sus versos, su puntuación y su sintaxis), Emily le dice: “Usted menciona al sr. Whitman. Nunca leí su libro, pero me dijeron que es una desgracia” (“You speak of Mr. Whitman. I never read his book, but was told that it was disgraceful”; Dickinson 2011: 167; mi traducción). Whitman respondió con el poema 20 de *Calamus*:

I hear it was charged against me that I sought to destroy institutions,
But really I am neither for nor against institutions,
(What indeed have I in common with them? or what with the
destruction of them?)
Only I will establish in the Mannahatta and in every city of these
States inland and seaboard,
And in the fields and woods, and above every keel little or large
that dents the water,

Without edifices or rules or trustees or any argument,
The institution of the dear love of comrades. (Whitman 1972: 128)

Oigo decir que se me acusaba de querer destruir las instituciones;
pero en realidad no estoy ni a favor ni en contra de las instituciones
(¿qué tengo en común con ellas? - ¿qué con la destrucción de ellas?),
sólo estableceré en Manhattan, y en cada ciudad de Estos Estados,
interiores o costeros,
y en los campos y bosques, y sobre cada quilla pequeña o grande,
que impacta el agua,
sin estructuras, ni reglas, ni administradores, ni ninguna discusión,
la institución del querido amor de camaradas. (Whitman 2018: 51).

No destruir instituciones, sino añadir una más a las existentes: la institución del amor de los camaradas. Tal era el objetivo del poeta de Paumanok.

Un rasgo permanente del estilo de Whitman es que en muchos poemas, siempre que dice “he” (él), añade el pronombre “she” (ella), tanto en un gesto democrático de inclusión como, sin duda, en una forma de sugerir la doble naturaleza –masculina y femenina— de todo ser humano. Como Emily, admiradora incondicional de Shakespeare, sin duda recordaba el soneto XX del poeta inglés (“master-mistress of my passion”) al escribir, en su poema “To You” (1856/1881, de la sección *Birds of Passage*):

These furies, elements, storms, motions of Nature, throes of apparent
dissolution, you are he or she who is master or mistress over them,
Master or mistress in your own right over Nature, elements, pain, passion,
dissolution. (Whitman 1972: 235)

Estas furias, elementos, tormentas, movimientos de la Naturaleza, agonías de una aparente disolución, vos sos aquel o aquella que es amo o ama sobre todos ellos,
Amo o ama por derecho propio sobre la Naturaleza, los elementos, el dolor, la pasión, la disolución. (Mi traducción)

Como Emily, Walt también halló que la metáfora del barco podía expresar sus anhelos. En los dos últimos versos de “Aboard at a Ship’s Helm” (1867/1881, de la sección *Sea Drift*), exclama el viajero:

But O the ship, the immortal ship! O ship aboard the ship!
Ship of the body, ship of the soul, voyaging, voyaging, voyaging. (Whitman
1972: 258)

Pero ¡oh, el barco, el barco inmortal! ¡Oh, el barco dentro del barco!
Barco del cuerpo, barco del alma, viajando, viajando, viajando.
(Mi traducción)

Walt: barco a la deriva, camarada, cálamo de la larga isla de Paumanok,
contradictorio, kosmos con K, amo o ama de la pasión. Whitman: el *madre* de la poesía.

Fuentes

Dickinson, Emily (1999). *The Poems of Emily Dickinson*. Reading Edition. Ed. Ralph W. Franklin. Cambridge, MA.: Harvard University Press.

— (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown and Company.

— (2011). *Letters*. Ed. Emily Fragos. New York: Everyman's Library / Alfred A. Knopf.

— (2009). *Por ínfimas finuras*. Trad. Ricardo Herrera. Buenos Aires: Ediciones Del Dock.

Whitman, Walt (2004). *The Complete Poems*. Ed. Francis Murphy. New York: Penguin.

— (1972). *Leaves of Grass*. A Norton Critical Edition. Eds. Sculley Bradley and Harold W. Blodgett. New York: W. W. Norton & Company.

— (2018). *Calamus*. Trad. Griselda García. Buenos Aires: Ediciones En Danza.

Bibliografía

Bengoechea, Mercedes (2014). "Emily Dickinson, leída y traducida desde la diferencia sexual". *DUODA Estudis de la Diferència Sexual* 45; 78-96.

Ceniza, Sherry (2006). "Gender." En: Donald D. Kummings, *A Companion to Walt Whitman* (Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd., 2006), 180-196.

Juhasz, Suzanne and Cristanne Miller (2002). "Performances of Gender in Dickinson's Poetry." En: Wendy Martin, ed. *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 107-128.

Leiter, Sharon (2007). *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*. New York: Facts on File / Infobase Publishing.

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

Mullins, Maire (2006). "Sexuality." En: Donald D. Kummings, *A Companion to Walt Whitman* (Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd., 2006), 164-179.

Oliver, Charles M. (2006). *Critical Companion to Walt Whitman: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File / Infobase Publishing.

Rich, Adrienne (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 and Company, 1978), 157-183.