

En el texto de una de las presentaciones del libro de Emily Dickinson *Poemas 1-600*,<sup>1</sup> escribí sobre la experiencia de transcender que fui viviendo a lo largo de mi parte en el proceso de traducción de estos poemas, poemas que son un ejemplo muy grande de escritura femenina. Me di cuenta de que me iba desplazando, y desplazando no solo con la mente sino con el cuerpo entero, es decir, con el pensar y con el sentir, de un lugar a otro: concretamente, del texto a la experiencia de vida y, de la experiencia de vida, a la palabra. Ocurrió que, imperceptiblemente, las traductoras nos encontramos un día con que, para traducir cada poema, su lectura en la lengua original tenía en primer lugar que traernos una escena de vida de la autora, de Emily Dickinson; no una idea abstracta ni un principio moral, sino una escena vivida puesta en palabras. Y que esta escena así apalabrada, como es, por lo demás, propio de la experiencia humana femenina (las mujeres hablamos mucho de lo que nos pasa), no decía nada ya dicho antes: era una escena de creación, no de refuerzo ni de crítica. En realidad, yo aprendí que cuando un poema resultaba fácil de traducir, es decir, decía algo que ya sabíamos, o sea, no te disociaba, no te hacía perder la cabeza y sus prejuicios o hábitos, era que estaba mal o pobremente traducido. Y no nos hacía transcender, no nos redimía un poco más (o mucho más, según el caso) del positivismo científico, para llevarnos al orden simbólico de la madre, que es donde hay apoteosis de sentido, significando apoteosis, literalmente, “deificación”, “gloria” (de la preposición griega *apó* y de *theos*, “dios”). Este transcender es una experiencia preciosa de libertad, de libertad “con”, de libertad en relación, de lo que algunas llamamos libertad femenina.<sup>2</sup> Hace ya un siglo, por lo demás, que Edith Stein enseñó que la empatía es “experiencia de la conciencia ajena”,<sup>3</sup> mostrando y, en este caso, también demostrando pues lo hizo en su tesis doctoral (de 1916), que el experimentar la conciencia ajena es posible para la criatura humana.

Decía también en ese texto que para una mujer no hay traición en la traducción, como parece haberla en el hombre (pues de él es propiamente el dicho “Traduttore traditore”, Traductor traidor); como no hay plagio en la escritura, sino encarnación, ejercicios de encarnación.<sup>4</sup> Y que, por lo mismo, una traductora no puede, en sustancia, traducir cualquier cosa, aunque pueda hacerlo instrumentalmente (y no hay nada de malo en ello). Puede traducir aquello que es capaz de encarnar.

Hoy querría intentar adentrarme en esta experiencia de encarnación, una palabra y una noción, por lo demás, bien raras para la *forma mentis* o forma de la mente moderna y postmoderna, una palabra que por ello, por su rareza, ha sido conservada hasta hace poco por nuestra cultura femenina como nombre propio de niña, de modo que no se olvide que el cuerpo femenino es portador evidente de la experiencia de encarnación pero no sabemos bien las mujeres cómo se piensa, cómo hacer para pensarla trayéndola a la lengua; siendo, por lo demás, lo propio de una traductora precisamente el pensar para traer vivencias a su lengua materna.

Al adentrarme en la experiencia de encarnación que requiere el traducir la escritura femenina, salió la sensación de intimar, de traducir como intimar, que es el título de este texto. “Intimar” es una palabra que deriva del latín “intus”, que significa “dentro”, y que, a su vez, procede de la raíz indoeuropea \**en*, como en la preposición “en”, en su sentido de “dentro de”. “Intimar” es el verbo que expresa la cualidad superlativa de “intus”, o sea, “intimus”, “dentrísimo”. Traducir la escritura femenina es, en mi opinión, un viaje a lo más adentro o, mejor, un viaje de lo más adentro a lo más adentro, de lo más íntimo de una experiencia (la de la escritora) a lo más íntimo de otra (la de la traductora); con la esperanza de que el viaje se repita en la lectora, en las lectoras y, de su modo peculiarmente sexuado, en uno o muchos lectores.

En lo más adentro, en el dentrísimo del cuerpo humano, se encuentran las entrañas, entrañas que en el cuerpo humano femenino incluyen un útero, incluyen la matriz de la vida, la *materia prima* o materia primera de la vida humana femenina y masculina: lo incluyen también cuando ya no está, lo incluyen, en este caso, por ausencia.

La matriz, el útero, como suele recordar una y otra vez la poesía femenina, es la sede de la oscuridad y de la luz, inseparables en una mujer pero separadas e incluso, a veces, contrarias, en la experiencia vivida; y otras veces, peor todavía, indiferentes la una a la otra, incomunicadas entre sí, estériles, taponadas. Intimar es adentrarse en el óvulo y sede del dolor y de la felicidad del cuerpo humano, de su oscuridad y de su luz, parejas pero no opuestas sino amigas, coetáneas, hermanas, vecinas y cómplices, una vez disipada la indiferencia. Para mí, traducir la escritura femenina es conectar intimidades, entrañas: conectar dolor y felicidad, oscuridad y luz, caída y ascenso, su vivencia concreta y confusa, mediante la palabra que cambia de lengua, que se traslada: conectar intimidades para sentir el ser, sentirse ser. La poesía femenina lleva esta experiencia a límites extremos, hasta el punto de necesitarse, en mi opinión, dos o más para poderla aguantar, para que no aplaste o desconcierte. Así nos ha ocurrido y ocurre a Ana Mañeru Méndez y a mí, y digo ocurre porque con la traducción de la poesía completa de Emily Dickinson seguimos.<sup>5</sup>

Pongo como ejemplo de lo que quiero decir el poema 360, uno de los más difíciles de traducir probablemente de toda su obra. Dice:

El Alma tiene momentos Vendados -  
Cuando demasiado aterrada para agitarse -  
Siente que cierto Miedo horrible surge  
Y se detiene a mirarla -

A saludarla, con largos dedos -  
A acariciar su cabello helado -  
A sorber, Trasgo, de los mismísimos labios  
Sobre - los que la Amante - revoloteó -  
Indigno, que un pensamiento tan mezquino  
Se acerque a un Tema - tan bello -

El alma tiene momentos de fuga -  
Cuando reventando todas las puertas -  
Ella baila como una Bomba, afuera,  
Y se columpia en las Horas.

Como haría la Abeja - llevada al delirio -  
Que largo tiempo Encalabozada lejos de su Rosa -  
Tocara la Libertad - luego no conociera mas  
Que Mediodía, y Paraíso -

Los momentos tomados otra vez del Alma -  
Cuando, llevada Traidora,  
Con grilletes en los pies emplumados,  
Y ganchos en la canción,

El Horror la saluda, otra vez,  
Estos, no son de Lengua rebuznados -<sup>6</sup>

Este poema solo pudimos traducirlo verdaderamente después de soportar el padecer corporal de sentir que nos traía, condensadas al máximo pero todo veladamente dicho, dos escenas vitales tremendas y repetidas de la vida de Emily Dickinson. La primera era el incesto que sufrió en la infancia por parte de su hermano Austin Dickinson, sin excluir al padre: él es el Miedo horrible del poema, el que se detiene a saludarla con largos dedos, a acariciar su cabello helado; es el Trasgo, o sea, el delincuente, el que transgrede o comete infracciones, el duende malo. Pero con solo esta escena, que ya es mucho, el sentido del resto del poema no salía, se quedaba en eso de “cantas lo que sabes y no sabes lo que cantas”. El sentido no salió hasta que se presentó la segunda escena, de cuyo horror todavía siento la náusea

del instante de entender, y no solo se presentó sino que fue aceptada, accedimos a incorporarla para así poder ponerla en palabras: la escena era que el incesto siguió en la edad adulta, que ello pudo formar parte del pacto a tres entre Emily, Susan y Austin del que hay resonancia en otros poemas, pacto que Emily Dickinson sobrevivía mediante la fuga, la huida de la memoria (“El alma tiene momentos de fuga”, dice, un alma ahora con minúscula, porque minúscula ella), añadiendo que en esos momentos tomados otra vez del Alma (por su hermano), ella se siente Traidora y no puede escribir, tiene “ganchos en la canción”, y son momentos de un horror que la lengua no puede expresar, ni siquiera rebuznando. Habla de Traición porque Emily y Susan se habían casado, en realidad, según dice Emily en otros poemas (por ejemplo, en el 596) antes de que Susan se casara con su hermano.

Todo este rompecabezas de sentido pende de un pequeño y elegantísimo hilo, que es la ambigüedad de la palabra *Lover, the Lover*. Pende de cómo se traduzca, y esto, a su vez, depende de que el poema evoque o no evoque en quien traduce, la experiencia vivida por la autora, y acceda a acogerla, a no darla por imposible. Si no traduce *the Lover* en femenino, como “la Amante”, que es lo que han evitado hacer las traducciones que conocemos, sale otro poema, un poema incomprensible, eternamente a la espera de ser entendido, y sobre el que se han escrito unos cuantos estudios científicos sin aclarar nada.

La escritura femenina es así, ambigua, velada, espesa de significados coherentes, de realidad, de datos y de advertencias: oculta y dice, porque los secretos de las mujeres hacen tambalear la civilización. “Y la ambigüedad” -añado citando a María Zambrano- “es la manifestación de lo inagotable. Y lo inagotable es *resistencia*. El carácter de la realidad es la resistencia.”<sup>7</sup>

Por eso, si la escritura femenina es traducida no como obra de mujeres “de sexo femenino” (como ha dicho

irónicamente la humorista Pat Carra),<sup>8</sup> mujeres al menos dos, la autora y la traductora, sino como si fuera neutra y por tanto, de hecho, masculina, ocurre que sale otro libro, un libro que puede ser legible pero que es distinto del original. Yo esto lo experimenté al traducir *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf. Hasta entonces, siempre había traducido textos inéditos, por lo que este tremendo proceso no lo había experimentado nunca como traductora, aunque probablemente sí, sin enterarme, como lectora de traducciones, en especial porque solo leo traducciones de lenguas que no conozco, por un miedo que ahora sé que era precisamente el miedo de la operación que estoy intentando explicar. En este caso, en el caso de *Un cuarto propio*, había ya dos traducciones. Al compararlas con el original, vi, por ejemplo, que el *one* inglés con valor pronominal, una palabra que Virginia Woolf usa mucho para referirse a lo que ella piensa y a lo que piensa, en su opinión, una mujer, era omitida o traducida como “uno”: “uno dice”, “uno piensa”, “uno sabe”, en vez de “una dice”, “una piensa”, “una sabe”, con lo cual el mensaje político de la autora que, además, en este caso, es feminista, se perdía, ya que la omisión o el cambio de género gramatical rompían o tergiversaban el vínculo entre el texto así traducido y la experiencia humana femenina, tanto de la autora como de las principales destinatarias de la obra, las mujeres. Pongo un ejemplo.

En las primeras páginas de *Un cuarto propio*, Virginia Woolf escribió:

“De todos modos, cuando un tema es altamente controvertido -y toda cuestión sobre el sexo lo es-, una no puede confiar en que dirá la verdad. Una no puede mas que mostrar cómo llegó a formarse la opinión que tiene. Una no puede mas que darles a sus oyentes la posibilidad de sacar sus propias conclusiones mientras observan las limitaciones, los prejuicios y las peculiaridades de la conferenciante.”<sup>9</sup>

Laura Pujol, en una traducción que es valiosa pero que teme a la escritura femenina (o la temió su editor, no sé), escribe:

“De todos modos, cuando un tema se presta mucho a controversia -y cualquier cuestión relativa a los sexos es de este tipo- uno no puede esperar decir la verdad. Sólo puede explicar cómo llegó a profesar tal o cual opinión. Cuanto puede hacer es dar a su auditorio la oportunidad de sacar sus propias conclusiones observando las limitaciones, los prejuicios, las idiosincrasias del conferenciante.”<sup>10</sup>

En esta traducción, la voz poética de Virginia, que habla en femenino y en primera persona desde el principio del libro, desaparece, y la conferenciante se convierte en un conferenciante, a pesar de que el libro es el desarrollo de dos conferencias que ella realmente había dado en Cambridge.

Algo parecido ocurre con la traducción de Emily Dickinson: si se ignora que quien escribe es una mujer que ha elegido serlo y que su interlocutora es otra mujer, Susan Huntington Dickinson, que también eligió serlo, los poemas de amor, que son muchísimos en su obra y en la escritura femenina en general, pueden acabar dando por resultado una traducción verdaderamente ridícula. Y algo semejante ocurre con la traducción de los poemas íntimos, de estado de conciencia, nervios y opinión; y hasta con los que describen un paisaje, pues resulta un poco impertinente usar la florecilla del campo como metáfora de lo masculino viril, por ejemplo.

Por tanto, traducir como intimar es adentrarse en la experiencia de la autora para intimar contigo, traductora o lectora, para conocerte mejor y, así, simbolizar con más precisión y belleza tu experiencia y el mundo, algo intensamente político porque modifica la realidad al modificar tu relación con ella. Emily Dickinson habla mucho en su poesía del transporte (*transport*), el

transporte como experiencia fascinante que es parte de la vida interior y que es distinta del éxtasis. El éxtasis es parada, detención, llegada; el transporte es eso, transporte, desplazamiento, modificación personal. Pienso que traducir la escritura femenina requiere precisamente esto: disponibilidad a la propia transformación. Algo que da miedo, porque la lengua materna está en las células: no hay vuelta atrás ni es posible la impostura ni la imposición por ley, cuando se escribe o se traduce verdaderamente.

A mí, en singular, el traducir la escritura femenina me ha obligado a afrontar mucho más negativo del que me habría gustado afrontar, y a dejarme transformar por él, ganando así en realidad, al dejar de idealizar o idealizar menos. Me ha enseñado que al ser humano nada le es debido, lo cual es una manera de encarnar el “No creas tener derechos” de Simone Weil,<sup>11</sup> que antes me parecía una buena idea y una verdad enunciada con valentía, pero poco más, no algo que me afectara corporalmente.

Traducir el ejemplo de escritura femenina que es la poesía de Emily Dickinson me ha ido enseñando también a incorporar (e incorporar como experiencia carnal, que quiere decir que te sale ya sola, sin querer) la falsedad de la ley científica llamada de la causalidad, esa que dice que la causa es anterior al efecto, y que fundamenta mucho o casi todo el pensamiento racional griego, escolástico y moderno. Esto parece ser algo que no tiene nada que ver con la escritura femenina, porque qué más le da a una mujer la precedencia entre causa y efecto. Pero sí tiene que ver, y mucho, porque afecta al sentido y al valor del pensamiento, un sentido y un valor que dependen de su capacidad de expresar fielmente la experiencia humana. La ley científica de la causalidad fundamenta, invirtiendo el orden de las cosas, la precedencia de la facultad humana de razonar sobre la facultad humana de sentir; esta precedencia sustenta el pensamiento del pensamiento, que es un modo de llamar a la genealogía filosófica masculina. En el siglo XIX, Friedrich Nietzsche deconstruyó la ley de

la causalidad sosteniendo que el efecto precede a la causa, como indica la experiencia vivida. Él ponía el ejemplo del pinchazo de un alfiler. Cuando siento un pinchazo, la ley de la causalidad dice que el alfiler es la causa, lo primero, y el pinchazo el efecto, lo segundo. Nietzsche decía que el pinchazo es la causa, porque es lo que me pone en movimiento, porque viene, en mi experiencia, antes de la pregunta por el alfiler. Pero él tampoco salió del esquema de las precedencias jerárquicas, del arriba/abajo, antes/después, no salió del marco de las antinomias del pensamiento y, por tanto, del pensamiento del pensamiento; Nietzsche se limitó a jugar al sube-y-baja, un juego en el que se siente muy segura la masculinidad dominante moderna, un juego en el que las cartas están marcadas.

Pero la facultad humana de razonar y la facultad humana de sentir no forman una pareja de opuestas sino que son expresiones de dos infinitos, dos infinitos en relación de amistad. Este es el horizonte del pensamiento de la experiencia,<sup>12</sup> así llamado por las filósofas de Diótima en nuestro tiempo, anticipado por María Zambrano, por ejemplo cuando escribía que “pensar es descifrar lo que se siente”.<sup>13</sup> La escritura femenina descifra o intenta descifrar lo que se siente, sin fijar precedencias. Lo hace cuando experimenta en la carne y en la mente, simultáneamente, que es falsa la ley científica de la causalidad. Ocurre, por ejemplo, en el poema 901 de Emily Dickinson, que dice:

La precisa conexión del Alma  
Con la Inmortalidad  
Es destapada óptimamente por Peligro  
O aguda Calamidad -

Como Relámpago sobre un Paisaje  
Expone Láminas de Lugar -  
Aún insospechadas - salvo por Ráfaga -  
Y Chasquido - y Brusquedad.<sup>14</sup>

En este poema, causa y efecto se desparraman, se disuelven, se transforman en experiencia de autoconocimiento. La escritura femenina se pone así al servicio de la historia viviente, también esta fiel a la experiencia humana y dispuesta a intimar con ella. La obra de Emily Dickinson es, en realidad, una muestra a lo grande o grandísimo de la idea de la que nace la historia viviente, idea que Marià Martinengo expresó así: “Hay una *historia* viviente anidada en cada una y cada uno de nosotros, formada por memorias, por afectos, por signos en el inconsciente.”<sup>15</sup> La poesía de Emily Dickinson solo puede ser entendida y traducida -pienso- teniendo en cuenta su historia viviente y la personal historia viviente de su traductora.

Recepción del artículo: 15 de setiembre de 2013.

Aceptación: 15 de octubre de 2013.

Palabras clave: Emily Dickinson - Escritura femenina - Poesía (s. XIX) - Traducción feminista

Keywords: Emily Dickinson - Feminine Writing - 19th-Century Poetry - Feminist Translation

#### notas:

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Sobre la libertad femenina, véase Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, trad. de M<sup>a</sup> Cinta Montagut Sancho con Anna Bofill, Madrid: horas y Horas, 1991 y 2004; Eaed., *Un hilo de felicidad*, en Eaed., *La cultura patas arriba. Selección de la revista ‘Sottosopra’ (1973-1996)*, trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: horas y Horas, 2006, 148-183; Lia Cigarini, *Libertad femenina y norma*, “DUODA. Revista de Estudios Feministas” 8 (1995) 85-107; Luisa Muraro, *Enseñar la libertad*, Lia Cigarini, *Libertad relacional*, Diana Sartori, *Libertad “con”*, Ida Dominijanni, *La apuesta de la libertad femenina*, “DUODA. Revista de Estudios Feministas” 26 (2004) 75-115; Clara Jourdan, *Barreras simbólicas*, “DUODA. Revista de Estudios Feministas” 30 (2006) 33-40; María-Milagros Rivera Garretas, *Signos de libertad femenina. (En diálogo con la historia y la política masculinas)*,

Barcelona: Biblioteca Virtual de investigación Duoda (BViD), 2012, [www.ub.edu/duoda/bvid](http://www.ub.edu/duoda/bvid); Luisa Cavaliere y Lia Cigarini, *C'è una bella differenza. Un dialogo*, Milán: et al. edizioni, 2013.

<sup>3</sup> Edith Stein, *Zum Problem der Einfühlung*, Munich: Gerhard Kaffke, 1917, 14 (*Sobre el problema de la empatía*, trad. de José Luis Caballero Bono, Madrid: Trotta, 2004).

<sup>4</sup> Tomo del título de Juana Inés de la Cruz, *Ejercicios de la Encarnación*, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía, Teatro, Pensamiento*, introd., ed. y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers, Madrid: Espasa Calpe, 2004, 1497-1528.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Emily Dickinson, *Poemas 1-600. Fue - culpa - del Paraíso*, 553-555.

<sup>7</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, Madrid: Mondadori, 1989, 103.

<sup>8</sup> Librería de mujeres de Milán, "ASPIRINA. Rivista per donne di sesso femminile" (1987-1991), [www.aspirinalarivista.it](http://www.aspirinalarivista.it).

<sup>9</sup> Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, prólogo y traducción de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: horas y Horas, 2003, 25.

<sup>10</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia*, trad. de Laura Pujol, Barcelona: Seix Barral, 1967, 10-11.

<sup>11</sup> Simone Weil, *Quaderni*, trad. italiana de Giancarlo Gaeta, Milán: Adelphi, 1985, Quaderno II, 41. No he sabido encontrar la cita en la edición castellana (de Carlos Ortega, Madrid: Trotta, 2001).

<sup>12</sup> Annarosa Buttarelli y Federica Giardini, eds., *Il pensiero dell'esperienza*, Milán: Baldini Castoldi Dalai, 2008.

<sup>13</sup> No recuerdo dónde.

<sup>14</sup> Emily Dickinson, *Poemas 601-1200. Soldar un Abismo con Aire -*.

<sup>15</sup> Marirí Martinengo, *La voz del silencio. Me llama desde siempre*, "DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual" 40 (2011) 42-60, p. 44. Sobre la historia viviente, véanse los escritos de la Comunità di storia vivente de la Librería de mujeres de Milán en [www.libreriadelledonne.it](http://www.libreriadelledonne.it); en papel: Marirí Martinengo, *La voce del silenzio. Memoria e storia di Maria Massone, donna "sottratta". Ricordi, immagini, documenti*, Génova: ECIG, 2005; Ead., *La voz del silencio. Me llama desde siempre*, "DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual" 40 (2011) 42-60; Comunidad de Historia Viviente, *La práctica de la historia viviente. Premisa esencial*, *Ibid.*, 62-64; Laura Minguzzi, *La historia rechazada, historia como vida significativa*, *Ibid.*, 66-74; Marina Santini, *El rostro ambiguo de la preferencia. Un recorregut històric*, *Ibid.*, 76-82; Luciana Tavernini, *Els obscurs grumolls del desordre simbòlic*, *Ibid.*, 84-97; María-Milagros Rivera Garretas, *La historia viviente, historia más verdadera*, *Ibid.*, 98-110. Estos artículos, disponibles también en [www.raco.cat/index.php/DUODA](http://www.raco.cat/index.php/DUODA), pueden leerse en italiano (excepto el primero) en la revista "DWF" 3-95 (2012) 23-56: *La pratica della storia vivente*.

