

Emily Dickinson

Antología bilingüe

Prólogo, selección y traducción
de Amalia Rodríguez Monroy



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2001
Segunda edición: 2015
Quinta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Retrato de Emily Dickinson
© Corbis / Cordon Press
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© del prólogo, selección y traducción: Amalia Rodríguez Monroy, 2001
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2001, 2023
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-9795-6
Depósito legal: M. 426-2015
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 11 Prólogo
- 61 Bibliografía selecta

Antología bilingüe

66/67	67
68/69	130
70/71	135
72/73	156
74/75	165
76/77	199
78/79	214
80/81	216
82/83	241
84/85	249
86/87	252
88/89	254
90/91	258
92/93	280
94/95	288
96/97	291
98/99	294
100/101	303
102/103	305
104/105	315
106/107	327
108/109	328

110/111	341
112/113	360
114/115	364
116/117	389
118/119	396
120/121	401
122/123	410
124/125	414
126/127	419
128/129	425
130/131	435
132/133	441
134/135	448
136/137	449
138/139	451
140/141	461
142/143	465
144/145	469
146/147	479
148/149	488
150/151	501
152/153	505
154/155	507
156/157	508
158/159	510
160/161	512
162/163	520
164/165	532
166/167	539
168/169	547
170/171	556

172/173	561
176/177	579
178/179	593
182/183	599
184/185	601
186/187	605
188/189	607
190/191	609
192/193	613
194/195	627
196/197	632
198/199	640
202/203	642
204/205	690
206/207	709
208/209	712
210/211	721
212/213	754
214/215	762
216/217	786
218/219	822
220/221	856
222/223	861
224/225	875
226/227	883
228/229	928
230/231	937
232/233	974
234/235	986
236/237	997
238/239	1031

240/241	1052
242/243	1062
244/245	1078
246/247	1093
248/249	1100
252/253	1101
254/255	1123
256/257	1129
258/259	1130
260/261	1134
262/263	1159
264/265	1355
266/267	1540
268/269	1593
270/271	1659
272/273	1670
274/275	1732
279	Índice de primeros versos en castellano
283	Índice de primeros versos en inglés

Prólogo

*La Fuerza no es sino Dolor—
Amarrado, con Disciplina*

Emily Dickinson

Si la obra de arte se resiste siempre a la interpretación, en el caso peculiarísimo de Emily Dickinson (1830-1886) esa resistencia al sentido –sobre todo al sentido común– se presenta al lector como clave central de la lectura. El acontecimiento que es el poema se nos muestra abierto a la intemperie de la significación, se nos entrega como enigma. Enigma que exige reflexión. En una era en que el arte en todas sus formas se halla sujeto a las leyes del intercambio mercantil, a su volatilidad, el encuentro con la palabra poética, la única sustraída (y no siempre) a ese régimen de cálculo, adquiere una magia inesperada que nos permite revivir el misterio de la creación –del *ex-nihilo* de la creación– con el entusiasmo de quien se adentra en mundos prohibidos, en espacios raras veces transitados. Espacios que, de la mano de Emily Dickinson, nos conducen al lugar temible pero hermoso de la excepción, de la singularidad captada como abismo. Ahí

donde el artista, «paralizado por el Oro», arrojó antes el lápiz, esta nativa de Nueva Inglaterra lo retoma para mostrarnos lo que otros renunciaron a expresar: cómo se hace la noche, tan cargada en sus textos de presagios y muerte, dejando una única, imposible –punzante– visión: «Sólo una Cúpula de Abismo se Inclina/Ante la Soledad—» (291).

Los mundos de esta norteamericana de Nueva Inglaterra son, en efecto, espacios abismales por lo incondicionado, por lo abierto de su presencia, por lo audaz de su emergencia que se exhibe como Otra a un universo de discursos sociales marcados por el desgaste y la domesticación del sentido. Sus breves monumentos poéticos nos arrancan de esa planicie gris para señalarnos que en lo no-dicho hay infinitas posibilidades de deslumbramiento una vez nos acercamos a los «Continentes de Luz» que sus textos nos muestran. Cada poema se ofrece al lector como esa vasija que el artesano ha moldeado para circundar con sus bordes el vacío y permitirnos concebirlo como «lleno». Pero la artesana de esa palabra *ex-nihilo* nos insta además a permanecer en el borde, a seguir los contornos de su circunferencia y asomarnos, desde ahí, al vacío. La tarea no es vana, ni nuestra lectura puede reducirse a la convención literaria o histórica ante unos textos que se sitúan en un más allá de toda ciudad del discurso. Dickinson nos coloca en ese borde vertiginoso desde el que se vislumbra tanto el exterior como el interior. Nos enfrenta a un límite que es precisamente el límite frágil que separa –y une– el ser del no ser.

No es pues extraño que esta mujer que en una carta juvenil se describe –entre irónica e ilusionada– como *la*

belle de Amherst, Massachusetts, desconcertara tanto a sus contemporáneos, que trastocara los esquemas de historiadores y críticos, que constituyera una leyenda, un misterio, casi una amenaza para los forjadores del discurso social. Su figura ha accedido –muy lentamente– al Olimpo de la poesía para erigirse –en ese reducto simbólico– como Uno, como excepción. Separada, es decir, sacralizada. Pero es bien sabido que el artista es maldito en tanto vivo y sagrado cuando ya está muerto. Emily Dickinson sabía que eso era así. Sabía también del poder de su palabra, un poder que sus contemporáneos no pudieron reconocer sino como extrañeza y falta de oficio. Y eligió la separación, la exclusión –reclusión– como estrategia de supervivencia en una atemporalidad tan irónica como lúcida; la inclusión, el reconocimiento, llegaría más tarde, reservado a un futuro menos determinado por las contingencias de una historia demasiado inmersa aún en la tarea de hacerse para poder reconocerse en su síntoma, en su falta de ser.

Desde su acronía, que es también atopía, desde el parapeo de la fragilidad que la constituía a los ojos de sus congéneres, desde la soledad –no ya la fantaseada por sus lectores, sino la soledad que es propia del artista– Dickinson va poniendo su marca en la lengua heredada de sus mayores al tiempo que construye verso a verso su subjetividad, las metáforas en las que sustentarla. Esa pura presencia que es el poema se erige así en metáfora de su autora, le otorga su ser al precio, eso sí, de mostrarse en su carencia, en su falta: «La Fuerza no es sino Dolor— / Amarrado, con Disciplina», nos advierte en el poema 252. Y con ella nos señala a la sustancia misma de

su poesía. El arte tiene ese poder único, paradójico, y nos atrapa en ese punto de torsión en que la literalidad más férrea adquiere Otra significación. Nosotros, lectores modernos –o postmodernos– podemos ya leer retroactivamente que en ese universo de sustituciones y desplazamientos, en esa construcción metafórica y metonímica, lo que está en juego es el ser mismo del que enuncia. Tenemos ahora claves con las que no contaban los coetáneos de Dickinson, sabemos hoy que la metáfora no es adorno –ella también lo sabía– sino necesidad, ley entendida como la condición misma de posibilidad de toda significación. Sabemos también que es un síntoma por el que el sujeto de la enunciación se constituye en su ser mismo, en lo real de su ser: «Imposible falsificar / Las Perlas que enhebra en la Frente / La Angustia cotidiana» (241).

Palabras como espadas: el cuerpo y la letra en Emily Dickinson

Emily Dickinson nos sitúa como lectores en esa orilla en que el texto toca al ser y ahí quedamos prendidos como Ulises al mástil, aunque esta vez es sólo un tornillo de carne el que nos prende al Alma: «A single Screw of Flesh / Is all that pins the Soul». Tan delgado sustento proporciona la autora al lector. Ávido de conexiones, de algo sólido en que sustentar el sentido, el lector ha de avanzar casi en el aire, transportado de un fragmento de cuerpo a un pedazo de alma, de la perplejidad a la conciencia, de la exaltación a la pérdida, del no-saber a la plenitud instantánea del destello en que la verdad suele

manifestarse: «Toda la Verdad decidla pero al sesgo— / El éxito radica en el Rodeo», dice la voz poética adelantándose al hombre moderno que, alertado ya sobre el estatuto de ficción en que se forja la verdad, puede aceptar con Dickinson, que «La Verdad ha de deslumbrar muy poco a poco / O ciegos dejará a todos los Hombres» (1129).

Mientras la autora —trasmutada ahora en araña laboriosa— «Su Hilo de Perla—ella Devana / Aplicada va de Nada a Nada» para alzar supremos sus Continentes de Luz (605), nosotros lectores observamos desde el mástil, o desde la seguridad de la orilla, cómo «Después el Ama de Casa hará colgar de la Escoba / Esos Confines—ya olvidados—» (*ibíd.*). ¿Somos, quizá, el Ama de Casa provista de escoba pronta a arrasar la frágil construcción y sus destellos? La disparidad cruel, grotesca, entre los Continentes de Luz y la escoba nos sitúa de lleno en el tejido metafórico dickinsoniano, hecho de esa irónica distancia entre lo sublime y lo familiar, distancia que pone de manifiesto su siniestra proximidad. La metáfora dickinsoniana exhibe su rango de ley del lenguaje, y desde ahí nos interroga en tanto sujetos a esa ley, al tiempo que fabrica —segrega— su hilo de perla, el nervio y la médula de su ser. La perla, ese objeto precioso en que tantos poetas barrocos y modernos han simbolizado el cuerpo femenino en tanto objeto de deseo, adquiere en nuestra autora significaciones bien distintas. La perla es ahora la palabra misma. El poema es para su autora la perla que ella engarza con esmero repetido cuando consiente en abrir su ser —concha enferma que segrega su propia medicina hasta convertirla en el tesoro que otros habrán de encontrar en lo oculto—. Perla que es, pues, su

agalma, el objeto escondido que amamos en el otro. Y la metáfora pone ya en juego el movimiento moebiano que nos lleva del exterior al interior en sus sorprendentes versos: el hilo de perlas no es sólo la imagen del collar —o la diadema— que la materialidad del poema figura sobre el papel blanco.

Si la perla es la palabra, el guión dickinsoniano es el hilo en que ésta se engarza. Hilo hecho de silencio, de separación, es decir, de dolor. La perla es también el sudor en la frente que exterioriza estragos interiores, pero es, además, la metáfora con la que la densidad significativa de esta poeta de la fragilidad trata de cernir lo más indecible: el goce. El goce en todas sus vertientes de sufrimiento y éxtasis. Por eso, cuando el mar, personificación de lo masculino, persigue a la voz poética en atrevida demanda, la perla es el signo —metonímico, ahora— en el que eso que no cesa de no escribirse, consigue inscribirse en el cuerpo y en el texto. La letra está aquí más que nunca en el lugar del cuerpo: «Sentí su Talón de Plata / Rozándome el Tobillo—y entonces mis Zapatos / Rebosaron de Perlas—» (520).

El lector de Emily Dickinson se encuentra, en efecto, confrontado a esa relación, siempre equívoca, entre el verbo y la carne: ¿se trata para nuestra dama blanca de hacer del verbo carne? En sus textos el cuerpo, que nos presenta siempre fragmentado, aparece mortificado por la letra, como para decirnos que la encarnación es un tormento; Dickinson plantea hace ya siglo y medio lo que el pensamiento actual se resiste todavía a formular: que el sujeto del significativo sufre una mortificación, pues si la palabra es la muerte de la cosa, el lenguaje separa al

sujeto de lo real, introduce el vacío. De esa separación da cuenta la poesía dickinsoniana con un desgarramiento del todo inédito en la tradición poética de su tiempo. El sujeto poético se sabe enfermo de lenguaje. Pero sus versos muestran también el reverso de esa experiencia y testimonian el efecto, el poder, de la palabra sobre el sujeto: «Ella manejaba sus bellas palabras como Espadas— / Qué brillo desprendían— / Y cada una descubría un Nervio / O hacía alardes con un Hueso—» (479). La distinción entre interior y exterior desaparece en este poema de tono cortante, baudeleriano. Para esta malabarista del lenguaje, tiradora intrépida de cuchillos en su circo fantasmagórico, el lenguaje desprende ecos de un erotismo en el que sexo y violencia se identifican, en el que dolor y placer están sexualizados y se encuentran en el límite. Límite escueto, mínimo, que en esta poesía de lo sublime se encarna con insistencia en un punto del cuerpo que señala muy directamente al dolor y a la muerte: «La Membrana que recubre el ojo / Costumbre vieja del Mortal— / Cuando se dispone a cerrar—para Morir» (*ibíd.*).

Desde ese equívoco fundamental, desde ese borde mínimo en el que localiza la diferencia misma entre ser y no ser, Dickinson va construyendo su edificio poético, va entregándonos su hilo de perlas, la cuerda floja que ella recorre con audacia que sabe mortal –y a la vez vital–. Ese descentramiento en que sostiene su subjetividad, esa cinta de Moebius en la que se va configurando es lo que acerca tanto a esta romántica a la modernidad. En un grado que luego llevará Joyce a su último extremo, Dickinson hace del equívoco –la esencia de lo poético– su recurso central. Juega con esa audacia de la letra, con esa

posibilidad que tiene el lenguaje de engendrar nuevos sentidos, de subvertir el sentido común. Clave de su goce en la letra es ese traspasar las fronteras del sentido, aun manteniendo una relación con el sentido que conduce al lector a gozar, a su vez, en el acto de hacer presente de nuevo en la lectura el goce de quien construyó esos versos. Un goce que remite inevitablemente a esa enigmática e insistente relación entre el arte —la letra— y el cuerpo. En Dickinson, antes que en Joyce y los modernistas, la operación retórica por la que eleva el equívoco al estatuto de síntoma sufre un cortocircuito que repliega al texto sobre sí mismo, lo aísla. La negativa de las voces dickinsonianas a hacer pasar el sentido —la dimensión imaginaria de todo efecto de significación— por el discurso instituido convierte a esta precursora en la pionera moderna de la desolación y el aislamiento, de la carencia.

Como si quisiera recordarnos que el vínculo entre forma y contenido, entre el modo de decir y lo dicho, no es de mera coexistencia, y hacernos visible esa inseparabilidad, Dickinson trastoca la puntuación dejando así flotar los significantes en aislamiento de la cadena. El efecto se acentúa aún más con su uso peculiar de las mayúsculas en sustantivos, verbos, pronombres, adjetivos. La palabra «—el Símbolo—Solemne—Tórrido—» así aislada se magnifica, pero también se aleja de su mundo referencial, haciendo de la construcción verbal una presencia separada, sagrada, capaz de descubrirnos nuevas relaciones significantes, inexplorados registros, inesperadas sonoridades y ritmos cuya presencia vemos surgir de una ausencia.

En Dickinson esa emancipación significativa apunta muy directamente al silencio del que el lenguaje brota como la lava de un volcán. Y la metáfora es muy querida por la autora, para quien la vida sería un volcán apagado, silencioso, en el que irrumpe el lenguaje: «Los labios que nunca mienten— / Corales sibilantes que se abren—y cierran— / Y Ciudades—que rezuman y desaparecen—» (601). El efecto, sin duda, es devastador. La ciudad del discurso es arrasada como lo fue Pompeya por esta emperatriz de los abismos, para erigir un mundo en que la Ley se funda sobre un orden nuevo que es un orden nuevo de lenguaje. Es en la gramática, en la sintaxis, en las convenciones de uso donde brota la lava del volcán dickinsoniano, para establecer un nuevo orden significativo en que su existencia, su dolor, pueda tener cabida, aunque sólo sea entre los intervalos de punzante silencio que percibimos en esos espacios entre las palabras que señalan al vacío, a lo Real, a un más allá de toda significación. Cuando la autora trastoca la sintaxis, fuerza a la palabra a asumir nuevas funciones, cuando elimina signos de puntuación, aísla partículas, altera etimologías, crea neologismos y hace ese uso sorprendente del guión que señalábamos, está buscando el alejamiento de lo ya dado, creando una nueva topología de significaciones en que acomodar su deseo, en que alojar su ser.

Para la autora, el guión es el espacio que necesita para respirar entre un significativo y otro, es también la representación de la discontinuidad que los separa, la misma que nos separa del lenguaje. Marca de ese muro de lenguaje que nos aleja de lo Real y hace de obstáculo —más que vehículo— en la comunicación entre los sujetos. Pero

en esa proliferación de guiones que tan agudo desconcierto y extrañeza causa a sus coetáneos, y al lector de hoy, Dickinson ofrece también a su interlocutor una posibilidad última de unión, de encuentro. Son paradojas que dan cuerpo y vida a la poética de Dickinson, paradojas que el siglo XX iba a hacer aún más palpables, aunque la crítica raras veces haya sabido ver en esa profunda transformación de los paradigmas literarios otra cosa que meros «ejercicios de experimentación».

Cuando Mallarmé o Apollinaire, luego los grandes modernistas, juegan a dislocar los procedimientos de puntuación del texto, o cuando los surrealistas ensayan la escritura automática para mostrar que el decir del texto va más allá de la intención autorial, o cuando Joyce escribe el enigma en un más allá de la semántica, no están sólo llamando la atención sobre la escritura como materialidad. En ese privilegiar la letra y el equívoco frente al efecto de sentido está en juego la conciencia de que el lenguaje no es comunicación sino malentendido y que toda construcción humana se sostiene sobre ese permanente deslizamiento. Es ese reconocimiento el que tiñe la poesía de Dickinson de un particular misticismo, de un anhelo que exhibe su carencia para convertirla en misterio y en goce.

La *belle* de Amherst: el *dandismo* decadente de Emily Dickinson

Hasta aquí un primer ensayo de genealogía poética en esta hija de la audacia y la desolación, pero sin duda quedará el lector aproximarse también a la genealogía históri-

ca de Emily Dickinson, tan envuelta en un halo de misterio. Si para la crítica es siempre problemático establecer vínculos significativos entre la vida y la obra de un artista, el caso de nuestra autora se ofrece al historiador como un reto en que la posibilidad de diferenciar entre el orden de la realidad y el de la ficción sufre un constante deslizamiento. En torno a esta figura de una potencia creadora tan inmensa como secreta todo aparece velado, sometido a un ocultamiento que alterna con momentos de desvelamiento que ella misma instiga desde su singular inclinación a la mitomanía. Sabemos, pues, que la reconstrucción que hagamos de su vida es, necesariamente, producto de un juego de seducciones donde es la propia autora quien maneja todos los hilos. Tímida y retraída Salomé que dispone a su antojo los velos que han de ocultar y exhibir a la vez cuanto el observador aspira a ver –a saber.

Emily Dickinson construye su propio mito desde la máscara central de la fragilidad y el aislamiento. Desde esa metáfora –y semblante– de sí misma que sustenta y hace posibles sus metáforas poéticas, lanza al mundo en sus cartas y en sus versos mensajes a menudo cifrados que los estudiosos llevan ya un siglo procurando descifrar. Más de mil cartas se conservan y casi dos mil poemas. Y si sus cartas nos parecen apéndices que sostienen en lo histórico la atemporalidad de su poesía, los textos poéticos tienen, a su vez, el carácter de misiva: son sus cartas al Mundo –que nunca le escribió (ver poema 441)– y hemos de leer en tal mensaje el deseo de incorporarse al tiempo, a la historia. Ante la imposibilidad de hacerse un nombre con la publicación de sus poemas,

que sólo vieron la luz (a excepción de una docena publicados anónimamente) después de su muerte en 1886, Dickinson hace un mito de su propia existencia, de lo real de sí misma. No escribe su autobiografía, pero al hacer del vacío su destino obliga a la posteridad a desentrañar cómo puede el texto de su destino ser, tal como ella lo muestra, un lugar vacío¹.

El lector necesita acortar distancias, introducir lo imaginario de todas esas referencias extratextuales capaces de dar cuerpo a la voz que parece hallarse en otra parte, en un abismo exterior. ¿O es interior? Es ambas cosas; es lo más propio vivido como extraño, como «otro», es lo *éxtimo*, expresivo neologismo con el que Lacan –basándose en lo *siniestro* freudiano– remite al momento terrible que precede a la angustia, al encuentro con lo Real, momento que el verso dickinsoniano captura con insistencia y persigue en sus diversos rostros hasta plasmarlo en su clímax, el instante de tránsito que separa la vida de la muerte. Dickinson quiere hacer hablar a la muerte, dar voz a ese silencio eterno, al menos darle rostro. La operación exige dosis enormes de violencia. Y es que para ella la poesía es un asalto al cuerpo en la medida misma en que la palabra es violencia y mortificación del cuerpo, goce que ella metaforiza en esa acción de escalar el Alma desnuda (315) que un artífice indeterminado, esa tercera persona masculina del texto –¿Dios, el

1. Ha sido inmenso el esfuerzo que la crítica y la historiografía dickinsonianas han dedicado a reconstruir con detalle el mundo «real» que habitó. La casa, el próspero y severo Amherst, la Nueva Inglaterra emprendedora y calvinista (véase George Frisbie Whicher, 1938; Thomas H. Johnson, 1955; Millicent Todd Bingham, 1955).

Lenguaje, la Poesía o ese Otro que la invade?— ejerce sobre todo su ser.

Si en su obra reconocemos muchos de los rasgos propios del romanticismo, advertimos pronto que es el universo oscuro e inquietante de Coleridge, y no la benevolencia de Wordsworth ante la naturaleza, el que está en el trasfondo de sus versos. Su romanticismo tardío, decadente, entronca muy directamente con esos románticos que exploran lo más oculto y siniestro, lo más insondable de la subjetividad moderna. Detrás de la aparente inocencia de algunos escenarios dickinsonianos nos aguardan experiencias aterradoras que acercan a la autora a su cuasi contemporáneo Edgar Allan Poe. Como él, Dickinson es el «cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte» (en las memorables palabras que Darío dedica al autor de *Ligeia*). Si las tumbas, los espacios cerrados y asfixiantes de sus cuentos y poemas representan la clausura del ideal norteamericano de apertura y progreso sin límite representado por el optimismo whitmaniano, en la poesía de Dickinson encontramos una versión no menos desolada, una contrapartida no menos contundente a la inclinación idealizante y visionaria de su —por otra parte, admirado— Ralph Waldo Emerson. Dickinson, como Poe, es maestra en ese ámbito de lo siniestro y del horror. Como para el autor de «El cuervo», la naturaleza es para Dickinson un callejón sin salida en el que la muerte acecha.

Pero ese *decadentismo* literario se manifiesta también en la peculiar relación que establece entre literatura y vida. Los límites ahí se borran, se confunden. La pasión por la belleza y el arte es trasladada a la vida. El artista

decadente, que ya en los umbrales de la modernidad encarna Baudelaire, está decidido a hacer del arte una *forma de vida*. Cuando en 1857 publica el poeta francés sus *Flores del mal*, cuando en el mismo año publica su traducción de los cuentos de Poe y en el prólogo teoriza, hasta invertir su sentido inicial, el apelativo de «decadente», Dickinson está, desde el silencio de su aislamiento, creando su propia versión del artista decadente. Mientras el moderno pasea su *spleen* y su *dandismo* por las calles de París, cual «el hombre de la multitud» en el que Poe dibuja su versión anticipada de la soledad moderna, la *belle* de Amherst está construyendo ya, desde su alcoba solitaria de la casa paterna, su mito: la versión femenina del *dandy* moderno.

La ambivalencia, la ironía y el desprecio por lo vulgar son ingredientes que componen su figura vestida siempre de inmaculado blanco, rodeada del enigma que tanto ha cautivado a sus lectores. Como sus hermanos poéticos, Dickinson se incluye en el texto a la vez que incorpora el texto a su existencia cotidiana y pone todo eso al servicio de una visión poética que se sitúa en el lugar del exceso, allí donde todo parece mórbido y artificial a las naturalezas más simples, como diría Baudelaire al introducir a Poe. En ese tránsito a la modernidad en que la presencia viva del artista simboliza su «diferencia» de forma tan decidida como provocadora, lo que está en realidad en juego es un nuevo espacio de indagación verbal. Baudelaire nos da la fórmula en su prólogo de Poe al decir de éste que él sí es un *realista*. Y es que, en efecto, lo que caracteriza a la modernidad es la indagación en el ámbito de lo imposible de decir, lo imposi-

ble de significar, lo imposible, también, de soportar. Es ese límite de lo inamovible lo que el arte moderno busca cernir. Hablamos de ese espacio de *lo Real* que Jacques Lacan ha elaborado teóricamente en la segunda mitad del siglo XX, diferenciándolo de *lo Simbólico*, el lenguaje y las formas culturales, y de *lo Imaginario*, todo lo relativo al cuerpo, a la relación especular entre los sujetos. Y diferenciándolo muy bien de lo que nosotros –y el realismo literario– entendemos por «realidad», ese conjunto imaginario de convenciones establecidas de las que Dickinson busca apartarse. No olvidemos tampoco que el año de su muerte, 1886, es el momento álgido del naturalismo literario y sólo dos años después vería la luz el primer monumento modernista de otro americano: *Azul* de Rubén Darío.

El arte moderno aspira a cercar lo Real y eso supone afrontar la dimensión más oculta de nuestro ser pulsional. Lo siniestro (que Freud analiza tan brillantemente) y la más desconocida de nuestras pulsiones, la pulsión de muerte, que el propio Freud plantea como reto al futuro, exigen ser explorados. Lacan dará otro nombre a ese Real, y lo denominará goce. Y no es casual que el arte sienta esa necesidad en el momento preciso en que la ciencia emprende imparable su arrogante «misión» de conquistar lo Real. Sabemos que la literatura, más que reflejar el estado de una cultura, engendra nuevas formas de vínculo social que más tarde configurarán lo cultural. La volcánica escritura de Emily Dickinson es ejemplo de ese efecto precursor de la palabra poética. Con Poe, ella es la primera en introducir ese Real que es la muerte en la literatura norteamericana y con ello cambia su signo y