



## DESCUBRIENDO A EMILY DICKINSON: DESPUÉS DEL GIRO CRÍTICO... ¿SE ASOMA POR FIN LA SONRISA?

*Discovering Emily Dickinson: After the Critical Turn... Is There Finally a  
Smile?*

Laura Maldonado\*

### RESUMEN

El presente artículo hace una revisión sobre la forma en la que ha sido estudiada Emily Dickinson con anterioridad y las aproximaciones críticas más recientes, en particular en el tema de la emoción. Usando la poesía religiosa, la poesía sobre la naturaleza y el humor, se hace un estudio comparativo que pone de manifiesto el papel que tuvo por un tiempo el dolor y el sufrimiento en las interpretaciones de la crítica y el cambio gradual que se empezó a dar desde los años setenta. Con la creciente diversidad de perspectivas críticas, puede resultar sorprendente que aún sea necesario remitirse a la imagen más lúgubre de la poeta. ¿Por qué persiste esta imagen? y ¿cómo reconciliar la imagen popular de Dickinson con las nuevas corrientes críticas? En este artículo se concluye que la imagen de Dickinson continúa en construcción.

**Palabras clave:** Dickinson, afectividad, historia crítica, tristeza.

### ABSTRACT

This paper examines how Emily Dickinson was previously studied and compares it to the most recent critical approaches, particularly on the subject of emotion. Using religious poetry, poetry about nature, and humor, this paper examines the critical interpretations that previously highlighted the role that pain and suffering played in Dickinson's poetry as well as the gradual change on Dickinson's critical studies that took place since the seventies. With the growing diversity of critical perspectives, it may come as a surprise that it is still necessary to refer back to the darker image of the poet: why does this image persist? And is it possible to reconcile Dickinson's popular image with the new critical currents? This article reveals that Dickinson's image is permanently under construction.

**Keywords:** Emily Dickinson, emotionality, critical history, sadness.

## 1. Consideraciones previas: el giro crítico

«They won't frown always – some sweet Day/When I forget to tease – / They'll recollect how cold I looked / And how I just said "Please"»<sup>1</sup> (Dickinson, p. 416, 1960, poema «J874»). Con estos versos Dickinson pareció profetizar su propio futuro. Efectivamente, por muchos años, la imagen de Dickinson fue la de la mujer solitaria, enigmática, vestida de blanco, exiliada del mundo. Una mujer casi espectral y silenciosa que pasaba sus días encerrada en su habitación y que, imponía así su

\* Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg, Alemania. Maestría en Estudios Ingleses. Correo:

[laura.m.maldonado@fau.de](mailto:laura.m.maldonado@fau.de)

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v46i3.52605>

Recepción: 2/3/2022

Aceptación: 4/6/2022

<sup>1</sup> «No siempre fruncirán el ceño – algún amable Día/ Cuando ya no bromeo – / Recordarán cuán frío era mi aspecto/ Y que tan solo dije "Por favor"» Traducción de Margarita Ardanaz (en la edición de 1992).



distancia con el mundo, cuyo pequeño cuarto usaba como una modesta versión de la torre de marfil. Esta imagen, cultivada como una anécdota y divulgada como uno de los rasgos predominantes de Dickinson, tanto por críticos como por lectores, puede terminar de completarse, simbólica y arquetípicamente, si se agrega una lágrima a su mejilla. Triste, melancólica Dickinson, ¿no es verdad? Así fue presentada Dickinson en el imaginario colectivo durante años, así fue estudiada por una gran parte de la crítica y así se perpetuó el estereotipo de la poeta ensimismada, preocupada por la muerte.

Después de 1970, sin embargo, se empezó a dar un cambio en la aproximación crítica a la poesía de Dickinson. Con la emergente crítica feminista y las perspectivas crecientemente integrales, su imagen fue cobrando otros matices. Por ejemplo, en «Teaching Dickinson: Testimony of a Veteran», un texto de 1989, Sewall insistía en ver a Dickinson como una disparidad de las partes, por lo que pedía a los lectores que tuvieran una imagen global de la poeta: que percibieran su alegría, su tristeza, su fe y sus dudas por igual. Dicho de otra forma, a partir de los noventa ya existía una consciencia sobre la pluralidad y la fertilidad de su poesía y con el tiempo esta consciencia hizo que la crítica ampliara y cambiara su enfoque. Actualmente, y por fortuna, la variedad de estudios disponibles es refrescante y abunda: existen estudios sobre la puntuación en su poesía, la influencia de la guerra civil en su producción, su imaginación, sus metáforas, y existen también aproximaciones puramente formalistas: lingüísticas y dialécticas, por mencionar solo algunos ejemplos, por lo que no es posible negar la variedad crítica que rodea a la poeta ni la distancia que ha tomado la crítica contemporánea respecto a la crítica más antigua. Constantemente se descubren nuevas facetas de Dickinson.

Sin embargo, a pesar de esta apertura crítica, la imagen de la Dickinson instigada por el dolor perdura insistentemente en el imaginario de críticos y lectores por igual. Este es el fenómeno que inspira el presente artículo. Se hará, por lo tanto, una exploración del cambio de perspectivas críticas a través de los años y se procurará entender por qué es necesario hablar aún de la afectividad de la poeta. ¿Por qué, en fin, es este un tema que no es posible superar, ignorar o dejar de lado, incluso ahora, cincuenta años después del primer giro crítico? ¿A qué se deben las constantes menciones de la crítica contemporánea a aquellos estudios viejos y limitados? ¿A qué se debe esta persistencia en el análisis emocional? ¿Por qué, a fin de cuentas, importa tanto la emoción?



## 1.1. Breve estado del arte: estudios sobre la tristeza en la poesía de Dickinson

En primer lugar, es necesario revisar, parcialmente, la historia de la crítica que se ha enfocado en las partes más aciagas de Dickinson. «Unsurprisingly, pain has been a critical concern and a major avenue for interpretation in Dickinson studies, at least since George Poulet’s 1956 essay “Time and American Writers”, (...) where Dickinson is portrayed as an eternal sufferer»<sup>2</sup> dice Constantinesco (2022, p. 88). Desde entonces, se ha seguido este camino con cierta dedicación. En 1971 se publica *After Great Pain* de Cody, una biografía psicoanalítica en la que el autor trata a Dickinson desde el aislamiento y el dolor y en la que explora su poesía, que es, por cierto, analizada como una actividad compensatoria, como el resultado de una crisis psicótica fructífera. En este mismo año, Gelpi, en *Emily Dickinson: The 55mistad the Poet*, propone la creación artística de Dickinson como un bálsamo que ofrece cierto alivio y cierta liberación a la poeta, y esto, por supuesto, implica que sus esfuerzos creativos son, una vez más, una respuesta y una consecuencia directa de su angustia. En 1976 Miller en *The Anatomy of Pain in Emily Dickinson’s Poetry* habla de una agonía disciplinada, una agonía que se ha logrado usar como herramienta de escritura. De forma similar en 1979, Sharon Cameron, explica que las metáforas de Dickinson son una respuesta al dolor. Y, algunos años más tarde, Wilbur (1985) propone el dolor como una de las formas con las que la escritora logra distanciarse del mundo para dotarlo de belleza.

Estas críticas podrían explicarse a través del contexto: otra época, otras corrientes críticas, otros énfasis. Sin embargo, es necesario notar que MacKenzie, en «“Heavenly Hurt”: Dickinson’s Wounded Text», un texto publicado en el año 2000, habla de la poética de Dickinson como una poética del placer y el sufrimiento. En el año 2004, Ramey y Weisberg aún sostenían que la producción poética de Dickinson era el resultado de episodios maníacos a los que le seguían episodios depresivos; una explicación que, por cierto, parece un diagnóstico médico. El diagnóstico médico

---

<sup>2</sup> «No resulta sorprendente que el dolor haya sido una preocupación crucial y una importante vía de interpretación en los estudios de Dickinson, al menos desde el ensayo de George Poulet de 1956 “Time and American Writers” (...) donde Dickinson es retratada como una eterna sufriente». La traducción es propia. En lo sucesivo se ofrece una traducción propia de los artículos y libros consultados en inglés, incluyendo las cartas de Dickinson citadas en el texto. Sin embargo, las traducciones de la poesía de Dickinson presentes en el artículo son, en su totalidad, las realizadas por Margarita Ardanaz en la edición de Cátedra de 1992.



propriadamente registrado, no obstante, se encuentra en el libro *All things Dickinson: An Encyclopedia of Emily Dickinson's World* editado por Martin y publicado en el 2014, en el que Sire explica que dentro de las enfermedades que la poeta padecía se encuentran la depresión maniaca, la anorexia, la agorafobia, la exotropía y el trastorno de pánico. Por supuesto, como la lista no es suficientemente explícita, Sire, en este mismo libro, ofrece una relación directa entre el estado emocional de Dickinson y su capacidad creadora: «It is her very sadness that allows her to write»<sup>3</sup> (Sire, 2014, p. 239).

Más recientemente, los críticos han tomado otros matices alrededor del tema de la angustia y el dolor. En 1994 Kher, y, más recientemente, en el 2016, Griffith, por ejemplo, explicaban el dolor de Dickinson a través de una profunda angustia y agonía existencial, con lo que universalizaron su pena y desarraigaron el dolor de su vida personal. En 2019, Snediker, en «“The Vision – pondered long”»: Dickinson, Chronic Pain, and the Materiality of Figuration», estudiaba la relación entre los afectos psíquicos de Dickinson y su dolor crónico. Más recientemente, para Smith (1998), Jackson (2013) y Noble (2000) la escritora hace una poética del dolor, según Constantinesco (2022), «to inhabit the space of femininity carved out by nineteenth-century New England culture – and on the other hand, as a paradoxical conduit for reclaiming agency and authority»<sup>4</sup> (p. 88).

Pese a que este estado del arte no es exhaustivo (la producción crítica es, después de todo, demasiado amplia como para abarcarla en el presente texto), quizás estos ejemplos resultan suficientes para comprender el panorama crítico alrededor del tema del dolor. Algunos otros libros como *Emily Dickinson: A Bibliography 1850-1966* de Clendenning (1995) (libro que muestra con gran claridad el cambio crítico en el periodo que cubre), *Emily Dickinson: A Bibliography of Secondary Sources, with Selective Annotations, 1890 through 1987* de Boswell (1990) o, más recientemente, *Approaching Emily Dickinson: Critical Currents and Crosscurrents Since 1960* de White (2010) ofrecen un cuidadoso estudio sobre la producción académica disponible (y son recomendadas para una revisión más profunda y detallada). La breve revisión que se ha hecho en el presente apartado, pese a no contar con todos los estudios realizados, demuestra con gran claridad la situación crítica sobre el dolor y la

---

<sup>3</sup> «Es su misma tristeza la que le permite escribir». Traducción propia.

<sup>4</sup> «Para habitar el espacio de feminidad forjado por la cultura de Nueva Inglaterra del siglo XIX y, por otro lado, como un conducto paradójico para reclamar agencia y autoridad». Traducción propia.



tristeza. El dolor fue un referente importante en los estudios al menos desde 1956 y, aunque ha tomado nuevos matices, sigue siendo un tema esencial en los estudios contemporáneos.

## 1.2. Tristeza en la poesía de Dickinson

La tristeza atada a la escritura, por supuesto, no es inverosímil. Efectivamente hay poemas de Dickinson en los que se evidencia angustia y dolor y resultaría no solo infructuoso, sino también irresponsable ignorar este hecho o despreciar la experiencia trascendental que estos poemas ofrecen. Los poemas «J561» o «J650», por nombrar solo un par de ejemplos resultan profundamente conmovedores: «Pain – has an element of Blank – / it cannot recollect / When it begun – or if there were / A time when it was not –»<sup>5</sup> (Dickinson, 1960, pp. 323-324). Leer estos poemas es esencial para entender a Dickinson y son estas composiciones las que permiten reconocer la angustia, la tensión y la tristeza de la poeta (así como son estos mismos poemas los que llevan a los críticos a aceptar que sus emociones permean su escritura). Esto no es difícil de admitir. Sin duda alguna el dolor y la muerte forman parte de su poesía y los poemas con este tipo de atmósfera afectiva son, claramente, admirables, potentes y conmovedores, y, por supuesto, merecen toda la atención que históricamente la crítica les ha dado. El problema, por lo tanto, no es la tristeza o la falta de tristeza de Dickinson, su estado anímico o sus momentos más lúgubres. El problema son las consecuencias de que haya sido comprendida, leída y criticada bajo una sola perspectiva, con una sola emoción en mente.

Es quizás necesario regresar en el tiempo para comprender el dilema de fondo. Van Dyke, en un texto de 1984, ya criticaba las prácticas críticas de su tiempo: «her poetry has frequently been seen as the consequence not of genius, dedication, practice, and revision but as the eruption of a more or less unhappy emotional life»<sup>6</sup> (Van Dyke, 1984, p. 277). Al leer la crítica de Van Dyke es necesario notar que en ese año el cambio crítico ya había tenido lugar y cada vez con mayor frecuencia se leía a Dickinson desde perspectivas innovadoras y refrescantes. Dicha crítica, no obstante, es comprensible, pues en aquel entonces todavía se sentían las críticas pasadas, pero ¿cómo explicar que comentarios similares a los de Van Dyke se sigan repitiendo, incluso ahora? El texto de Zapedowska (2012)

<sup>5</sup> «Tiene el Dolor – un Elemento en Blanco – / No puede recordar / Cuando empezó – o si hubo / Un tiempo en el que no existía –». Traducción de Ardanaz (1992).

<sup>6</sup> «Su poesía, con frecuencia, ha sido vista como la consecuencia no su genio, dedicación, práctica y revisión, sino como la erupción de una vida emocional más o menos infeliz». Traducción propia.



«Dickinson's Delight» es, por ejemplo, un argumento en contra de la Dickinson marcada por el dolor, la carencia y la desesperación. Zapedowska se opone a esta imagen y arguye a favor de una Dickinson que considera el deleite como el afecto principal en su producción. Lambert (2013) al estudiar el humor en la poesía de Dickinson una vez más se preguntaba: «is it needless to say that the popular stereotype of Emily Dickinson tells quite a different and far more humorless story?»<sup>7</sup> (p. 9). Y después continúa recordándole a los lectores: «Dickinson's unusual lifestyle has been interpreted by distant fans and devoted scholars alike as fearful, repressed and deeply sorrowful»<sup>8</sup> (p. 9). Un año después, Bengoechea insistió en que Dickinson debía ser vista como

una mujer libre e irónica, que convierte su experiencia vivida, su incansable autoexploración, su incisivo sentido del humor, su férrea voluntad y su conocimiento de sí misma en el centro de su poesía y de su vida. Justo lo contrario de aquella que desconoce lo que le ocurre y explota en un raptó casi histérico. (Bengoechea, 2014, p. 84).

Incluso, ¿por qué no notar la ironía?: este mismo artículo se remite una y otra vez al pasado crítico y la imagen fría de Dickinson.

Ya existen, por supuesto, críticas feministas, así como críticas que se desentienden por completo del dolor. -Como dice Constantinesco (2022):

The insistence in casting Dickinson as a poet of pain has prompted several readers, however, to want to tilt the pendulum in the other direction and to argue for the importance, if not the centrality, of “delight” and “smile”, of happiness and optimism (...) with a view to widening the range of affective responses that her poems register and invest<sup>9</sup>. (p. 88)

Siendo este el caso, y con textos como los de Zapedowska o Lambert, ¿por qué, entonces, es necesario insistir en aquel viejo dolor?, ¿por qué no admitir, sencillamente, que las lecturas realizadas por Cody, Ramey, Weisberg, Sire o Miller (en las que Dickinson estalla en episodios maniacos y en

---

<sup>7</sup> «¿Hace falta decir que el estereotipo popular de Emily Dickinson cuenta una historia muy diferente y mucho menos humorística?» Traducción propia.

<sup>8</sup> «El inusual estilo de vida de Dickinson ha sido interpretado tanto por admiradores distantes como por académicos devotos como temeroso, reprimido y profundamente triste». Traducción propia.

<sup>9</sup> «La insistencia en presentar a Dickinson como a una poeta del dolor, no obstante, ha llevado a varios lectores a querer inclinar la balanza en la otra dirección y defender la importancia, cuando no la centralidad, del “deleite” y la “sonrisa”, de la felicidad y el optimismo (...) con la intención de ampliar la gama de respuestas afectivas que sus poemas registran y emplean». Traducción propia.



las que su poesía se reduce a una agonía disciplinada) resultan anticuadas, estrechas o misóginas? Y, sobre todo, ¿por qué no, simplemente, ignorarlas? Snediker (2008) ofrece una posible respuesta a esta última pregunta: «Dickinson's understanding of happiness is inseparable from happiness's encroachment on pain»<sup>10</sup> (p. 95). Lo que esto indica, según Constantinesco (2022), es que «there is no simple way of extricating or abstracting pain from our readings of Dickinson»<sup>11</sup> (p. 89) pues el dolor en la poesía de Dickinson es «a complex heuristic and aesthetic structure of experience»<sup>12</sup> (p. 89). Desprenderse del dolor es, por lo tanto, una tarea difícil e incluso ahora inacabada, (¿es siquiera una tarea necesaria?, esta podría ser una siguiente pregunta) y quizás es por esto (porque los críticos se siguen remitiendo al dolor) que los autores, cuarenta y cincuenta años después de aquel cambio crítico de los setenta, siguen buscando una reivindicación de la imagen de Dickinson.

El problema de fondo, claro, es que, como dicen Van Dyke (1984) y Bengoechea (2014), se asuma la poesía de Dickinson como una simple consecuencia emocional y que, además, sea esta emoción exclusivamente el dolor o la tristeza. Para pensar en las implicaciones de esta suposición es necesario remitirse a una vieja, y ya obsoleta, dicotomía: la muy nociva separación de la razón y la emoción. Pahl (2012) explica esta división de la siguiente manera: «from its inception Western philosophy has produced, sustained and reproduced a fierce antagonism between rationality and emotionality»<sup>13</sup> (p. 19). Si bien este antagonismo ha cambiado, aún es posible recordar que para Rousseau, por ejemplo, las emociones estaban libres de ser corrompidas por las vicisitudes de la reflexión. Siguiendo esta línea, o esta oposición, es oportuno recordar que, en un texto de hace noventa años, Tate (2002) se atrevió a decir sobre Dickinson: «she cannot reason at all. She can only see»<sup>14</sup> (p. 215). En este mismo texto el autor clama que las deficiencias intelectuales de la poeta, es decir, su falta de formación intelectual, eran su mayor distinción.

La sentencia de Tate confirma entonces la preocupación de Van Dyke: a través de la oposición entre razón y emoción y el énfasis excesivo en el dolor, se niega la genialidad y la reflexividad de

---

<sup>10</sup> «La comprensión que tiene Dickinson de la felicidad es inseparable de la intrusión que tiene la felicidad en el dolor». Traducción propia.

<sup>11</sup> «No existe una forma sencilla de extraer o abstraer el dolor de nuestras lecturas de Dickinson». Traducción propia.

<sup>12</sup> «Una compleja estructura heurística y estética de la experiencia». Traducción propia.

<sup>13</sup> «Desde sus inicios, la filosofía occidental ha producido, sostenido y reproducido un feroz antagonismo entre la racionalidad y la emocionalidad». Traducción propia.

<sup>14</sup> «Ella no puede razonar en absoluto. Ella solo puede ver». Traducción propia.



Dickinson. Estas son las consecuencias de la crítica que se enfocó por tanto tiempo en la aflicción de la poeta. Esta crítica logró que, por mucho tiempo, se relegara a un segundo lugar su raciocinio, agudeza y reflexividad. En otras palabras, cuando se asumía que la escritura de Dickinson surgía como una vía de escape, como un método de catarsis, inocente e ingenua, la crítica restaba toda la paciencia, la disciplina y el esfuerzo detrás del ejercicio poético. Se reducían sus reflexiones, sus construcciones gramaticales, su cuidadosa ambigüedad, sus decisiones estilísticas y explícitamente estéticas a algo así como una rabieta de niña chiquita. Por suerte, claro, el escenario crítico cambió y empezaron a hacerse estudios más cuidadosos sobre la práctica poética de Dickinson.

### **1.3. La emoción en teoría**

El cambio, es necesario señalar, también sucedió gracias a un giro en la vieja dicotomía. No solamente se descubrió un puente entre la razón y la emoción, sino que se descubrió que una y otra se implican mutuamente, se entrelazan y no pueden, sencillamente, ser separadas. Gracias a estudios como los de Pahl y Terada, las emociones empezaron a ser entendidas como analíticas y autorreflexivas, como una parte importante en la práctica de plasticidad del ser, es decir, como una práctica de autoconfiguración y como un posible vehículo de transformación. De esta forma, las emociones dejaron de pensarse como ingenuas y se eliminó la vieja dicotomía razón-emoción. Repentinamente, las emociones incluían la conciencia reflexiva (ver Pahl, 2012) y empezaron a ser vistas como un acto interpretativo que requería la representación y la mediación de estas (ver Terada, 2001). Cuando las emociones cobraron tal importancia y empezaron a ser tomadas en serio, fue natural que las interacciones entre la razón y la emoción, a su vez, cambiaran. Pahl (2012), por ejemplo, explica que «the forms of reflection and self-reflection inherent in emotionality change the rules of rationality»<sup>15</sup> (p. 5) y, por supuesto, también se puede pensar que «the analytic activity of the understanding actually produces and furthers emotionality»<sup>16</sup> (p. 49). La emocionalidad inherente en la poesía de Dickinson, de esta forma, dejó de ser un motivo para negar los atributos intelectuales y el carácter introspectivo en sus poemas. Actualmente, nadie se atrevería a decir como Tate, que

---

<sup>15</sup> «Las formas de reflexión y autorreflexión inherentes en la emocionalidad cambian las reglas de la racionalidad». Traducción propia.

<sup>16</sup> «La actividad analítica de la comprensión en realidad produce y fomenta la emocionalidad». Traducción propia.



Dickinson no puede razonar; en síntesis, las emociones no tienen por qué negar o despreciar al pensamiento.

Es posible, entonces, que la pelea de la crítica contemporánea no sea contra la tristeza o, ni siquiera, contra la emocionalidad de la poeta. Se trata, en cambio, de un esfuerzo por reconocer el mérito artístico de Dickinson; dicho de otra forma, no es necesariamente una pelea afectiva, sino una pelea por la apreciación de su poesía. Una vez más es posible preguntar a qué se debe esta insistencia. ¿No ha avanzado demasiado la crítica como para quedarse atrapado en el pasado? ¿No se han dejado atrás las apreciaciones de Tate? ¿No se ha reconocido ya el valor de la poesía de Dickinson? ¿No saben acaso Lambert o Bengoechea que existen estudios sobre la ironía de Dickinson desde, al menos, 1987 con la desarticulación sintáctica de la poesía de Dickinson de Blasing, por ejemplo? ¿Por qué continua el lamento por la imagen de Dickinson?

#### **1.4. La tristeza en la literatura**

Al tratar el tema de la tristeza y el porqué de su relevancia puede resultar útil observar la tradición literaria en la que Dickinson se inserta. Después de todo, el dolor, históricamente, ha tenido un lugar especial entre los sentires. Gillespie (1973) sigue esta idea para comprender la poesía de Dickinson —«suffering we have heard is ennobling, and poems traditionally have been records of enlightenment in the time of affliction»<sup>17</sup> (p. 261)—, lo que evidencia que la relación poesía-tristeza es, al menos en la época de Gillespie, evidente. Continuando con la importancia del sufrimiento en la literatura, Stolnitz (1955), afirmó que existía mayor profundidad en la tragedia y que por ello era posible aprender más de ella que de la comedia, la cual resultaba, en comparación, un poco más trivial. Treinta años después Feagin (1983) confirmó esta impresión al mencionar que en la comedia, en la risa, no había preocupación alguna por la moral humana y, por lo tanto, era mucho más superflua que la tragedia. Según estas ideas parecería que la tristeza es, inherentemente, profunda (moral, reflexiva y emocionalmente). ¿Resultaría excesivo afirmar que los escritores, y los artistas, han encontrado cierta majestuosidad, cierta elegancia y cierta dignidad especial en la tristeza o el dolor? Afirmaciones como

---

<sup>17</sup> «Hemos escuchado que el sufrimiento ennoblece, y los poemas, tradicionalmente, han sido registros de la iluminación que se da en momentos de aflicción». Traducción propia.



la de Shelley (s.f.) en su poema de 1820 «To a skylark» —en el que dice que «our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts»<sup>18</sup>— podrían servir para ilustrar el papel especial de la tristeza en la literatura. Milton (1947) lo confirma también, al decir que la tragedia «hath ever been held the gravest, moralist and most profitable of all other poems»<sup>19</sup> (p. 101). Racine (1984) en el prólogo a *Berenice* también se refiere a la tristeza majestuosa y al placer de la tragedia. La lista de autores podría extenderse largamente, pues el éxtasis de la tristeza es casi un *leitmotiv* compartido por la literatura: sin importar nacionalidades, comunidades o contextos históricos.

Para no desviar la discusión, es necesario, por último, considerar el placer estético del sufrimiento. Koopman (2015), en el estudio «Why do we read sad books? Eudaimonic motives and meta-emotions», explica que los lectores disfrutan los libros tristes, no solo por la conmoción y la empatía que dichos libros evocan, sino porque la tristeza literaria lleva con frecuencia a la autorreflexión y al crecimiento personal. Y esta afirmación, naturalmente, parece un eco de aquello que decían Stolnitz (1955) y Feagin (1983) sobre la profundidad y el impacto de la tristeza, pero también un eco de lo que indicaba Pahl (2012) sobre la importancia de la conciencia en la emocionalidad.

## **2. Una discusión de las emociones en la poesía de Dickinson**

Resulta necesario, en este punto, regresar a Dickinson, no a la crítica que la rodea, sino a su poesía. Este artículo se detendrá en tres temas para ilustrar la lucha crítica y cómo la imagen de Dickinson se sigue desarrollando: la religión, la naturaleza y el humor. Los primeros dos temas revelan el cambio crítico, el tipo de aproximaciones y lecturas que se daban antes y que se dan ahora, y el último tema demuestra la distancia que se ha tomado frente a la Dickinson que no bromeaba.

---

<sup>18</sup> «Nuestras canciones más dulces son las que cuentan los pensamientos más tristes». Traducción propia.

<sup>19</sup> «Ha sido considerada la más grave, moralista y provechosa forma entre todos los poemas». Traducción propia.



## 2.1. Poesía religiosa

A propósito de los temas religiosos en la poesía de Dickinson, es posible empezar con Hoffman (1969), quien explicó la percepción de Dickinson sobre Dios de la siguiente manera: «sometimes she laughs, as with a child's innocent air, at her father's Puritan God of fire and brimstone»<sup>20</sup> (p. 27). Con este aire, aparentemente inocente, resulta entonces muy claro que Dickinson reemplaza al Dios puritano con uno más cercano, hasta cierto punto amigable, con el que uno puede tener un tono conversacional, en fin, un Dios con el que se puede tener una relación cotidiana y apacible. Keane (2008) discute la idea de la amistad de Hoffman, pues para él «Dickinson's omnipresent deity is personal, though more likely to be an antagonist than a friend»<sup>21</sup> (p. 74). Los términos exactos de la relación, sin embargo, para el presente artículo no tienen tanta importancia como el porqué detrás del tono que Dickinson emplea en estos poemas. Lo que se pretende detectar es cómo han cambiado las explicaciones sobre su poesía en la medida en la que ha cambiado el escenario afectivo. Las preguntas críticas y el humor en los poemas religiosos, como se verá más adelante, recibirán interpretaciones radicalmente diferentes.

En el poema «J1270», por ejemplo, Dickinson (1960) pregunta: «Is Heaven a Physician? / They say that He can heal – / But Medicine Posthumous / Is unavailable – »<sup>22</sup> (p. 555). La poeta, evidentemente, no tiene mayor inconveniente en cuestionar al creador y en pedirle explicaciones: ¿cómo puede el cielo curar? y, ¿de qué sirve la medicina póstuma? Preguntas, por cierto, muy razonables, pero, sobre todo, insólitas e inclusive desafiantes. De hecho, Brantley (2014) llega a calificarlas como sutiles y, pese a ello, casi blasfemas. Estas preguntas, no obstante, son una parte esencial de las reflexiones de Dickinson, son la forma en cómo ella interactúa, comprende y se acerca a Dios. Sin embargo, si se observa esta aparente hostilidad en la crítica cuarenta años atrás, la conclusión a la que se llega es muy distinta. Dice Gillespie (1973): «at times her irritation with the

---

<sup>20</sup> «A veces se ríe, con el aire inocente de una niña, del Dios Puritano de fuego y azufre de su padre». Traducción propia.

<sup>21</sup> «La deidad omnipresente de Dickinson es personal, aunque es más probable que sea un antagonista que un amigo». Traducción propia.

<sup>22</sup> «¿Es que es Médico el Cielo? / Dicen que cura – / Pero la Medicina Póstuma / No es asequible –» Traducción de Margarita Ardanaz.



Deity brings out aggressive, lacerating hostility»<sup>23</sup> y agrega rápidamente, casi como aclarando: «but her finest poems are self-lacerating»<sup>24</sup> (p. 263). De esta forma, las preguntas afiladas y reflexivas de la poeta son explicadas no como una búsqueda aguda y una construcción teodicea (como para Brantley), sino como una expresión de irritación y agresividad.

La relación entre la poesía y la religión obtiene un nuevo matiz con poemas como el «J231», en el cual se encuentran ángeles jugando y a una colegiala distraída. El poema continúa hasta que Dios llama a los ángeles de regreso a casa y se acaba el juego de «corona». Adicionalmente, es posible encontrar poemas como el «J251» en el que se hallan reflexiones sobre la humanidad de Dios y su afinidad con el yo lírico: «But – if I stained my Apron – / God would certainly scold! / Oh, dear, – I guess if He were a Boy – / He’d – climb – if He could!»<sup>25</sup> (Dickinson, 1960, p. 115). Como un último ejemplo, es posible ver el poema «J61» en el que Dickinson le pide a Dios que le permita a la rata entrar al paraíso: «Papa above! / Regard a Mouse / O’erpowered by the Cat! / Reserve within thy kingdom / a “Mansion” for the Rat!»<sup>26</sup> (Dickinson, 1960, p. 32).

Para Hoffman (1969) estos poemas serían la prueba evidente del Dios, un poco más humano, más alcanzable y cercano de Dickinson. Sin embargo, aclara prontamente que esta relación amigable es solo una cortina de humo y afirma que la relación de la poeta con Dios, esa relación que tanto se asemeja en ocasiones a la de un vecino, social, íntima y de chisme, no es sino el resultado de un arduo esfuerzo que hace Dickinson por cubrir su sentimiento de temor con un tono de alegría y ligereza. La lectura de Hoffman resulta muy curiosa: se distancia todo lo que puede de la crítica de su tiempo y propone a una Dickinson desafiante, alegre e ingeniosa que se aleja de la religiosidad de su padre, solo para «caer» nuevamente y explicar dicho ingenio y provocación como expresiones camufladas de terror.

El cambio en la crítica no podría ser más claro: cuarenta años después Brantley (2014) establece la poesía religiosa de Dickinson como una poética de la indagación. Ya no resulta necesario

---

<sup>23</sup> «En algunos momentos su irritación con la deidad saca a la luz una hostilidad agresiva y lacerante». Traducción propia.

<sup>24</sup> «Pero sus mejores poemas son autolacerantes». Traducción propia.

<sup>25</sup> «Pero – si me manchara el Delantal – / ¡Dios me reprendería! / ¡Oh, querido, – creo que si Él fuera Niño – / Saltaría – si pudiera!». Traducción de Ardanaz.

<sup>26</sup> «¡Papá que estás arriba! / Repara en el Ratón / Vencido por el Gato! / ¡En tu reino reserva / Una “Mansión” para la Rata!». Traducción de Ardanaz.



acudir al miedo para dar explicaciones. Las preguntas de Dickinson son una forma de religiosidad propia y legítima. Brantley (2014) dice del poema «J1624» que «the speaker sarcastically gives up on God»<sup>27</sup> (p. 158) y al poema «J1461» lo califica de «bold (if not wickedly irreverent)»<sup>28</sup> (p. 160). Bengoechea (2014), a su vez, indica que Dickinson «examina con independencia de espíritu, libertad de criterio, escepticismo y humor los rituales y creencias religiosas calvinistas de su vecindario» (p. 84). La crítica contemporánea, en fin, ofrece a una Dickinson liberada y curiosa, cuyas preguntas y bromas son expresiones críticas e independientes y no formas disimuladas de terror o desespero. Por esto mismo, por lo mucho que se acercó Hoffman a una interpretación similar, uno no puede evitar preguntarse qué habría sucedido si la imagen de Dickinson en 1969 no hubiera estado tan determinada por la soledad, la tristeza, el dolor o el miedo.

## 2.2. Poesía de la naturaleza

El siguiente tema en la poesía de Dickinson en el que se puede observar el cambio crítico es uno que, según Whicher (1980), equivale a una quinta parte de su producción poética: la naturaleza. Asumida, ahora, como una de las cuestiones en las que se evidencia el tono juguetón, la ternura y la elocuente sensibilidad de Dickinson, la naturaleza fue leída en otra época como uno de los temas en los que se demostraban, una vez más, los sentimientos pesimistas de Dickinson. Quizás examinar algunos ejemplos poéticos antes que los cambios críticos podría resultar más revelador. El poema «J1298», por ejemplo, dice: «The Mushroom is the Elf of Plants – /At Evening, it is not – /At Morning, in a Truffled Hut / It stop upon a Spot»<sup>29</sup> (Dickinson, 1960, pp. 565-566). De este hongo después dice «'Tis Vegetation's Juggler – »<sup>30</sup> (Dickinson, 1960, pp. 565-566). En estos versos, podría apreciarse cierta magia, pues Dickinson revela una mirada que es capaz de percibir en la naturaleza criaturas fantásticas. Algunos otros poemas juguetones como el «J1035» se encuentran escritos en forma de carta. Empieza hablándole a la abeja «Bee! I'm expecting you!» y termina con un «Yours,

<sup>27</sup> «La voz poética (el orador), sarcásticamente, renuncia a Dios». Traducción propia.

<sup>28</sup> «Audaz (cuando no maliciosamente irreverente)». Traducción propia.

<sup>29</sup> «El Elfo de las Plantas es la Seta – / Por la Tarde, no existe – / Por la Mañana, con Sombrero de Trufa / Se para sobre un Punto». Traducción de Ardanaz.

<sup>30</sup> «Es la Vegetación del Mago →». Traducción de Ardanaz.



Fly»<sup>31</sup> (Dickinson, 1960, p. 474). Más tarde, dice de la rata en el poema «J1356»: «The rat is the concisest / Tenant. / He pays no Rent»<sup>32</sup> (Dickinson, 1960, p. 585).

Parece haber un tono ingenioso, esperanzado y alegre en estos poemas. Nada más lejos de la depresión maniaca y de los horribles casos de pánico que aparentemente la agobiaban y que debían inspirar su escritura. Pese a ello, Gillespie (1973) afirma que «she is obsessed with the disappearance of splendor and innocence, with death in nature (...) nature is narrow, constricting like a coffin»<sup>33</sup> (p. 261). Después de haber visto a los hongos, abejas, moscas y ratas también es posible observar a otras criaturas pequeñas, composiciones a las mariposas, como el «J173» o el «J1099», o poemas de murciélagos («J1575»), arañas («J605») y petirrojos («J1483»), para nombrar solo algunos ejemplos. Del uso poético de estos pequeños seres Gillespie (1973) después afirma que la transformación que Dickinson hace de la naturaleza es una de pedomorfosis y esto, según el autor, hace que «her reading of the small beings of nature»<sup>34</sup> se convierta en «a more tragic reading than we usually think. In a world where creatures like these are so common that they are as pathetic in life as in death, she redefines tragedy in a smaller, homelier way»<sup>35</sup> (p. 262). Para él, «she does not celebrate nature or time but tries to oppose them with her frail self, a condition that is mixed agony and joy since she knows she has to lose the battle»<sup>36</sup> (p. 262).

La diferencia no podría ser más significativa, pues tan solo treinta años más tarde, Castro Hidalgo (2005), por ejemplo, propone la naturaleza como una de las formas en las que la poeta busca expresar emociones como la felicidad, la libertad, la ternura, el asombro, la curiosidad y el deleite. Como Castro Hidalgo lo explica, el mundo exterior, con sus aves y ranas, era para Dickinson una fuente constante de abundancia, magia, armonía, belleza e infinidad de posibilidades. Una perspectiva similar encuentra voz en Roy (2015), cuando el crítico explica que «Dickinson's nature poems present

---

<sup>31</sup> «¡Abeja! ¡Te estoy esperando!» y «Tuya, la Mosca». Traducción de Ardanaz.

<sup>32</sup> «La Rata es Inquilino muy conciso». Traducción de Ardanaz.

<sup>33</sup> «Está obsesionada con la desaparición del esplendor y la inocencia, con la muerte en la naturaleza (...) la naturaleza es estrecha, constriñe como un ataúd». Traducción propia.

<sup>34</sup> «Su lectura de los pequeños seres de la naturaleza». Traducción propia.

<sup>35</sup> «Una lectura más trágica de lo que solemos pensar. En un mundo donde criaturas como estas son tan comunes que son igual de patéticas en la vida como en la muerte, (Dickinson) redefine la tragedia de una forma más pequeña y hogareña». Traducción propia.

<sup>36</sup> «Ella no celebra a la naturaleza o al tiempo, sino que trata de oponerse a ellos con su frágil ser, una condición que es una mezcla de agonía y alegría, ya que sabe que perderá la batalla». Traducción propia.



a normal urge for love and life»<sup>37</sup> y a esta postura, Roy agrega una importante anotación: «This is certainly a celebration of life, not denial of life though there is a popular tendency to portray her as a poet of darkness and denial only»<sup>38</sup> (p. 214). Una vez más aparece, como con Lambert, Bengoechea y Zapedowska, una alusión a la imagen que, pese a los nuevos esfuerzos críticos, el imaginario colectivo ha perpetuado durante años. Estas menciones a la vieja imagen de Dickinson resultan cruciales si se considera que las críticas más recientes se sitúan, explícitamente, en contra de las interpretaciones previas, que se obstinaban en explicar cada poema y cada recurso literario como una expresión de tristeza o temor.

### 2.3. El humor en la poesía de Dickinson

Por último, para no alargar el presente texto excesivamente, resulta interesante pensar en aquellas otras perspectivas de las que hablaba Constantinesco en las que se priorizan emociones distintas como la alegría, los tonos juguetones y el deleite. Aunque no es posible examinar toda la producción crítica que sigue esta línea, algunas menciones importantes incluyen el libro de 1993 *Comic Power in Emily Dickinson*, hecho en conjunto entre Juhasz, Miller y Smith. Este es un libro en el que las autoras explícitamente se rebelan contra la imagen seria y trágica de Dickinson y procuran sacudir los marcos de referencia usuales. Se trata de un análisis sobre la burla, las imágenes caricaturescas y lo grotesco en la poesía de Dickinson para presentar, exitosamente, a una Dickinson irónica, ingeniosa, audaz y desafiante. También se encuentra el libro de Blasing (1987), en el que la ironía aparece como una fuente desestabilizadora de categorías opuestas y se propone un cuidadoso estudio sobre las construcciones que Dickinson hacía a través de yuxtaposiciones.

Rourke (1953), por su parte, en su libro *American humor* dice que la poeta es «in a profound sense a comic poet»<sup>39</sup> (p. 270). Esta declaración ha sido precedida y seguida por estudios sobre el ingenio de Dickinson, su tono paródico, su visión satírica y su carácter juguetón. En Dickinson el juego y la risa son, para algunos autores, vehículos de trascendencia y, para otros, como Zeki Cirakli

<sup>37</sup> “Los poemas de Dickinson sobre la naturaleza, presentan un impulso normal por el amor y la vida”. Traducción propia.

<sup>38</sup> “Esta es sin duda alguna una celebración de la vida, no una negación de la vida, aunque hay una tendencia popular de retratarla como a una poeta de la oscuridad y la negación exclusivamente”. Traducción propia.

<sup>39</sup> «En un sentido profundo una poeta cómica». Traducción propia.



(2015), su sentido del humor no solo permite la profundidad, sino que le permite mantenerse fiel a sí misma. En su texto «The Language of Paradox in the Ironic Poetry of Emily Dickinson», Zeki Cirakli explica que el humor de Dickinson viene de la manifestación de su individualidad en contra de la hipocresía y la vanidad. El humor, el juego y la risa, por lo tanto, aparecen no solo como fuerzas de resistencia sino como expresiones íntimas y auténticas de su carácter crítico, su capacidad creadora, su destacada asertividad y su fuerte individualidad.

Ahora, Lambert (2013) ofrece una de las más curiosas perspectivas, pues se propone estudiar el humor de Dickinson en el que parecería, en una primera lectura, el tema más lúgubre de todos: la muerte. Uno de los primeros aspectos en los que Lambert se detiene es el hecho de que, estadísticamente, la alegría y la travesura superan los temas más sombríos en la poesía de Dickinson. Un dato de gran relevancia cuando se estudia no solo la poesía de Dickinson sino, y sobre todo, su historia crítica. Después, Lambert advierte a los lectores, naturalmente, de que, en una primera lectura, los poemas de Dickinson pueden parecer lejos de ser humorísticos. La autora luego explica que el humor se encuentra a veces en el detalle, en su dicción, en las imágenes verbales que emplea, y cuando los lectores creen advertir un tono solemne, Dickinson sorprende con una imagen caricaturesca. Dickinson usa el humor como un puente entre el mundo exterior y su experiencia interna, por lo que aparece entonces, como propuso Pahl (2012), a propósito de las emociones, como una forma de relacionalidad. De cierta forma, «humor does ameliorate personal experience in her poetry»<sup>40</sup> (p. 12). Sin embargo, dejando atrás el humor en general y analizando cinco poemas sobre la muerte, Lambert concluye que la muerte, que de ordinario es de apariencia lúgubre, tiene en realidad un tono juguetón, flexible, travieso y alegre en la poesía de Dickinson.

### **3. La posibilidad de una reconciliación crítica**

Lo que este análisis demuestra es la distancia que se ha tomado actualmente de la crítica más antigua, y la desafiante firmeza con la que se procura pensar en una Dickinson diferente. Las nuevas corrientes críticas parecen decir que «ni siquiera en los poemas de la muerte aceptaremos a una

---

<sup>40</sup> «El humor, efectivamente, mejora la experiencia personal en su poesía». Traducción propia.



Dickinson triste, sufriente, temerosa o desolada». Y, por supuesto, la promesa subyacente de este tipo de estudios es que se seguirá haciendo un esfuerzo por desasociar a Dickinson de aquella imagen nociva que le ha seguido la pista a través de las décadas. En el 2013 Lambert clamaba «it is difficult to reconcile the popular image of morbidity with the hilarity of her letters and the wit of her poetry»<sup>41</sup> (p. 9). Aprovechando la mención a las cartas de Dickinson, vale la pena recordar la promesa de Dickinson (1958) a su hermano Austin, en una carta escrita el 18 de marzo de 1853: «I'll tell you something funny the next time I write»<sup>42</sup> (p. 232). Con esta frase, Dickinson demuestra su propia consciencia sobre su sentido del humor (aunque, por supuesto, el humor en su producción epistolar merece un capítulo propio). Lo que llama la atención sobre la afirmación de Lambert es que diez años más tarde, es cada vez más fácil alejarse de la imagen más mórbida y lúgubre, pero los esfuerzos por romper definitivamente con esta imagen de Dickinson no se detendrán en el futuro próximo, pues esta parece ser una batalla de largo aliento.

### 3.1. Repensando las emociones

Antes de terminar este análisis de la historia crítica afectiva, es importante, no obstante, pensar una vez más en la emoción. Después de todo son los análisis humorísticos los que revelan con gran claridad que la lucha crítica no es en contra de la emoción, en general, puesto que se proponen reconocer, precisamente, los afectos divergentes en la poesía de Dickinson. Siendo este el caso, es necesario repensar la relación entre escritura y emoción. Asimismo, debe recordarse que, históricamente, los sentires se han puesto bajo una lupa para determinar el valor literario de las obras. En *Una habitación propia*, por ejemplo, Woolf (2012) exalta a Shakespeare diciendo:

Aunque digamos que no sabemos nada del estado anímico de Shakespeare, al decirlo ya estamos diciendo algo de su estado de ánimo. Si sabemos tan poco sobre Shakespeare (...) tal vez sea porque nos esconde sus rencillas, sus rencores y sus antipatías. No nos asalta ninguna «revelación» que nos recuerde al escritor. Todo deseo de protestar, de predicar, de airear una

---

<sup>41</sup> «Es difícil reconciliar la imagen popular mórbida, con la hilaridad de sus cartas y el ingenio de su poesía». Traducción propia.

<sup>42</sup> «Te diré algo gracioso la próxima vez que te escriba». Traducción propia.



ofensa, de saldar una cuenta, de hacer al mundo testigo de un problema o una injusticia ardió en él hasta consumirse. Por eso su poesía fluye sin trabas, con entera libertad (pp. 76-77).

El mérito artístico de Shakespeare, que es también un mérito emocional, lo encuentra Woolf páginas más tarde en Austen, quien, de igual forma, escribía «sin odio, sin amargura, sin miedo, sin quejas, sin sermonear» (p. 91). Se trata, así, de una distancia emocional. «La mente del artista debe ser incandescente» (p. 76), advierte Woolf, y con ello termina de resultar evidente que es necesario casi un desprenderse de las emociones intrusas, ocultar los rencores y antipatías y las propias opiniones. La relación entre los dos autores se termina de establecer con las siguientes palabras: «cuando se compara a Shakespeare con Jane Austen, tal vez quiera decirse que las mentes de ambos habían quemado todos los obstáculos; por eso no conocemos a Jane Austen ni conocemos a Shakespeare» (pp. 91-92).

El problema, evidentemente, es que a Dickinson la conocen, o creen conocerla, excesivamente. Desde su estado médico hasta su estado anímico, su vida ha sido estudiada con tanta insistencia como su poesía, hasta que la persona detrás de la escritura ha brotado, inevitablemente, en los versos estudiados. En este punto, resulta crucial remitirse de nuevo a las teorías afectivas ya mencionadas. Terada (2001) comenta que, pese a que las emociones son impersonales y anónimas, «we still tend to project a person who “has” or “expresses” the emotion whenever we speak of emotion»<sup>43</sup> (p. 8). De una forma similar, Pahl (2012) explica que «human subjects (...) might come on the scene, play a part, show up for an act, but they are neither a sufficient nor even a necessary requirement for emotionality»<sup>44</sup> (p. 77). La tristeza y la alegría en la poesía, entonces, podrían existir por sí mismas, como una forma de relacionalidad y reflexión, sin que Dickinson debiera, necesariamente, intervenir en el afecto. O, dicho de otra forma, las emociones pueden existir, pueden ser discutidas por la crítica, a favor y en contra, sin que la figura de Dickinson llegue a ser esencial. E, incluso, las emociones pueden existir, sin llegar a ser determinantes o absolutas. El escritor que es destacado por Woolf por desaparecer en la hoja puede ser el escritor exaltado en la crítica por desaparecer de la discusión afectiva.

---

<sup>43</sup> «Todavía tendemos a proyectar a una persona que “tiene” o “expresa” a la emoción cada vez que hablamos de emoción». Traducción propia.

<sup>44</sup> «Los sujetos humanos (...) pueden entrar en escena, desempeñar un papel, presentarse para un acto, pero no son un requisito suficiente ni necesario para la emocionalidad». Traducción propia.



El asunto, sin embargo, como decía Snediker (2008), no es tan fácil, pues son muchos los críticos precedentes que han estudiado la tristeza como un elemento esencial y determinante tanto de la poesía de Dickinson como en la poeta. Regresando a Woolf, hay que recordar que para la escritora la poesía solo podía manar sin obstáculos cuando se ocultaban las emociones personales. En este punto es importante recordar a Eliot y su teoría de la impersonalidad en la que las emociones de la poesía son impersonales, son trabajadas, pulidas, separadas de las emociones personales. Muy significativamente, es posible remitirse a la afirmación de Eliot (1982): «the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates»<sup>45</sup> (p. 40). Esta es una interesante separación para ser considerada especialmente cuando la crítica se ha preocupado tanto por el estado anímico de Dickinson y cuando se piensa que esta ha sido una crítica a la que le ha costado separar a Dickinson, la mujer sintiente, de su poesía.

Dicha opinión, compartida por Woolf y Eliot es ilustrada por la escritora con las figuras de poetas como Lady Winchilsea y Margaret Cavendish, la Duquesa de Newcastle. Ambas mujeres, pese a sus esfuerzos poéticos, cedieron con frecuencia a sus emociones y esto, al menos para Woolf, entorpeció su escritura. De Lady Winchilsea, Woolf (2012) dice: «no ha logrado “consumir todos los obstáculos y volverse incandescente”. Por el contrario, está acosada y distraída por odios y afrentas» (p. 80), y después concluye, tras examinar su poesía, que «es evidente que, de haber podido liberarse del odio y el miedo, en vez de acumular amargura y rencor, ese fuego habría ardido dentro de ella» (p. 81). Woolf termina lamentándose: «es una lástima enorme que una mujer capaz de escribir así, inclinada a la naturaleza y a la reflexión, se viera forzada a albergar tanta rabia y tanta amargura» (pp. 81-82). Después, de forma similar, comenta el caso de Margaret Cavendish, exclamando que fue una cólera similar a la de Lady Winchilsea la que deformó y desfiguró su escritura. Después de todo, los escritores deben medir cuidadosamente sus emociones y consumirlas en la mente antes de que lleguen al papel.

Sus comentarios, sin embargo, parecen referirse exclusivamente a emociones como la ira y la amargura. Nuevas preguntas, entonces, acuden con velocidad a la presente discusión. Woolf (2012) se

---

<sup>45</sup> «Cuanto más perfecto es el artista, más separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea». Traducción propia.



pregunta en cierto momento por «el estado de ánimo más propicio para la obra creativa» (p. 76). ¿Ennoblecía el sufrimiento, como decía Gillespie y es por ello digno para la poesía, como decía Shelley? O, en cambio, ¿limita las lecturas y las interpretaciones, como se lamentaba Van Dyke? Algunos críticos se preguntaron si acaso los autores debían ser amonestados por la honestidad efervescente de sus emociones, otros tantos se extrañaron de la importancia que se les atribuyó a los estados anímicos de los escritores; se preguntaron si en verdad eran las emociones tan determinantes y se alejaron de la afectividad para realizar lecturas puramente textuales. Otros críticos, en cambio, cuestionaron si realmente existía cierta linealidad entre el valor de una obra literaria y su falta de emoción o su expresividad. Las preguntas más sugestivas, sin embargo, se alinean con Woolf, Shelley y Gillespie. ¿Qué emociones pueden aparecer en la escritura y, por el contrario, cuáles entorpecen a la poesía? Una pregunta imposible de ignorar cuando se piensa en la historia crítica de Dickinson.

### **3.2. Los críticos contemporáneos ofrecen una nueva imagen de Dickinson**

El esfuerzo crítico ha consistido en cambiar el código de lectura previamente establecido; se trata de un esfuerzo por desprenderse o variar la lectura previamente sugerida. Esto, en efecto, sucedió cuarenta años atrás y sigue sucediendo, por lo que cabe preguntarse por qué persiste, entonces, el desacuerdo contra la imagen más lúgubre de Dickinson cuando hace casi medio siglo empezó un fuerte cambio crítico. Persiste porque se trata, precisamente, de una lucha en contra de décadas de críticas terriblemente agraviantes y nocivas, críticas que perduran en el imaginario colectivo y que se cuelgan, aún amenazantes, de las espaldas de los críticos recientes. Se trata de un enfrentamiento contra los fantasmas de la crítica pasada. Es casi un parricidio crítico, como si una lectura tuviera que ser borrada por completo para comprender la complejidad de la poesía de Dickinson. Es una lucha contra las «interpretaciones mutiladoras», como las llama Bengoechea (2014, p. 86).

Hace un tiempo, el poeta y crítico Ransom (1963) comparó a Dickinson con Cenicienta (con una Cenicienta que nunca sintió la necesidad de dejar su hogar y vivió feliz con sus propios pensamientos). Años antes, en 1851, en una carta a su hermano Austin, Dickinson se comparó a sí misma con Caperucita Roja (en una aguda ironía que más adelante resultará evidente). Así, siguiendo esta línea de asociaciones con cuentos de hadas, este texto propone una nueva comparación: la crítica



más anticuada le otorgó a Dickinson las mismas cualidades emocionales que a Tinker Bell, es decir, la despojó de toda complejidad emocional.

La crítica contemporánea, en cambio, desplazó lentamente a la pequeña hada para que surgiera con fuerza la poesía de Dickinson: con todos sus matices, variedad y pluralidad. En otras palabras, la crítica más reciente no es sino el resultado de la audaz pero simple suposición de que Dickinson contaba con el rango emocional de cualquier otro ser humano. Por mucho tiempo la poeta fue reducida a una de esas hadas de las que hablaba Barrie (2013) cuyos cuerpos eran tan diminutos que solo podían contener una emoción a la vez. En el caso de la crítica pasada, esta emoción fue, por décadas y décadas, la tristeza. «¿La habita a ella por completo el dolor y solo el dolor?», se atreven a preguntar los críticos ahora.

Para volver a Dickinson una última vez, hay que observar, como se sugirió hace unos párrafos, la referencia a Caperucita Roja que se encuentra presente precisamente en la carta ya mencionada que envía a su hermano, Austin, en agosto de 1851:

I feel quite like retiring, in presence of one so grand, and casting my small lot among small birds, and fishes – you say you don't comprehend me, you want a simpler style. *Gratitude* indeed for all my fine philosophy! I strove to be exalted thinking I might reach you and while I pant and struggle and climb the nearest cloud, you walk out very leisurely in your slipper from Empyrean, and without the *slightest* notice request me to get down! As simple as you please, the *simplest sort* of simple – Ill be a little ninny – a Little pussy catty, a little Red Riding Hood, I'll wear a Bee in my Bonnet, and a Rose bud in my hair (...)<sup>46</sup>. (Dickinson, 1894, pp. 85-86,)

La respuesta de Dickinson incluye una curiosa promesa: la sencillez. Una sencillez que irónicamente los críticos, años más tarde, le otorgaron. Una sencillez que surgió porque los críticos olvidaron sus bromas y recordaron solo lo fría que la poeta se veía (en «J874», por

---

<sup>46</sup> «Siento que debo retirarme, en presencia de uno tan grande, y echar mi pequeña suerte entre pájaros pequeños y peces – dices que no me comprendes, quieres un estilo más simple. ¡Gratitud en verdad por mi excelente filosofía! Me esforcé por ser exaltada, pensando que podría alcanzarte, y mientras jadeo y lucho y subo a la nube más cercana, tu caminas muy tranquilamente en zapatillas por el Empíreo y sin el más mínimo aviso me pides que me baje! Tan simple como quieras, lo más simple de lo simple – seré un poco tonta – una pequeña gatita traviesa, una Caperucita Roja, usaré una abeja en mi sombrero y un capullo de rosa en mi cabello». Traducción propia.



ejemplo). En la carta Dickinson, irónicamente, prometió rendirse, le aseguró a su hermano que se haría la tonta, que se convertiría en una gatita, que sería Caperucita Roja e ingenua pasearía por el bosque sin mayores aspiraciones.

No resulta extraño, viendo este pasaje, que los críticos cada vez resulten más fascinados con su sentido del humor, con su pluralidad. Ya no hay espacio para una Dickinson exclusivamente melancólica pues, como dice Pahl (2012), «emotions are (...) modes of relationality, they cannot be simple, pure, whole, consistent, and “at one with themselves”. Thus, emotionality is inherently ambivalent, contaminated, disrupted, confused, and incongruous with itself»<sup>47</sup> (p. 5). Las emociones son, necesariamente, múltiples y contradictorias, como Dickinson misma. La crítica ahora lo sabe y por esto mismo las discusiones afectivas siguen vivas. Es cierto que la crítica lleva descubriendo a Dickinson más de un siglo, pero es también cierto que esta es una tarea inacabada y cada año se realizan más estudios disruptivos y novedosos.

Actualmente, cuando la crítica piensa en Dickinson, la imagen que acude a la mente no es la niña delgada que se refugiaba en el segundo piso de la casa de su padre, que sufría de depresión, agorafobia y pánico. Actualmente, y cada vez con mayor frecuencia, los lectores recuerdan a una Dickinson compleja. Los lectores recuerdan a una Dickinson que provocaba a Dios en sus poemas, se reía de las exigencias de su hermano, jugaba con ángeles, veía elfos en los hongos del jardín, le enviaba cartas a las abejas y veía en el ratón de la casa a un amable compañero de habitación (cuyo mayor defecto era no pagar la renta).

## Referencias bibliográficas

Ardanaz M. (1990)., Emily Dickinson o el juego de la palabra esencial. *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, XII(1), pp. 115-128.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=636963>

Barrie, J. M. (2013). *Peter and Wendy*. Cambridge University Press

---

<sup>47</sup> “Las emociones son (...) formas de relacionalidad, no pueden ser simples, puras, íntegras, consistentes y “una consigo misma”. Así, la emocionalidad es inherentemente ambivalente, contaminada, interrumpida, confusa e incongruente consigo misma”. Traducción propia.



- Bengoechea M. (2014). Emily Dickinson, leída y traducida desde la diferencia sexual. *Duoda: Revista d'estudis feministes*, (46), pp. 78-96.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7722190>
- Blasing, M. K. (1987). *American Poetry, the Rhetoric of Its Forms*. Yale University Press
- Boswell, J. (1990). *Emily Dickinson: A Bibliography of Secondary Sources, with Selective Annotations, 1890 Through 1987*. Jefferson, N.C: McFarland & Co.
- Brantley, R. E. (2014). The Interrogative Mood of Emily Dickinson's Quarrel with God. *Religion & Literature*, 64(1), pp. 157-165. <https://www.jstor.org/stable/24752995>
- Castro Hidalgo M. de los Á. (2005). Emily Dickinson: La naturaleza, fuente de libertad y felicidad. *Káñina, Revista de Artes y Letras* XXIX(1 y 2), pp. 285-288.  
<https://www.redalyc.org/pdf/442/44248776004.pdf>
- Clendenning, S. T. (1995). *Emily Dickinson: A Bibliography, 1850-1966*. UMI Books on Demand.
- Cody, J. (1971). *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson*. Harvard University Press.
- Constantinesco, T. (2022). *Writing Pain in the Nineteenth-Century United States*. Oxford University Press.
- Dickinson, E. (1894). *Letters of Emily Dickinson* (Ed. M. L. Todd). Roberts Brothers.
- Dickinson, E. (1958). *The Letters of Emily Dickinson*. (Eds. Thomas H. Johnson y Theodora Ward). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Dickinson, E. (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. (Thomas H. Johnson, Ed.). Little, Brown and Company
- Dickinson, E. (1992). *Poemas*. (Ed. bilingüe de Margarita Ardanaz). Ediciones Cátedra.
- Eliot, T. S. (1982) Tradition and the Individual Talent. *Perspecta*. 19, pp. 36-42  
<https://www.jstor.org/stable/1567048>. (Trabajo original publicado en 1919).
- Feagin, S. (1983). The Pleasures of Tragedy. *American Philosophical Quarterly*, (20) pp. 95- 104.  
<https://www.jstor.org/stable/20013989>
- Gelpi, A. (1971). *Emily Dickinson: The Mind of the Poet*. W.W. Norton
- Gillespie, R. (1973). A Circumference of Emily Dickinson. *The New England Quarterly*, 46(2), pp. 250-271. <https://www.jstor.org/stable/364117>



- Griffith, C. (2016). *Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry*. Princeton University Press
- Hoffman Myers M. (1969). *The Mail of Anguish: The Humor of Emily Dickinson*. [Tesis de maestría, University of Richmond].  
<https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1827&context=masters-theses>
- Juhasz, S., Miller, C. y Smith, M. N. (1993). *Comic Power in Emily Dickinson*. University of Texas Press.
- Jackson, V. (2013). *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*. Princeton University Press.
- Keane, P. J. (2008). *Emily Dickinson's Approving God: Divine Design and the Problem of Suffering*. University of Missouri.
- Kher, I. N. (1994). *The Landscape of Absence: Emily Dickinson's Poetry*. UMI.
- Koopman, E. M. E. (2015). Why Do We Read Sad Books? Eudaimonic Motives and Meta-emotions. *Poetics* (52), pp. 18-31. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2015.06.004>
- Lewis Lambert E. (2013). Emily Dickinson's Joke about Death. *Studies in American Humor*, (27), pp. 7-32. <https://www.jstor.org/stable/23823978>
- MacKenzie, C. J. (2000). "Heavenly Hurt": Dickinson's Wounded Text. *The Emily Dickinson Journal*, 9(2), 55-63, DOI: 10.1353/edj.2000.0015
- MacLeish, A., Bogan, L., y Wilbur, R. (1985). *Emily Dickinson: Three views*. Norwood editions.
- Miller, E. P. (1976). *The Anatomy of Pain in Emily Dickinson's Poetry* [Tesis de Maestría, College of William & Mary]. <https://dx.doi.org/doi:10.21220/s2-33dg-v818>
- Milton, J. (1947). Preface to *Samson Agonistes*: Of that sort of Dramatic Poem Which is Called Tragedy. En E. D. Jones (Ed.), *English Critical Essays: Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, (pp. 101-103). Oxford University Press.
- Noble, M. (2000). *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*. Princeton University Press.
- Pahl, K. (2012) *Tropes of Transport. Hegel and Emotion*. Northwestern University Press.
- Racine, J. (1984). *Berenice*. International Theatre Bookshop.
- Ramey, C. H. y Weisberg, R. W. (2004). The "Poetical Activity" of Emily Dickinson: A Further Test of the Hypothesis that Affective Disorders Foster Creativity. *Creativity Research Journal*, 16(2-3), pp. 173-185. <https://doi.org/10.1080/10400419.2004.9651451>



- Ransom, J. C. (1963). Emily Dickinson: A Poet Restored. En R. B. Sewall *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*. Cairns Collection of American Women Writers.
- Rourke, C. (1953). *American Humor: A Study of the National Character*. Garden City.
- Roy, A. (2015). Emily Dickinson as a Poet of Nature and Love. *International Journal of English Language, Literature and Humanities*, III(IV), pp. 177-184.  
<https://ijellh.com/OJS/index.php/OJS/article/view/469/469>
- Sewall, R. B. (1989). Teaching Dickinson: Testimony of a Veteran. En R. R. Fast y C. M. Gordon (Eds.), *Approaches to Teaching Dickinson's Poetry* (pp. 30-38). The Modern Language Association of America.
- Shelley P. (s.f.). «To a Skylark». Poetry Foundation.  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45146/to-a-skylark> (Poema original publicado en 1820).
- Sire, K. A. (2014). Depression. En W. Martin (Ed.) *All things Dickinson: An Encyclopedia of Emily Dickinson's World* (vol. 1), (239-243). Greenwood.
- Smith, R. M. (1998). Dickinson and the Masochistic Aesthetic. *The Emily Dickinson Journal* 7(2), 1-21. DOI: 10.1353/edj.1998.0019
- Snediker, M. D. (2019). The Vision – Pondered Long: Dickinson, Chronic Pain, and the Materiality of Figuration. En M. Kohler (Ed.), *The New Emily Dickinson Studies* (pp. 100-117). Cambridge University Press.
- Snediker, M. D. (2008). *Queer Optimism: Lyric Personhood and Other Felicitous Persuasions*. University of Minnesota Press.
- Stolnitz, J. (1955). Notes on Comedy and Tragedy. *Philosophy and Phenomenological Research* (16), pp. 45-60. DOI: 10.2307/2103448
- Tate, A. (2002). New England Culture and Emily Dickinson En G. Clarke (Ed.), *Emily Dickinson Critical Assessments* (pp. 232-243). Helm Information (Trabajo original publicado en 1932).
- Terada, R. (2001). *Feeling in Theory: Emotion after the Death of the Subject*. Harvard University Press.



Van Dyke, J. (1984). Inventing Emily Dickinson. *The Virginia Quarterly Review*, 60(2), pp. 276-296.  
<https://www.jstor.org/stable/26436604>

Walker N. (1983). Emily Dickinson and the Self: Humor as Identity. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2(1), pp. 57-68. <https://www.jstor.org/stable/464206>

Whicher, G. F. (1980). *This Was a Poet: A Critical Biography of Emily Dickinson*. Archon Books.

White, F. D. (2010). *Approaching Emily Dickinson: Critical Currents and Crosscurrents Since 1960*. Camden House.

Woolf, V. (2012). *Una habitación propia* (C. Martínez Muñoz, Trad.). Alianza Editorial.

Zapedowska, M. (2012). Dickinson's Delight. *The Emily Dickinson Journal* 21(1), 1-24. [doi:10.1353/edj.2012.0003](https://doi.org/10.1353/edj.2012.0003).

Zeki Cirakli M. (2015). The Language of Paradox in the Ironic Poetry of Emily Dickinson. *Journal of History Culture and Art Research*, 4(2), pp. 24-38. DOI: 10.7596/taksad.v4i2.431



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)