

EMILY DICKINSON: NI DIOS, NI MARIDO, NI *EDITOR* O  
“PUBLICATION — IS THE AUCTION / OF THE MIND OF MAN —”\*

EMILY DICKINSON: NO GOD, NO HUSBAND, NO *EDITOR* OR  
“PUBLICATION — IS THE AUCTION / OF THE MIND OF MAN —”

**Rocío SAUCEDO DIMAS**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: rociosaucedo@filos.unam.mx

### Resumen

El propósito de este artículo es exponer, con base en lo dicho por la propia autora en poemas y cartas, algunas de las posibles razones que condujeron a la poeta estadounidense Emily Dickinson (1830-1886) a no publicar en vida. Si bien Dickinson no expresó ideas profeministas como muchas otras autoras de su tiempo lo hicieron, su vida y obra muestran que con frecuencia forcejeó con distintas instituciones patriarcales, dentro de las cuales se cuenta la institución literaria. Específicamente, aquí se revisan pasajes muy puntuales en las tres primeras cartas enviadas por la poeta al editor Thomas Wentworth Higginson en 1862. También se analiza “I’m Nobody! Who are you?” (M128, Fr260), uno de los poemas editados por Higginson y Mabel Loomis Todd para *Poems, Second Series* (1891). A partir de esto, se propone que la autora entendió que el “precio” que debía pagar para ver su obra publicada consistía en que ésta fuera sometida a procesos de normalización, principalmente formales, de acuerdo con los estándares editoriales de la época, en gran parte establecidos por una élite literaria masculina. En oposición a dichos estándares, la poesía de Dickinson respondía a lo que, a partir de algunas ideas

### Abstract

This article seeks to explore some of the possible reasons behind Emily Dickinson’s decision not to publish as she expressed them in some poems and letters. Although Dickinson did not voice proto-feminist ideas as some of her female contemporaries did, her life and work show that she often struggled with patriarchal institutions, including the literary tradition and marketplace. More specifically, this article claims that the author was aware that the “price” of publishing her poetry consisted in subjecting it to processes of normalization, especially in terms of form, according to the editorial standards of the time, which were largely established by a masculine literary elite. In opposition to those standards, Dickinson’s poetry instead responds to what, based on Northrop Frye’s work, is here called *lyric precision*, a treatment of poetic form that subordinates predetermined patterns to the poem’s own rhythmic, affective, intellectual, and perceptual findings. This article thus examines excerpts from the first three letters sent by the poet to the editor Thomas Wentworth Higginson in 1862. It also analyzes “I’m Nobody! Who are you?” (M128, Fr260), one of the poems edited by Higginson and Mabel Loomis Todd

\* Este artículo deriva, en parte, del tercer capítulo de la tesis doctoral de la autora: “La medida secreta.” Los orígenes del verso libre en lengua inglesa: contextos culturales, antecedentes poéticos y el caso de Emily Dickinson (2017).

de Northrop Frye, se denomina aquí *precisión lírica* y que consiste en un tratamiento de la forma poética que somete patrones predeterminados a los hallazgos rítmicos, afectivos, intelectuales, perceptuales, entre otros, del poema. Asimismo, se analiza el famoso poema “Publication – is the Auction” (M386, Fr788) para examinar uno de los comentarios más contundentes de Dickinson en relación con el precio de publicar y cómo el principio de precisión lírica se manifiesta en él.

for *Poems, Second Series* (1891), and “Publication – is the Auction” (M386, Fr788), a poem that exhibits the principle of lyric precision at work while Dickinson delivers one of her most unequivocal commentaries on the price of publishing.

**Palabras clave:** *Emily Dickinson* || *Autoría* || *Poesía estadounidense* || *Poesía lírica* || *Edición* || *Formas literarias* | *Estilo literario*

**Keywords:** *Emily Dickinson* || *Authorship* || *American poetry* || *Lyric poetry* || *Editing* || *Literary form* || *Literary style*

“¡Ni Dios, ni Patrón, ni Marido!”

—LA VOZ DE LA MUJER,<sup>1</sup> NO. 5, 1896

*Dickinson, an unwed American citizen with  
“-son” set forever in her name, sees God coolly  
from the dark side of noon.*

—SUSAN HOWE, *MY EMILY DICKINSON*

*Thank you for the surgery—*

—CARTA DE EMILY DICKINSON AL EDITOR  
T. W. HIGGINSON, 25 DE ABRIL 1862

El propósito de este artículo es exponer, con base en lo dicho por la propia autora en algunos poemas y cartas, parte de las posibles razones que condujeron a la poeta estadounidense Emily Dickinson (1830-1886) a no publicar en vida. Si bien Dickinson no expresó ideas profeministas como muchas otras autoras de su tiempo lo hicieron, su vida y obra muestran que con frecuencia forcejeó con distintas instituciones patriarcales, como el matrimonio (nunca se casó), la religión (desde muy joven manifestó dudas relacionadas con ciertas creencias protestantes, en particular

<sup>1</sup> Periódico anarquista feminista publicado en Argentina entre 1896 y 1897.

las del Congregacionalismo) e incluso la heteronormatividad (se considera altamente probable que la poeta haya sostenido relaciones sexoafectivas con hombres y mujeres). Una más de esas instituciones patriarcales fue la literaria, particularmente en lo relativo a los estándares poéticos formales y las prácticas editoriales de la época, en gran parte establecidos por una élite masculina. Específicamente, lo que propongo en el presente artículo es que la autora entendió que el “precio” que debía pagar para ver su obra publicada en vida consistía en que ésta fuera sometida a procesos de normalización basados en dichos estándares y prácticas, a lo cual se negó. Para desarrollar esta idea, llevo a cabo la revisión de pasajes muy puntuales en las tres primeras cartas enviadas por la poeta al editor Thomas Wentworth Higginson en 1862 y, a manera de ejemplo, del famoso poema “I’m Nobody! Who are you?” (M128, Fr260),<sup>2</sup> uno de los poemas editados por Higginson y Mabel Loomis Todd para *Poems, Second Series* (1891), su segundo volumen de poesía de Dickinson. Asimismo, analizo el poema “Publication – is the Auction” (M386, Fr788) para examinar uno de los comentarios más contundentes de Dickinson en relación con el precio de publicar.

Dickinson se resistió a los estándares poéticos de su tiempo en función de lo que aquí tentativamente denomino *precisión lírica*. En su clásico estudio *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Northrop Frye habla de una tendencia que comienza a adquirir fuerza en el romanticismo y que consiste en la emancipación del ritmo de la lírica tanto del ritmo de formas métricas como del ritmo de la prosa. Frye (1957) asocia este gradual proceso por medio del cual el ritmo lírico se manifiesta de manera independiente al metro con la experimentación y renovación poética de los siglos XIX y XX, y señala que “[t]he loosening of rhyme in Emily Dickinson and of stanzaic structure in Yeats are intended, not to make the metrical pattern more irregular, but to make the lyric rhythm more precise” (272). Es con base en esta visión del ritmo lírico que propongo entender como *precisión lírica* un proceso de composición que, incluso si se basa en formas poética preestablecidas, como es el caso de Dickinson, subordina éstas a los imperativos expresivos del poema mismo y sus hallazgos prosódicos,

<sup>2</sup> Como es práctica común en los estudios sobre Dickinson, para referirse a un poema de la autora se emplea el primer verso acompañado de la inicial *M* y un número, con lo cual se indica la página en la que dicho poema aparece en el volumen *Emily Dickinson’s Poems, As She Preserved Them* (2016), editado por Crisianne Miller, y con la abreviatura *Fr* se hace referencia al volumen editado por R. W. Franklin, *The Poems of Emily Dickinson* (1999), abreviatura que va seguida del número que dicho editor asignó a cada poema.

afectivos, intelectuales y perceptuales, entre otros. Si es posible entender la precisión métrica como la conformidad de un poema con metros predeterminados, me parece que es posible entender la precisión lírica como la conformidad con estructuras sonoras, prosódicas y de generación de sentido que no son explícitas de antemano, pero se concretan en la constitución del poema. Frye (1957) habla, al respecto, de la soltura de la rima en Dickinson, pero, en realidad, la precisión lírica en la obra de esta poeta abarca otros aspectos, como la irregularidad métrica, la ambigüedad rítmica causada por el empleo impredecible de guiones, el uso aparentemente arbitrario de mayúsculas para ciertas palabras, de elipsis e inversiones sintácticas y un vocabulario deliberadamente inesperado que genera un alto grado de complejidad en la construcción de tropos.

Un fenómeno relacionado con la precisión lírica —o quizá otra manera de llamarle— es la oscuridad poética. En el reciente *Cognitive Eco-poetics: A New Theory of Lyric*, Sharon Lattig (2020: 25) identifica la oscuridad como uno de los rasgos constitutivos de la lírica y la define como resultado del proceso de percepción inicial de una circunstancia cognitivamente novedosa de la que deriva el poema. La teoría de Lattig se basa en una experiencia humana corporeizada (*embodied*) e implantada (*embedded*) en un contexto determinado o infraestructura ecológica entendida en sentido amplio. El poema lírico es una estructura de generación de sentido por medio de elementos musicales y lingüísticos que comunican una experiencia cognitiva privada (Lattig, 2020: 17-18). Lattig retoma el trabajo de Frye y de otros críticos como Daniel Tiffany y Paul de Man para desarrollar su noción de oscuridad lírica y, de hecho, distingue cinco tipos principales de dicho fenómeno: la oscuridad contextual, figurativa (o relacionada con el lenguaje figurado), lingüística, sonora y afectiva (Lattig, 2020: 104). Todos estos tipos podrían aplicarse a la obra de Dickinson a partir de ejemplos específicos. No obstante, considerando los poemas y los aspectos formales analizados en el presente artículo, me resulta pertinente recuperar lo que dice Lattig (2020) en cuanto a la oscuridad lingüística y que en realidad incluye rasgos compositivos, algunos de los cuales serán retomados en el análisis que presento más adelante: “Enjambment, line breaks in general, juxtaposition, ambiguous diction, vague antecedents, mixed discourses, disarranged syntax, repetition, and subject-object confusion comprise a partial compendium of techniques productive of ambiguity, which obscures by invoking more than one potential meaning” (104). Asimismo, vale la pena tener en mente

la noción de oscuridad sonora que se genera a partir de los elementos musicales del poema (ritmo, rima, aliteraciones, etcétera) que participan en la generación de sentido poético desde su carácter no referencial (Lattig, 2020: 104). La mayor coincidencia entre la idea de precisión lírica que propongo y la noción de oscuridad desarrollada por Lattig radica en la naturaleza “privada” del género. Dicha autora afirma que “The lyric is a private medium” (Lattig, 2020: 18). También sostiene que de aquí deriva la sensación de que el poema contiene una subjetividad impenetrable, y relaciona esto con la clásica idea desarrollada por John Stuart Mill de que el público lector puede experimentar la lectura del poema lírico como si escuchara a escondidas o sin querer algo que no va dirigido a él. Es decir, el poema se apega a impulsos compositivos subjetivos, más que a formas predeterminadas. Con base en todo esto, a continuación presento un breve recuento de las maneras en que la obra de Dickinson se resistió a las expectativas literarias de su tiempo e incluso de décadas posteriores a su muerte.

Es de sobra sabido que, según los registros hasta ahora disponibles, no más de una docena de poemas de Dickinson fueron publicados antes de su muerte y que la publicación de los mismos se produjo de forma anónima y, probablemente, sin su consentimiento. También es sabido que Dickinson nunca se decidió por publicar formalmente su obra pese a la cercanía y, en ocasiones, amistad entrañable que sostuvo con algunos prominentes editores y colaboradores de publicaciones periódicas de su tiempo: Samuel Bowles, propietario y editor general del diario liberal *Springfield Republican* de 1844 a 1878; Josiah Gilbert Holland, editor del contenido literario de esa misma publicación de 1849 a 1868, cuando se reubicara en Nueva York y fundara *Scribner’s Monthly* (más adelante llamada *The Century Magazine*); y el ya mencionado Thomas W. Higginson, colaborador del *Atlantic Monthly* y autor de la ahora célebre “Letter to a Young Contributor” de abril 1862, a la que Dickinson respondió de forma privada dando comienzo a un intercambio epistolar que sólo terminaría cuando la poeta muriera en 1886. Dickinson, además, estuvo en contacto a partir de 1879 y durante los últimos años de su vida con Thomas Niles, el editor en jefe de la editorial Roberts Brothers de Boston, quien en 1883 le manifestara a la autora su interés por publicar un volumen de su poesía: “If I may presume to say so, I will take [...] a M.S. collection of your poems, that is, if you want to give them to the world through the medium of a publisher” (Niles, 1958: 769). No obstante, si bien durante la primera mitad de la década de 1860 había contemplado la posibilidad de publicar su poesía —posibilidad

que fue causa de un fuerte debate interno para ella—, la poeta, cuando recibe la oferta de Niles, ya no expresa inquietudes al respecto ni en su poesía ni en su correspondencia y parece haber perdido el interés. La buena disposición de Niles sería aprovechada más adelante, no por la autora, sino por Higginson y Todd, quienes se convertirían en los primeros en editar póstumamente la poesía de Dickinson. Así, en 1890 aparece *Poems*; en 1891, *Poems, Second Series*; y en 1896, *Poems, Third Series*, todos bajo el sello de la editorial Roberts Brothers.

Lo que Emily Dickinson escribió ha ido literalmente cambiando con el paso de las décadas, las convenciones y los paradigmas editoriales. Los ya mencionados Todd y Higginson modificaron, en ocasiones notoriamente, las versiones manuscritas originales, lo cual sugiere el precio que la autora sospechó que debía pagar en caso de depositar su obra en manos ajenas. De acuerdo con Cristanne Miller y Karen Sánchez-Eppler (2022), Todd y Higginson no habrían tenido otra opción, sino que sus decisiones editoriales habrían obedecido a criterios editoriales y las expectativas de la comunidad lectora de su tiempo: “Yes, they assigned titles, standardized punctuation, and even altered some meter and rhyme, but without their work it is unlikely that we would know Dickinson’s poetry or letters today” (4). Con todo, en 1891, “most of the reviews were critical of Dickinson’s ‘barbarisms,’ her faulty rhymes, skewed syntax, and bumpy rhythms—that is, her *unconventionality*” (Sewall, 1998: 5). No mucho tiempo después, pero ya con el modernismo literario en el horizonte, la sobrina y heredera literaria de la poeta, Martha Dickinson Bianchi, publicó *The Single Hound* (1914), *Further Poems* (1929) y *Unpublished Poems* (1935), respetando en mayor medida los manuscritos. Más tarde, en 1945, Todd y su hija Millicent Todd Bingham editaron *Bolts of Melody* (Johnson, 1961: ix-x).

En 1955 dio inicio la “era Harvard”, cuando Thomas H. Johnson editara para dicha universidad tres volúmenes (en modalidad *variorum*) que contenían 1775 poemas de la autoría de Dickinson con el propósito explícito de recuperar todo el material respetando, tal como se entendía en ese momento, su originalidad. Más adelante, R.W. Franklin publicó, también para el sello editorial de Harvard, *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (1981), que contenía versiones facsimilares de los poemas, y después *The Poems of Emily Dickinson* (1998), tres volúmenes (también *variorum*) que incluyen 1789 poemas. La edición más reciente es *Emily Dickinson’s Poems As She Preserved Them* (2016), a cargo de Cristanne Miller, nuevamente para Harvard.

Como el título de este volumen lo sugiere, la tendencia a lo largo de las últimas décadas ha sido restaurar características originales de las versiones manuscritas de Dickinson como la puntuación, el aparentemente arbitrario uso de mayúsculas, la versificación y el acomodo estrófico, entre otros. En años recientes —particularmente tras la publicación de *The Manuscript Books of Emily Dickinson* y del lanzamiento, en 1994, de la primera versión de los Dickinson Electronic Archives (DEA1)<sup>3</sup>—, los estudios de la obra de Dickinson han prestado una creciente atención a sus manuscritos, los cuales suelen dividirse en las siguientes categorías: los poemas cuidadosamente transcritos por la autora en lo que Todd llamó *fascicles* (librillos cosidos a mano por la poeta misma); los poemas que Dickinson conservó en folios sueltos y a los que con frecuencia se les denomina *sets*, pese a que no se tiene certeza si Dickinson misma o algún editor posterior los agrupó en distintos “juegos” y con qué criterio (Miller, 2016: 2); los poemas o escritos —a los que Todd se refería como *scraps*, es decir, trozos o fragmentos— que la poeta plasmó en pedazos de papel previamente empleados con otro propósito: “brown wrapping paper, old envelopes, the back of drafts or letters or advertising flyers, and one on a wrapper from a packet of cooking chocolate” (Miller, 2016: 3);<sup>4</sup> y su vastísima correspondencia, de la cual se han recuperado poemas no preservados en ninguna de las modalidades previas. Así pues, con base en el trabajo iniciado por Martha Nell Smith en su estudio *Rowing in Eden* (1992), en la actualidad los fascículos y las cartas de Dickinson, así como las transcripciones hechas por ella misma con la aparente intención de circularlas y los llamados *letter-poems* (Dickinson Editing Collective, 2013: s.p.), son considerados formas de “literary self-publishing” (Kirk, 2008: 338). Es gracias a la conservación y difusión de documentos personales que hoy la obra de Dickinson es conocida, aunque el carácter “personal” de dichos documentos no cancela el hecho de que la poeta los haya potencialmente empleado

<sup>3</sup> Para conocer otros sitios que contienen archivos digitales relacionados con la vida y obra de Dickinson, véase <https://www.emilydickinson.org/links>.

<sup>4</sup> Franklin no incluyó este conjunto en su *Manuscript Books*; Miller (2016), pese a que considera estos manuscritos borradores, reconoce que hay quienes les conceden un estatus diferente: “Marta Werner has persuasively argued that in her late years Dickinson may have developed a more fluidly disordered style of writing” (5). Werner es la editora de *The Gorgeous Nothings* (2013), libro que reúne los facsímiles a color y transcripciones de los poemas que Dickinson escribió en sobres. También es la editora del sitio *Radical Scatters: Emily Dickinson’s Late Fragments and Related Texts, 1870-1886*, que aloja una colección de más de cien fragmentos.

como plataformas editoriales y de publicación. Así pues, la idea de que Dickinson se negó a publicar requiere de este importante matiz.

La primera carta, fechada el 15 de abril 1862, enviada por Dickinson a Higginson es una de las más famosas en la historia literaria estadounidense. Higginson había recientemente publicado en el *Atlantic Monthly* una “Letter to a Young Contributor” con el propósito de orientar a quienes anhelaban publicar por primera vez. La poeta de Amherst responde a dicha publicación y le pregunta a Higginson, “Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?” (Dickinson, 1958: 403), además de adjuntar algunos poemas (“Safe in their Alabaster Chambers”, “The nearest Dream recedes unrealized”, “We play at Paste”, y “I’ll tell you how the Sun rose”). No se conserva la respuesta enviada por Higginson, pero, a juzgar por la siguiente carta enviada por ella, el crítico propuso algunas modificaciones. Así, en esta segunda carta del día 25 de abril, Dickinson responde: “Thank you for the surgery – it was not so painful as I supposed” (Dickinson, 1958a: 404). Haciendo honor a su poema “Tell all the Truth but tell it slant –”, la poeta agradece las sugerencias a la vez que las llama *surgery* y agrega que ésta no fue tan dolorosa como esperaba, pero admite que lo fue. A la luz de estos comentarios, el enunciado anterior en la carta, “Your kindness claimed earlier gratitude – but I was ill – and write today, from my pillow”, adquiere cierta ambigüedad, pues Dickinson dice estar convaleciente y da pie a especular si esto se debe a la “cirugía”. Por último, menciona que adjunta nuevos poemas para la inspección de Higginson: “I bring you others – as you ask – though they might not differ” (Dickinson, 1958a: 404), pero aclara que no son diferentes a los anteriores en lo que respecta a las “faltas” identificadas por el editor.

En la siguiente misiva de Higginson, que tampoco se conserva, éste opinó que la poesía de Dickinson era “espasmódica” y “descontrolada”, sin duda como resultado de la irregularidad de la sintaxis, el ritmo y la métrica. En su respuesta, fechada el 7 de junio de 1862, la poeta escribe: “You think my gait ‘spasmodic.’ I am in danger, Sir. You think me ‘uncontrolled.’ I have no tribunal” (Dickinson, 1958b: 409). Las cartas que Dickinson envió a Higginson han atraído la atención de la comunidad crítica y académica no sólo por su valor documental en relación con la vida de ambos personajes y aspectos históricos en ellas reflejados, sino también porque buena parte de su contenido gira en torno al tema de la poesía, la escrita por Dickinson y otros. Estas cartas estimularon de modo particular a la autora para exponer no sólo su visión de la

poesía, sino de sí misma como poeta y de su sentir con respecto a la publicación de su obra. A los juicios de que su escritura es espasmódica y descontrolada, Dickinson responde con metáforas: sus espasmos poéticos se deben a que se encuentra en “peligro”, lo que en mi opinión sugiere que su poesía responde a estímulos de fuerte intensidad emocional, intelectual o vivencial, casi peligrosos, y su descontrol (¿formal?) se debe a que no le rinde cuentas a ningún juez (“I have no tribunal”). La autora compensa este aparente rechazo de los consejos y juicios ofrecidos por Higginson unas líneas más adelante: “Would you have time to be the ‘friend’ you should think I need? [...] If I might bring you what I do – not so frequent to trouble you – and ask you if I told it clear – ‘twould be control, to me – The Sailor cannot see the North – but knows the Needle can” (Dickinson, 1958b: 409). Aquí reaparece la idea del control, asociada con la claridad de lo expresado en los poemas, y se sugiere que el editor podría actuar como una “brújula” y darle dirección a la poeta. No obstante todo esto, y que la carta cierra con “will you be my Preceptor, Mr Higginson?” (Dickinson, 1958b: 409), Dickinson parecía apreciar la amistad del editor más que sus sugerencias, pues su estilo poético se mantuvo sin incorporar la mayoría de los cambios que éste pudo proponer.<sup>5</sup>

En esa misma carta, la autora dice: “I smile when you suggest that I delay ‘to publish’ – that being foreign to my thought, as Firmament to Fin – If fame belonged to me, I could not escape her – if she did not, the longest day would pass me on the chase – and the approbation of my Dog, would forsake me – then – My Barefoot – Rank is better –” (Dickinson, 1958b: 408). Dickinson sostiene que la posibilidad de publicar le resulta ajena, pero en seguida revela haberle dedicado al menos algo de tiempo a meditar la idea: si la publicación le trajera fama, ésta la poseería a ella, y si no se la trajera, la autora la ansiaría de un modo que, de antemano, le resulta poco digno, idea que expresa al decir que Carlo, su perro, le retiraría su aprobación. Como señala Mary Loeffelholz (2016): “the problem of recognition — of whether a poetic vocation entails readers — was not first raised for Dickinson by the appearance of Higginson’s ‘Letter to a Young Contributor’ [...]: it was a central problem for the beginning of the fascicles” (27). En otras palabras, desde 1858 y hasta mediados de la década de 1860, la poeta reflexiona en su propia obra en torno a temas como la publicación masiva

<sup>5</sup> Para un ejercicio interesante que revisa los consejos brindados por Higginson en su “Letter to a Young Contributor” y la aparente respuesta de Dickinson a éstos, véase *White Heat* (s.f)

—pues, como ya señalé, la circulación de poemas entre personas conocidas, es decir, la autopublicación, fue una práctica que mantuvo con los años—, la fama e, incluso, la inmortalidad literaria. No obstante, si bien en algún momento parece haber tenido el interés y pese a haber tenido los medios —Higginson mismo parece haberla invitado a publicar a juzgar por el comentario recién citado en la tercera carta—, Dickinson optó por no publicar masivamente en vida.

La autora expresó ideas contundentes respecto al precio que publicar significaba desde su perspectiva en el poema “Publication – is the Auction”, y al que le dedicaré más atención en la segunda mitad de este artículo. En este caso, la palabra *precio* es más que acertada, pues, tras exponer la idea de que publicar es “subastar la mente”, el poema remata con los versos “But reduce no Human Spirit / To Disgrace of Price –” (Dickinson, 2016: vv. 15-16). Es probable que Dickinson tuviera en mente, en efecto, cuestiones monetarias que incomodarían a una mujer blanca de clase acomodada en Massachusetts a finales de 1863 (fecha en la que escribió o, al menos, transcribió “Publication – is the Auction” a uno de los fascículos). A diferencia de Louisa May Alcott, quien como muchas otras mujeres del siglo XIX encontró en la publicación de su escritura un medio muy necesario de subsistencia, Dickinson no tenía ese tipo de preocupaciones a esas alturas de su vida, y realizar alguna actividad remunerada podría incluso haberle resultado impropio. Más bien, “Publication – is the Auction” emplea la analogía de que dar a conocer masivamente algo tan íntimo como para ella era su propia poesía equivale a ponerle precio a algo inestimable como el Espíritu Humano (“Human Spirit”).

Un ejemplo del precio de publicar se suscitó en febrero de 1866, cuando el diario *Springfield Daily Republican*, editado por Samuel Bowles, también amigo de la autora, dio a conocer una versión de “A narrow Fellow in the Grass” bajo el título “The Snake”. Dickinson escribió a Higginson —a quien pocos años antes ella había dicho que publicar era “foreign to [her] thought” (Dickinson, 1958b: 408)— con cierta urgencia en aclararle que su “Snake” le había sido “robada”: “Lest you meet my Snake and suppose I deceive it was robbed of me – defeated too of the third line by the punctuation. The third and fourth were one – I had told you I did not print” (Dickinson, 1958c: 450). Además de notificarle a Higginson del “robo”, haciendo uso de un vocabulario no del todo alejado del de la transacción económica presente en “Publication – is the Auction”, la autora denuncia las modificaciones realizadas al manuscrito original y la

ruptura de un encabalgamiento que ayuda a estructurar una cláusula condicional: “A narrow Fellow in the Grass / [...] You may have met Him – did you not / His notice sudden is –” (Dickinson, 2016a: vv. 1-4). Una posible paráfrasis de los dos últimos versos citados es “quizá lo has visto – si acaso no / su aviso es repentino”, que es a lo que Dickinson se refiere cuando dice que los versos tercero y cuarto conforman una sola idea. No sólo eso, sino que gracias a que la cláusula condicional (“did you not”) aparece al final del tercer verso, se crea una ligera expectativa a la que el siguiente verso responde (“His notice sudden is –”) de un modo que evoca el ataque repentino de la serpiente. Estos versos fueron editados en el diario de manera que dicen algo distinto: “A narrow fellow in the grass / [...] You may have met Him—did you not? / His notice instant is” (Dickinson, 1866: 6), que puede parafrasearse como “quizá lo has visto – ¿acaso no? / Su aviso es instantáneo”. Con esta edición (¿o pequeña cirugía?) se cambia el sentido y también se trastoca la evocación del ataque repentino.

Ahora bien, el precio de publicar no sería menor veinticinco años después. El muy conocido “I’m Nobody! Who are you?” fue publicado por primera vez en *Poems, Second Series* de 1891, editado por Todd y Higginson. A continuación presento la versión de 1891 y la que aparece en *Poems, As She Preserved Them* de 2016 (izquierda y derecha, respectivamente):

*I’m nobody! Who are you?  
Are you nobody, too?  
Then there’s a pair of us—don’t tell!  
They’d banish us, you know.*

*How dreary to be somebody!  
How public, like a frog  
To tell your name the livelong day  
To an admiring bog!*

(Dickinson, 1891)

*I’m Nobody! Who are you?  
Are you – Nobody – too?  
Then there’s a pair of us!  
Don’t tell! they’d banish us – you know! [they’d] advertise*

*How dreary – to be – Somebody!  
How public – like a Frog –  
To tell your name – the livelong June – [To tell] one’s  
To an admiring Bog!*

(Dickinson, 2016)

Se pensará quizá que los cambios son menores y, en efecto, en las primeras ediciones de la poesía de Dickinson es posible encontrar poemas con modificaciones mayores, como es el caso de, entre otros, el célebre “Because I could not stop for Death” (M239, Fr479), que fue publicado en *Poems* de 1890 con una estrofa menos que en el original. En la edición de Todd y Higginson de “I’m Nobody! Who are you?”, la primera

modificación que llama la atención es la regularización métrica del tercer verso, “Then **there’s** | a **pair** | of **us** – | don’t **tell!**”<sup>6</sup> (a diferencia de “Then there’s a pair of us!” en la otra versión), que pasa a tener ocho sílabas, cuatro de ellas acentuadas, en una construcción yámbica perfecta. Lo anterior haría concordar esta estrofa con una de las variedades métricas de la estrofa del himno o la balada, la que Miller (2008) llama “short meter (containing 3-3-4-3 beats)” (394). En la edición más reciente del poema, más apegada al manuscrito, en cambio, vemos que el esquema de sílabas acentuadas en esa misma estrofa es el menos ortodoxo 3-3-3-4. Con esta maniobra por parte de Higginson y Todd, la primera estrofa se vuelve métricamente igual a la segunda, cuyo tercer verso, “To **tell** | your **name** | the **live** | long **day**”, conserva también una estricta regularidad yámbica, que los editores enfatizaron al sustituir *June* por *day*, palabra que establece una rima asonante interna con *name*. No obstante, *June* es más efectiva como hipérbole y para establecer una atmósfera primaveral que, por un lado, es propicia para las ranas que constituirán el símil central del poema y, por el otro, enfatiza la pérdida de tiempo que la vanidad aludida conlleva, pues lo que se desaprovecha es una de las más bellas épocas del año.

Las modificaciones de Todd y Higginson, al reforzar la conformidad de algunos versos con un esquema métrico y un código de puntuación conocidos, ayudan a resolver otras ambigüedades latentes en el poema. El quinto verso, “How **drea**|ry to **be** | somebo(dy)!” en mi opinión, se leería con el patrón de acentos aquí señalado (yambo-anapesto-yambo, más una última sílaba inacentuada, que constituye lo que en inglés se llama *feminine ending*) si el público lector buscara la regularidad métrica, lo cual sucede con frecuencia en la estrofa del himno o la balada que, por ser originalmente formas cantadas, poseen una uniformidad rítmica mayor que la de otras formas. Como pasa con la mayoría de las palabras compuestas en lengua inglesa, en *somebody* los dos lexemas conservan sus acentos naturales, en este caso **some**, un monosílabo, y **body**, si bien dichos acentos se relativizan una vez dentro de la palabra compuesta. Así pues, la pronunciación más común de *somebody* conserva el acento de la primera sílaba de *body*, pero como secundario en relación con *some*. No obstante, en la versión de 1891 del poema, la acentuación de la palabra *somebody* se vería

<sup>6</sup> Las negritas indican una sílaba acentuada y el subrayado, una sílaba con acento secundario. La pleca indica la división de pies métricos.

quizás forzada a coincidir con la expectativa del ritmo yámbico señalado arriba. Algo parecido ocurriría en los versos 6 y 8: “How **pub**lic, **like** | a **frog**” y “To **an** | **admi**ring **bog**!”. La serie de versos en su mayoría métricamente regulares que les preceden podría conducir, debido a la fuerza del patrón sonoro (o incluso sonsonete), a preservar dicha regularidad y a acentuar aquí *like* y *an*, una preposición y un artículo, palabras que en otras construcciones no se acentuarían.

En contraste, me parece que, si se lee la edición más reciente y se da espacio a las pausas sugeridas por los guiones, los énfasis marcados por el uso inusual de mayúsculas y, en general, a una estructura menos regular que la de 1891, la distribución de acentos a lo largo del poema cambia. El quinto verso puede leerse como “How **drea**ry – to **be** | – **Some**body!”, pues la pausa que el guion marca permite decidir dónde acentuar la palabra *somebody* con mayor libertad. Como se sabe, los énfasis dados a determinadas palabras o sílabas en un poema pueden variar de acuerdo con ciertas inflexiones de orden semántico. Y ése es mi punto, que la edición de 2016 expone más claramente que, pese a que la estrofa del himno subyace, el ritmo del poema se despega de dicho esquema e incorpora, en parte, los ritmos del habla cotidiana y, en parte, los ritmos del pensamiento. En su reflexión sobre los ritmos del modernismo que, en su opinión, comparten Dickinson y Thelonious Monk, y particularmente con respecto a la pausa como elemento compositivo, Joshua Weiner (2008) dice:

For Monk, such pauses combine with harmonic distortion to express a kind of skepticism towards a clichéd song-form, while using that song-form to shape an intimate mode of thinking. One of the attractions of Monk is how he highlights improvisation as a form of considered thought, not just lightning reflex: his music seems to embody the very contradictory sound of thought, with all of its exclamation rushing to hesitation, its aggressive certainty giving way to moments of suspenseful doubt, its sentimentality dissolving against dissonant cynicism. But am I describing Monk, or Dickinson? (493)

Ya en tiempos de Dickinson la estrofa del himno o la balada era sin duda una construcción cliché. Weiner sugiere que la construcción cliché crea una expectativa de certeza sonora, semántica y afectiva y que cuando, en el caso de Dickinson, el metro es subvertido —es decir, cuando se impone el principio de precisión lírica—, la

disonancia creada enfatiza la duda y el cinismo, que en “I’m Nobody! Who are you?” serían más bien ironía y sarcasmo. Todas estas coloraciones del pensamiento son mucho más perceptibles, me parece, en la versión editada por Miller. Hay, además, gracias a las pausas, mayor margen de maniobra para cierta variedad performativa tanto en la primera estrofa, que apostrofa a un *tú*, como en la segunda, que se acerca a la modalidad discursiva de la sentencia y que, por tanto, supone un razonamiento moral.

Sin embargo, no creo que estas ambigüedades estén del todo ausentes en la versión de 1891. Volvamos al quinto verso: “How **drea**|ry to **be** | **somebody!**”; es posible que más de una persona lectora, pese a la normalización editorial, haya optado por esta lectura (yambo-anapesto-dáctilo), la cual pone en duda la identidad métrica si no es que la metricidad misma del verso. Esto se debe a que con esta escansión el verso se distancia de los cuatro yambos esperados en sentido estricto, pero, con ello, se acerca más a los ritmos del habla, especialmente porque, en este punto, el yo lírico realiza una exclamación. ¿Y qué decir del primer verso? Si se le impone de manera rigurosa la expectativa del metro, éste podría leerse como compuesto por cuatro troqueos (el último de ellos sin sílaba inacentuada o lo que se conoce como verso cataléctico): “**I**m no|body! | **Who** are | **you?**”. Similarmente, el segundo verso, que contiene una pregunta que complementa la primera, podría leerse como constituido por tres yambos: “Are **you** | nobo|dy, **too?**”. Si bien esta lectura es un tanto forzada, el ritmo ascendente del segundo verso dirige con más certeza la pregunta al tú del poema, en contraste con el ritmo trocaico del primero que “contrae” los acentos y centra la atención en la primera persona al inicio del verso. Más aún, el sonsonete podría interpretarse como irónico, pues le confiere un tono juguetón e inocente a un par de preguntas que también podrían entenderse como angustiantes. Ese mismo tono juguetón se ve confirmado más adelante en la figura de la rana que croa frente a un pantano y que tiene la intención de sugerir la ridiculez de la persona famosa que no hace más que repetir su nombre inútilmente frente a una audiencia adormecida: “an admiring Bog”, palabra, esta última, que rima humorísticamente con “Frog”. La misma versión de Todd y Higginson también se presta a una lectura con inflexiones cercanas al habla cotidiana, y aquí es importante recordar el carácter dialógico del poema. Por ejemplo, los primeros dos versos podrían leerse como “I’m **nobody!** Who are **you?** / Are you **nobody, too?**”, sin la necesidad de establecer pies métricos. En este caso la identidad métrica del primer verso también se torna dudosa, si bien el siguiente verso podría

escucharse como conformado por dos anapestos (“Are you **no|body, too**”), lo que proporcionaría un regreso a la regularidad, un contraste con respecto a la duda expresada en el primer verso, pues la pregunta en el segundo es prácticamente una invitación al reconocimiento entre dos “nadies”.

Por cierto, en la versión original, *Nobody* aparece con mayúscula, lo cual invita a leer la palabra de manera ambivalente como pronombre y nombre propio. El episodio de Polifemo en la *Odisea* nos recuerda el carácter equívoco de usar dicho pronombre como nombre propio desde un punto de vista semántico estricto, si bien como estrategia de supervivencia y artimaña es sumamente exitoso.<sup>7</sup> En el caso de este poema el reconocimiento entre dos “nadies” o, mejor aún, dos “Nadies” supone el establecimiento de una alianza también dirigida a la autopreservación contra el destierro —“Don’t tell! They’d banish us – you know!” (Dickinson, 2016b: v. 4)— o contra la exhibición, si se considera la variante contemplada por Dickinson, “They’d advertise”, palabra que suele estar asociada con la publicidad de productos de consumo, de modo que, como señala Maurice S. Lee (2022), este poema “denigrates publicity and advertising” (320). Aquí está una de las claves para entender este poema como un comentario en relación con la fama literaria. Hacer público el nombre propio, como ya sugerí en el párrafo anterior, posee tintes negativos relacionados con la vanidad y la futilidad en el contexto de la segunda estrofa del poema. La palabra *Nobody* funciona en ese sentido como un opuesto a la idea de ser Alguien: “How dreary – to be – Somebody!” (Dickinson, 2016b: v. 5). Por su parte, *public* en el siguiente verso es empleado como un adjetivo precedido, como en “How dreary”, por un adverbio cuya función es expresar admiración o desconcierto ante el grado en el que cierta cualidad se manifiesta: “How public” (Dickinson, 2016b: v. 6). La repetición de la misma estructura sintáctica produce un efecto irónico, pues este tipo de exclamaciones generan la expectativa de una gradación creciente. Así pues, dentro de la lógica del poema, *public* es incluso peor que *dreary*.

<sup>7</sup> En dicho episodio, Odiseo y sus acompañantes invaden la cueva del cíclope Polifemo, quien los captura dentro de ella y comienza a devorarlos. Odiseo le dice al gigante que su nombre es Nadie y después lo ataca, dejándolo ciego. Cuando Polifemo pide ayuda a otros cíclopes, dice que Nadie lo atacó, lo que impide que lo ayuden. Más adelante, Odiseo y los sobrevivientes de su grupo escapan. Sin embargo, ya de vuelta en su embarcación, Odiseo no puede evitar vanagloriarse y salir del anonimato. Le revela su verdadera identidad a Polifemo, quien es hijo de Poseidón, y el dios decide castigar a Odiseo y su tripulación.

En una línea similar a la reflexión realizada por Weiner y citada unos párrafos arriba, Michael L. Manson (2008) se pregunta por qué, pese a haber elegido una forma estrófica tan particular, tan completa en sí misma y concluyente, Dickinson evade con tanta frecuencia dicha completitud. Esto es algo que puede apreciarse en “I’m Nobody! Who are you?”, pero incluso de formas menos sutiles en otros poemas como “Four Trees – upon a solitary Acre –” (M382, Fr778) o “Renunciation – is a piercing Virtue –” (M384, Fr782), ambos incluidos en el fascículo 37, donde también se incluye “Publication – is the Auction”. En otras palabras, lo que Manson (2008) se cuestiona es por qué Dickinson hace de una forma tan potencialmente cerrada una forma tan abierta, tan espontánea:

Her commitment to stanzaic form suggests that something about the experience of this kind of rhythmic completion spoke to her. [...] She cultivated the strongest, most insistent rhythmic form available in English, one that binds lines together into one felt unit, and then she used syntax, enjambment, and visual form to push and frustrate that sensation of rhythmic completion in new ways. (389-390)

La forma rítmica a la que Manson hace referencia aquí como “the strongest, most insistent” es la que Derek Attridge (1996) describe como “the 4 x 4 formation” (53-57), es decir, la estrofa formada por cuatro tetámetros o sus variantes. Igualmente, Miller (2012: 59) insiste en la predominancia de estrofas regulares, aunque con el esquema 8-6-8-6, también conocido como *common meter*, y, en segundo lugar, estrofas con el esquema 6-6-8-6 o *short meter*. La manera en que la poesía de Dickinson elude la completitud simétrica, latentemente monótona, de la estrofa del himno, no es sólo a través de variaciones métricas: “Dickinson’s short lines, disruptive punctuation and capitalizations, and syntactic inversions or doubling resist the forward push of both meter and syntax; they act like hooks on the impetus of sentence and verse” (Miller, 2008: 391). En otras palabras, las estructuras relativamente predecibles del metro y la sintaxis son con frecuencia trastocadas, y dicho trastocamiento interviene en los procesos de generación de sentido del poema. A lo anterior hay que agregar las interrupciones ocasionadas por las medias rimas (*slant rhymes*) y el léxico en ocasiones excéntrico, no convencionalmente poético, e incluso “inarmónico” de algunos versos:

[Dickinson] built a new poetic form from her fractured sense of being eternally on intellectual borders, where confident masculine voices buzzed an alluring and inaccessible discourse [...]. Pulling pieces of geometry, geology, alchemy, philosophy, politics, biography, biology, mythology, and philology from alien territory, a ‘sheltered’ woman audaciously invented a new grammar. (Howe, 2007: 21)

Forma y contenido: me parece que no es posible determinar si la oscuridad o el desafío cognitivo, imaginativo y estético de la poesía de Dickinson es resultado de su manejo de la prosodia, los metros, el ritmo y la sintaxis, o al revés.

Con todo esto en mente, me interesa a continuación realizar un análisis de “Publication – is the Auction”, incluido en el fascículo 37, el cual fue compilado a finales de 1863, según la estimación de Miller. Éste es uno de los veintiún poemas reunidos en este librito y presenta el pronunciamiento más explícito por parte de Dickinson con respecto a la idea de publicar:

*Publication – is the Auction  
Of the Mind of Man –  
Poverty – be justifying  
For so foul a thing*

5 *Possibly – but We – would rather  
From Our Garret go  
White – Unto the White Creator –  
Than invest – Our Snow –*

10 *Thought belong to Him who gave it –  
Then – to Him Who bear  
Its Corporeal illustration – sell  
The Royal Air –*

*In the Parcel – Be the Merchant  
Of the Heavenly Grace –*  
15 *But reduce no Human Spirit  
To Disgrace of Price – (Dickinson, 2016)*

Con la misma palabra *Mind* la autora se había referido a su poesía en la carta, ya previamente citada, enviada a Higginson el 25 de abril de 1862: “Two Editors of Journals

came to my Father's House, this winter – and asked me for my Mind – and when I asked them 'Why,' they said I was penurious – and they, would use it for the World –” (Dickinson, 1958a: 404-405). La poesía no es vista aquí como un producto —aunque de nuevo aparece en relación con el acto de publicar una palabra asociada a cuestiones económicas, *penurious*<sup>8</sup>—, sino como una extensión del ser de la poeta (“Mind”), especialmente como la extensión de su interioridad, idea característica de la poética romántica. En el poema, no obstante, la frase es *the Mind of Man*, y aunque podría resultar válido pensar que la palabra *Man* es aquí empleada como sinécdoque de humanidad, el poema incluye también algunas referencias que ponen de manifiesto códigos de género diferenciados para mujeres y hombres. De hecho, en la segunda estrofa, la voz poética afirma que “We – would rather / From Our Garret go / White – unto the White Creator – / Than invest – Our Snow –” (Dickinson, 2016: vv. 5-8), en donde *Our Snow* funciona como una metáfora de la escritura que sugiere pureza. Al considerar también el adjetivo *White*, empleado dos veces en un mismo verso, dicha pureza adquiere connotaciones de virginidad y santidad, valores inequívocos dentro de los códigos de feminidad protestantes de la Nueva Inglaterra decimonónica. Y si bien virginidad y santidad en sentido sexual no son conceptos del todo compatibles con la biografía e idiosincrasia de la poeta como ahora las conocemos, la palabra *Garret* (suerte de desván o ático), un espacio cuyo propósito es pasar desapercibido y contener objetos que no se quiere tener a la vista, sí evoca la mítica habitación en la segunda planta de la casa familiar, donde la autora escribió la totalidad de su obra.<sup>9</sup> Con la frase *invest – Our Snow*, Dickinson nos remite al acto al que tristemente muchas mujeres contemporáneas a ella se veían obligadas a recurrir, el de “invertir” su virginidad en el acuerdo matrimonial para asegurar una subsistencia o mejorar un nivel de vida. Irónicamente, la observación de que “posiblemente” la pobreza justifique la publicación de una obra literaria también aplicaría, mediante la analogía, al matrimonio. Es así como Dickinson expresa su rechazo a dos instituciones fincadas

<sup>8</sup> De acuerdo con el *Emily Dickinson Lexicon (EDL)*, en su primera acepción, *penurious* puede significar: “Greedy; covetous; jealous; stingy” (Brigham Young University, 2007). Este *Lexicon* se basa principalmente en la edición de 1844 del *American Dictionary of the English Language* de Noah Webster, quien, por cierto, vivió por algunos años en Amherst, antes del nacimiento de la poeta, y trabajó junto a Samuel Fowler Dickinson, abuelo de la autora, en la fundación de Amherst College.

<sup>9</sup> Imágenes de la habitación pueden verse en el sitio web del Emily Dickinson Museum: <https://www.emilydickinson-museum.org/dickinsons-bedroom/>.

en la autoridad masculina y sugiere que ingresar a cualquiera de ellas implica una “cesión de derechos” que contraviene su autonomía y la “pureza” de su ser.

Con todo, muchas mujeres poetas como Lydia Sigourney, Lydia Maria Child, Sarah Piatt, Helen Hunt Jackson, e incluso la afroestadounidense Frances Ellen Watkins Harper, entre otras, encontraron maneras diversas de negociar con la institución literaria y publicaban su obra en revistas y libros, por no mencionar a las autoras de ficción y ensayo. También, pese a que la mayoría de los editores de publicaciones periódicas y casas editoriales eran hombres, hubo en la época algunas mujeres editoras como la propia Margaret Fuller, quien editó la revista trascendentalista *The Dial* de 1840 a 1844 y después fue editora del *New-York Tribune*. Sin embargo, es posible afirmar que el campo literario era en gran medida una institución patriarcal, no sólo debido al número de hombres escritores, editores y críticos, sino también al horizonte de expectativas que respondía, por un parte, a una tradición literaria predominantemente masculina y, por la otra, a los códigos de género de la época que prevalecían entre la población blanca de clases medias y altas, es decir, aquéllas que consumían con mayor frecuencia, aunque no exclusivamente, publicaciones periódicas y libros. De acuerdo con Wendy Martin (2007), la recepción más temprana de la obra de Dickinson fue, precisamente, “a somewhat gendered reaction” (121), en el sentido de que aquellas mujeres que llegaron a hacer algún comentario sobre los versos de la autora tendían a opinar favorablemente e, incluso, de modo entusiasta, mientras que la mayoría de los hombres que expresaron públicamente su visión de la poeta eran propensos a descalificarla.

Ingrid Satelmajer (2008), por su parte, centra su atención en una reseña anónima muy influyente publicada por *Scribner’s Magazine*,<sup>10</sup> en marzo de 1891, tras la publicación del primer volumen de poemas: “an unsigned piece in ‘The Point of View’ department coolly weighed in on the poet, criticizing in particular those who defended Dickinson’s lack of form” (41). Satelmajer reconoce, empero, que *Scribner’s* publicó, aunque no sin mostrar resistencia, al menos un poema de Dickinson en meses anteriores a la reseña. Con respecto a qué tan receptivas fueron otras revistas literarias, dice: “Although *Harper’s* and the *Atlantic* [*Monthly*] published reviews of and articles about Dickinson’s poetry, the *Century* was highly inhospitable” (Satelmajer, 2008: 45). El caso de la revista *Century* destaca dado que el fundador de esta última fue

<sup>10</sup> No hay que confundirla con *Scribner’s Monthly*, la antecesora de *The Century*.

Josiah Holland. Los Holland, Elizabeth y su esposo Josiah, fueron amigos íntimos de Dickinson y mantuvieron con ella una correspondencia de más de veinte años. Josiah muere en 1881, una década antes de la publicación del primer volumen de poesía de Dickinson y de la serie de reseñas a las que Satelmajer hace referencia. Aun así, parece que la línea editorial de Holland se habría mantenido en *The Century Magazine*. En última instancia, la hipótesis de que el conflicto de Dickinson con la institución literaria de su tiempo está interconectado con la de otras instituciones también basadas en la autoridad masculina se ve un tanto confirmada al revisar quiénes y cómo recibieron su obra en las últimas décadas del siglo XIX:

Klaus Lubbers's historical analysis and Willis J. Buckingham's compilation of review articles both demonstrate that the first phase of primarily evaluative criticism from the 1860s to 1897 was characterized by a marked discrepancy between private readers' and female reviewers' widespread enthusiasm for Dickinson's poems and letters, on the one hand, and a more mixed reception by a small number of predominantly male literary journalists and writers on the other. The latter group's reviews, grounded in an attempt to reinforce a genteel standard of poetic form, focused mainly on faulting Dickinson for her formal irregularities. Yet after 1890 these few—albeit highly influential—voices increasingly tended to overshadow the many positive responses and creative tributes to Dickinson from nonprofessional readers. (Messmer, 1998: 302)

Llama mucho la atención que los críticos literarios profesionales, los considerados formadores de opinión, decidieron concentrarse en desacreditar la obra de Dickinson con base en su irregularidad formal —un aspecto que ya en la década de 1890 era celebrado en la poesía de Whitman—, incluso tras las modificaciones realizadas por Todd y Higginson.

Messmer distingue entre un público lector no profesional, en gran parte conformado por mujeres, y un público profesional, compuesto mayormente por hombres. Este escenario sugiere que las mujeres vendían y compraban, es decir, que su inclusión en la industria editorial obedecía en buena parte a la lógica del capital, pero su inclusión en el canon contemporáneo estaba en última instancia determinado por las reglas de una élite literaria patriarcal, una de cuyas motivaciones, según Messmer (1998),

era establecer un estándar exquisito de forma poética (“a genteel standard of poetic form”). Uno de estos críticos prominentes, Thomas Bailey Aldrich (1892), publicó anónimamente el muy famoso artículo “*In Re Emily Dickinson*” en el *Atlantic Monthly* en 1892, el cual incluye juicios como “the incoherence and formlessness of her — I don’t know how to designate them — versicles are fatal” (s.p.). En respuesta, Ellen Battelle Dietrick (1989), una célebre sufragista, envió una carta a *Woman’s Journal*, publicación que muchas personas habrían considerado menos prestigiosa. En esta carta, la autora hace el siguiente comentario:

Not content with a sweeping condemnation of Emily Dickinson’s “incoherence and formlessness” (qualities which are now supposed peculiarly to manifest genius in Walt Whitman), not content with denying her the right of poetic title, with pronouncing her thoughts “ideas which totter and toddle,” the critic goes out of his way to accuse Col. Higginson of sentimentality in behalf of women in that Col. Higginson professes admiration of Miss Dickinson’s writing. Such a fling is more worthy of a school boy than of one who aspires to the dignity of a critic. (291)

El resto de la carta continúa denunciando el hecho de que la industria editorial estuviera basada en una autoridad masculina que, por ejemplo, transmitiera juicios de valor a través del adjetivo *feminine* (Dietrick, 1989: 292). Aquí nuevamente se aprecia la división entre lectores “profesionales” que publican en la aún prestigiada *Atlantic Monthly* (actualmente, sólo *The Atlantic*) y las lectoras “no profesionales” que publican en un semanario como *Woman’s Journal*, que fue altamente influyente, pero que desde el título habría sido desestimado por al menos parte de la élite literaria masculina. También sobresale el hecho de que la irregularidad formal, o bien, precisión lírica de Whitman era ya identificada como una expresión de su genio, mientras que la precisión lírica de Dickinson era, de acuerdo con Aldrich (1892: s.p.), signo de incoherencia, desconocimiento gramatical y falta de entrenamiento poético.

Con todo esto en mente y de regreso a “Publication – is the Auction”, este poema podría interpretarse como un comentario crítico a una industria editorial que podía llegar a promover una escritura complaciente que facilitaría la publicación y una buena recepción, aunque eso supusiera en ocasiones el “abaratamiento” de la

autenticidad artística. Según el *American Dictionary of the English Language* de 1844, elaborado por Noah Webster, *auction* significa “Hawking; bargaining; public trade; transfer of property to the highest bidder; [fig.] degradation; cheapening” (Brigham Young University, 2007: n.p.). Más aún, la palabra *auction* para un público lector de mediados del siglo XIX en los Estados Unidos habría tenido una fuerte conexión con la esclavitud, como el poema “The Slave Auction”, publicado en 1854 por Frances Ellen Watkins Harper, pone de manifiesto. Eso mismo sostiene Martin (2007) cuando dice que Dickinson “uses the term ‘Auction,’ which in the 1860s would have been closely associated with slavery, to describe the process of literary publication” (116). Este mercado editorial, aunque privilegiara a los hombres y tuviera compatibilidad con otras instituciones patriarcales como el matrimonio o el sistema capitalista mismo, promovería en ocasiones una escritura complaciente y un apego a reglas “exquisitas” por parte de los mismos escritores hombres; así lo dicen los primeros dos versos del poema: “Publication – is the Auction / Of the Mind of Man –” (Dickinson, 2016: vv. 1-2). En opinión de Lee (2022),

By wondering whether “Poverty” might “Possibly” justify an author entering competitive markets, Dickinson broaches a timely question. William Thackeray’s *Pendennis* (1850), Herman Melville’s *Pierre* (1852), and Henry David Thoreau’s *Walden* (1854) are deeply suspicious of how the publishing industry distorts aesthetic aims, while Fanny Fern’s *Ruth Hall* (1854), Elizabeth Barrett Browning’s *Aurora Leigh* (1856), and Louisa May Alcott’s *Little Women* (1868-1869) suggest that financial need can justify women writers leaving domestic spheres for the masculine-coded marketplace. “Publication – is the Auction” decides against such a transition, though Dickinson to some degree recognizes her class privilege and the pressures endured by other writers. (321)

Así pues, las demandas de la institución literaria, aunque con toda probabilidad supusieron mayores obstáculos para las mujeres, también afectaron a hombres escritores, si bien el mercado editorial funcionó a la vez como una fuente de trabajo remunerado tanto para los unos como para las otras.

Pese a que “Publication – is the Auction” obedece casi enteramente las reglas formales del metro común (*common meter*), hay en este poema irregularidades sutiles que potencian lo dicho en él en cuanto que la forma misma se resiste a la complacencia y la ortodoxia poética. En los versos que siguen a los recién citados, se aprecian dos encabalgamientos (hay encabalgamiento en prácticamente todos los versos, excepto en 2-3, 8-9, 9-10 y 14-15), el segundo bastante notorio, pues va de una estrofa a otra:

*Poverty – be justifying  
 For so foul a thing*

*Possibly – but We* (Dickinson, 2016: vv. 3-5)

Si bien “Publication – is the Auction” está escrito en un metro regular (tetrámetros y trímetros trocaicos alternados), el principio de composición que prevalece aquí es el métrico en menor o igual grado que el sintáctico. Con esto no quiero decir que el metro común se vea afectado en su regularidad, sino que, al romperse la esticomitia —es decir, la coincidencia entre unidad sintáctica y unidad versal—, la cohesión sonora de las estrofas pierde fuerza, pues la idea contenida en este enunciado nos lleva de la primera estrofa a la segunda sin pausas. Además del análisis métrico y rítmico de un poema, Attridge (1996) propone el análisis del movimiento frasístico: “We call this dimension of the movement of poetry *phrasing*, a word which refers both to syntax and to meaning, and which in its form (‘phrasing’ rather than ‘phrases’) indicates the *dynamic* nature of the phenomenon it refers to” (182). Este autor contempla cuatro movimientos básicos entre frases —declaración (*statement*), extensión (*extension*), expectativa (*anticipation*) y llegada (*arrival*) (Attridge, 1996: 184)—, cuya identificación, junto con la de otros elementos, puede resultar provechosa para comprender la estructura de un poema. La escansión frasística (*phrasal scansion*) es útil precisamente en casos como éste: “Poverty – be justifying” es una frase que crea expectativa, y “For so foul a thing” parece ser, en un primer momento, la frase de llegada, pues con ella concluye la estrofa. Sin embargo, el enunciado continúa, un tanto sorpresivamente, en la siguiente estrofa, “Possibly –”, lo cual altera la lectura de las dos frases previas y, sobre todo, modifica el tono. La aparente sentencia de la primera estrofa pasa a ser una posibilidad. Después de “Possibly –”, el poema continúa con “but We” (v. 5). Tras haber especificado que publicar es la subasta de la mente del *hombre*, la identidad de

este *We* es sumamente intrigante. Una opción obvia es “nosotras las mujeres”, particularmente porque los versos siguientes hacen referencia a un código de comportamiento femenino que ya expuse páginas atrás.

Para concluir, y teniendo en mente que el patrón métrico que emplea Dickinson parece estar en constante tensión con la sintaxis, es decir, con la extensión, ritmo y léxico de sus ideas, vale la pena prestar atención a los encabalgamientos en las dos últimas estrofas:

*Thought belong to Him who gave it –  
Then – to Him Who bear  
Its Corporeal illustration – sell  
The Royal Air –*

*In the Parcel – Be the Merchant  
Of the Heavenly Grace –  
But reduce no Human Spirit  
To Disgrace of Price – (Dickinson, 2016: vv. 9-16)*

¿Qué corre el riesgo de poner en venta un poeta cuando publica su obra? La respuesta aquí dada es, como suele ser con Dickinson, ambigua o, mejor aún, oscura. El pensamiento pertenece, en primera instancia, a Dios, el *Him* del noveno verso, y después —haciendo eco de los planteamientos trascendentalistas de Emerson— al hombre que constituye la “ilustración corporal” de dicho pensamiento, el *Him* del décimo verso. A continuación, en el verso once, la voz poética introduce un imperativo que rompe, en esta ocasión sí, con el metro y que se extiende hasta la siguiente estrofa —“sell / The Royal Air – // In the Parcel” (Dickinson, 2016: vv. 11-13), seguido por otro imperativo: “Be the Merchant / Of the Heavenly Grace” (Dickinson, 2016: vv. 13-12). Una lectura posible de los adjetivos *Royal* y *Heavenly* en este caso consiste en una alusión al origen terrenal y divino, respectivamente, de las posesiones que un individuo puede poner en venta. Ni aquello que deriva de las estructuras sociales de poder (“Royal”) ni aquello que procede de la gracia divina (“Heavenly”) se compara, en todo caso, con el espíritu humano, al que, nos dice la voz poética, no puede o no debería ponerse precio. El efecto de los contrastes hechos aquí por Dickinson a través de dichas figuras es el de establecer un límite entre lo comerciable y lo no comerciable. Así, si en las estrofas tercera y cuarta encontramos rimas perfectas —*go* y *snow*, *bear* y *Air*—, y en la última, una *slant rhyme* —*Grace* y *Price*—, en la primera estrofa,

en cambio, la rima se frustra casi por completo y de modo muy sugerente al contraponer *Man* y *thing*. La voz poética, pues, denuncia una cosificación del individuo implícita en el acto de publicar (recuérdese la asociación de la palabra *auction* con la esclavitud), y sostiene que este espíritu humano no equivale a un objeto valioso —o su imitación— pero tampoco a la gracia divina, cosas, en este poema, comerciables.

Las primeras dos estrofas del poema tienen un esquema de 8-5-8-5 sílabas, en donde los versos pares son catalécticos. Los versos once y doce de la tercera estrofa, en cambio, tienen 9 y 4, respectivamente. En otras palabras, el verso once contiene una sílaba extra (*sell*) que, según el esquema métrico, debía pertenecer al verso siguiente para completar el trímetro trocaico cataléctico que presentan el resto de los versos pares del poema: “**Sell the Royal Air**”. La primera vez que este poema fue publicado apareció, de hecho, con dicha modificación o regularización métrica (en *Further Poems* (1929), editado por Martha Dickinson Bianchi). El efecto ganado al “subir” esta sílaba de un verso a otro, tal como aparece en el fascículo, es retórico, pues le imprime más contundencia al imperativo: “Its Corporeal illustration – *sell* / The Royal”. Aquí es posible constatar que Dickinson, en ocasiones, componía en conformidad con las inflexiones, modulaciones y ritmos de su pensamiento (“the sound of thought”, lo llama Weiner (2008) en un fragmento ya citado) por encima de la regularidad métrica. Dicha sonoridad del pensamiento se vale de pautas visuales para hacerse oír, como lo pone en evidencia el desplazamiento de *sell* al undécimo verso. Asimismo, el encabalgamiento entre la tercera y cuarta estrofa, “The Royal Air – // In the Parcel”, de nuevo pone en evidencia la tensión arriba descrita entre la sintaxis de la idea y los patrones métricos y estróficos. En otras palabras, “Publication – is the Auction” evade las reglas formales “exquisitas” de la ortodoxia poética de su tiempo para favorecer la libertad artística e intelectual, es decir, la precisión lírica del poema.

## Referencias bibliográficas

- ALDRICH, Thomas Bailey. (1892, enero). “In Re Emily Dickinson” (en línea). *The Atlantic Monthly*, January 1892. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1892/01/in-re-emily-dickinson/634194/>.
- ATTRIDGE, Derek. (1996). *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge University Press.

- BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY. (2007). *Emily Dickinson Lexicon*. <https://edl.byu.edu/index.php>.
- DICKINSON, Emily. (1866, 14 de febrero). "The Snake". *Springfield Republican*, p. 6. Recuperado de [https://www.edickinson.org/assets/static\\_pages/The%20Snake%207268\\_1866Feb14\\_0001-5e21311e91cc8adf1f260ba930114b1a916441af3b690f0c208bf52f6ed92884.jpg](https://www.edickinson.org/assets/static_pages/The%20Snake%207268_1866Feb14_0001-5e21311e91cc8adf1f260ba930114b1a916441af3b690f0c208bf52f6ed92884.jpg).
- DICKINSON, Emily. (1891). "I'm nobody! Who are you?". En *Poems, Second Series* (p. 21). Roberts Brothers.
- DICKINSON, Emily. (1958). "260" [Carta a T.W. Higginson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. II (p. 403). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (1958a). "261" [Carta a T.W. Higginson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. II (p. 404-405). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (1958b). "265" [Carta a T.W. Higginson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. II (p. 408-409). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (1958c). "316" [Carta a T.W. Higginson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. II (p. 450-451). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (2016). "Publication – is the Auction". En Crisianne Miller (Ed.), *Poems, As She Preserved Them* (p. 386). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (2016a). "A narrow Fellow in the Grass". En Crisianne Miller (Ed.), *Poems, As She Preserved Them* (p. 489). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (2016b). "I'm Nobody! Who are you?". En Crisianne Miller (Ed.), *Poems, As She Preserved Them* (p. 128). Harvard University Press.
- DICKINSON EDITING COLLECTIVE. (2013). "LETTER-POEM, A Dickinson Genre". *Dickinson Electronic Archives*. <https://www.emilydickinson.org/node/1667>.
- DIETRICK, Ellen Battelle. (1989 [1892, enero]). "One Sided Criticism". En Willis J. Buckingham (Ed.), *Emily Dickinson's Reception in the 1890s: A Documentary History* (pp. 291-292). University of Pittsburgh Press.
- FRYE, Northrop. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press.
- HOWE, Susan. (2007). *My Emily Dickinson*. New Directions.
- JOHNSON, Thomas H. (1961). "Introduction". En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (pp. v-xi). Back Bay Books.

- KIRK, Connie Ann. (2008). "Climates of the Creative Process: Dickinson's Epistolary Journal". En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 334-347). Blackwell.
- LATTIG, Sharon. (2020). *Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric*. Bloomsbury.
- LEE, Maurice S. (2022). "Dickinson Uncut: Reading and Not Reading in Print Culture". En Cris­tanne Miller y Karen Sánchez-Eppler (Eds.), *The Oxford Handbook of Emily Dickinson* (pp. 319-335). Oxford University Press.
- LOEFFELHOLZ, Mary. (2016). *The Value of Emily Dickinson*. Cambridge University Press.
- MANSON, Michael L. (2008). "The Thews of Hymn: Dickinson's Metrical Grammar". En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 368-390). Blackwell.
- MARTIN, Wendy. (2007). *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. Cambridge University Press.
- MESSMER, Marietta. (1998). "Dickinson's Critical Reception". En Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle y Cris­tanne Miller (Eds.), *The Emily Dickinson Handbook* (pp. 299-322). University of Massachusetts Press.
- MILLER, Cris­tanne. (2008). "Dickinson's Structured Rhythms". En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 391-414). Blackwell.
- MILLER, Cris­tanne. (2012). *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*. University of Massachusetts Press.
- MILLER, Cris­tanne. (2016). "Introduction". En Cris­tanne Miller (Ed.), *Emily Dickinson's Poems, As She Preserved Them* (pp. 1-22). The Belknap Press.
- MILLER, Cris­tanne; SÁNCHEZ-EPPLER, Karen. (2022). "Introduction". En Cris­tanne Miller y Karen Sánchez-Eppler (Eds.), *The Oxford Handbook of Emily Dickinson* (pp. 1-13). Oxford University Press.
- NILES, Thomas. (1958). "813b" [Carta a Emily Dickinson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. III (p. 769). Harvard University Press.
- SATELMAJER, Ingrid. (2008). "Fracturing a Master Narrative, Reconstructing 'Sister Sue'". En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 37-55). Blackwell.

- SEWALL, Richard. (1998). “The Continuing Presence of Emily Dickinson”. En Gudrun Grabher, Roland Hagenbuchle y Cristanne Miller (Eds.), *The Emily Dickinson Handbook* (pp. 3-7). University of Massachusetts Press.
- WHITE HEAT. (s.f.). “April 16-22: Poems in the first letter to Higginson” [entrada de blog]. *White Heat. Emily Dickinson in 1862: A Weekly Blog*. Recuperado de <https://journeys.dartmouth.edu/whiteheat/april-16-22-poems-on/>.
- WEINER, Joshua. (2008). “‘Zero to the Bone’: Thelonious Monk, Emily Dickinson, and the Rhythms of Modernism”. En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 490-495). Blackwell.