

MOTIVACIÓN ESTILÍSTICA ENTRE SIGNIFICANTE Y SIGNIFICADO EN *THE SINGLE HOUND* DE EMILY DICKINSON

«The sound must seem an Echo
of the Sense»
Alexander Pope

Como otras tantas disciplinas relacionadas directa o indirectamente con los estudios filológicos, la Estilística, esa otra disciplina aún por definir de manera taxativa, es deudora incuestionable de Ferdinand de Saussure y de su *Cours de linguistique générale*¹. Aunque en esta obra se definen por primera vez conceptos fundamentales para el desarrollo posterior de la lingüística y otras ciencias afines, es sobre todo el concepto de signo lingüístico como la suma de significante y significado el que la Estilística hace suyo propio. Dámaso Alonso ha desarrollado esta aplicación de la idea de signo lingüístico a los estudios sobre estilo literario. Para este teórico, el texto poético es en sí mismo un signo lingüístico compuesto de significado y significante. Lo que separa a Alonso de Saussure es su opinión opuesta sobre el vínculo que une dichos componentes: mientras que para Saussure ese vínculo es arbitrario, para Dámaso Alonso «en poesía hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado»². No hay que analizar demasiado esta idea para ver que, en el fondo, coincide con la noción de desvío que Leo Spitzer exponía cuando afirmaba que «a cualquier emoción, es decir, a cualquier apartamiento de nuestro estado psíquico normal, corresponde en el campo expresivo un apartamiento del uso lingüístico normal; y, en contrapartida, un desvío del lenguaje usual es indicio de un estado psíquico inhabitual»³. Esta es también, por último, la idea que recoge, desde otro punto de vista, H. G. Widdowson al afirmar que «the question that any

1. Puesto que desde el propio título este trabajo asume la decisiva importancia de Saussure para los estudios estilísticos, su obra principal es punto de partida obligado. Entre las diversas ediciones, Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale*. ed. Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1981, así como las ediciones españolas de Amado Alonso (Madrid, Alianza, 1987) y Mauro Armiño (Madrid, Akal, 1980).

2. Cf. Dámaso Alonso, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981, p. 32. Aunque aplicado en sus ejemplos prácticos a poetas españoles, el libro contiene unos fundamentos teóricos que, por su importancia para este trabajo, paso a resumir someramente. Opina Dámaso Alonso que «la forma poética es un complejo de complejos: contiene, de una parte, la representación conceptual de lo mentado por el poeta; de otra, un complejo de elementos fonéticos que todos ellos tienden a establecer relaciones no convencionales entre el significante y la cosa significada» (p. 49). Mas adelante expone que «el significante es una modificación del mundo físico, medible y registrable, con absoluta exactitud (...) El significado es (a través del significante) una alteración de nuestra vida espiritual, ni medible ni registrable; sólo de un modo vagamente aproximado lo podemos analizar» (p. 404). Inmediatamente después de esto, concluye de forma rotunda: «El verdadero objeto de la Estilística sería, a priori, la investigación de las relaciones mutuas entre significado y significante» (p. 40).

3. Citado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva en *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 442.

textual analyst should be concerned with is (...): What is being communicated in this text and how are the resources of the language being used to bring this communication about?»⁴ De nada vale localizar e inventariar esos recursos del lenguaje de que habla Widdowson si no se les busca un significado coherente con el texto en que se insertan. El simple inventario de figuras retóricas es una práctica, quizás por fácil, demasiado corriente. Lo verdaderamente difícil es establecer qué vínculos unen esos recursos lingüísticos (significantes) con el sentido último del texto (significado). El estudio equilibrado entre esos dos constituyentes del signo lingüístico, es decir, entre fondo y forma si se quiere, debe ser el ideal de toda investigación estilística, puesto que «cualquier análisis que no desemboque en una semántica del texto analizado se definirá siempre como una introducción incompleta y mutilante de la obra literaria»⁵.

El análisis que se lleva a cabo en estas páginas ha intentado por todos los medios evitar esa visión mutilada a la que alude Carlos Reis. Para ello fue necesario comenzar precisamente con un inventario o clasificación de los recursos estilísticos que Emily Dickinson utiliza en su poesía; a continuación se hizo asimismo necesaria una selección de aquellos más comunes; y por último, y ello fue lo más complicado, hubo que dar un «salto» para pasar al otro lado de la cuestión: el significado. Por supuesto, no se trata de una recopilación exhaustiva –ni siquiera en *The Single Hound* (1914)– sino que se han escogido unos pocos recursos estilísticos, simples calas en un campo amplísimo, que son fiel reflejo del propio significado de los poemas en que aparecen.

Recursos estilísticos en The Single Hound: clasificación

Aun cuando una selección de las figuras retóricas facilita un análisis como el que se realiza en este trabajo, se impone también una clasificación flexible de las mismas que, sin abandonar el rigor, permita facilitar la metodología. Tal clasificación puede ser, sin prejuicio alguno, personal, o, por el contrario, como en nuestro caso, puede adoptarse alguna que cuente ya con aprobación y reconocimiento entre los estudiosos del estilo. El método de análisis escogido para este estudio (ver nota 5) ha aconsejado una clasificación de las figuras en cuatro grupos: el de los metaplasmas, es decir, el que aquellas figuras que actúan sobre las características sonoras o gráficas de las palabras, fonemas y grafemas (se incluyen aquí, entre otras, la rima, el ritmo, la aliteración, etc.); el de las metataxis o figuras que afectan a la estructura frástica del texto (elipsis, parataxis, hipérbaton, anástrofe, encabalgamiento, etc.); el de los metalogismos o figuras que cambian la

4. H. G. Widdowson, «On the Deviance of Literary Discourse,» *Style*, University of Arkansas, vol. 6, Fall 1972, n° 3, p. 299.

5. Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1985, p. 34. El libro de Reis contiene elementos teóricos (y también prácticos) muy valiosos para afrontar el análisis de un texto literario. El autor distingue entre tres métodos principales, aunque no únicos, de análisis: el estructural, es decir, el de las relaciones internas del texto; el semiótico o estudio de los signos y códigos de comunicación; y el estilístico, centrado en la composición formal del texto. Por supuesto, es este último método el más aplicable al objeto de este trabajo. Como antes Dámaso Alonso (ver nota 2), Carlos Reis ve el texto poético como un signo lingüístico. Su distinción entre *análisis*, o clasificación previa de los recursos estilísticos de un texto, e *interpretación* de esos recursos es útil para cualquier estudio de aproximación al estilo literario en general y al poético en particular.

lógica de la frase (antítesis, oxímoron, personificación,...); y, por último, el de los meta-sememas, en el que son las características sémicas del texto las que se ven afectadas (sinécdoque, metáfora, comparación, etc.)⁶.

El ritmo: dos versos y su equilibrio acentual

El estudio de tres recursos como el ritmo, la rima y la aliteración, especialmente el de los dos primeros, en *The Single Hound* se nos presenta desde el principio, si no complicado, sí al menos con bastantes prejuicios heredados de tiempos pasados. Estos prejuicios contra la poesía de Emily Dickinson comenzaron ya por el propio Thomas Wentworth Higginson, la primera persona a quien la poetisa confió sus poemas en la esperanza de que los juzgara objetivamente. Corría el año 1862. No sabemos si Higginson los juzgó con objetividad; lo que sí es cierto es que, aun reconociendo su valía general, no dejó de advertir ciertas «irregularidades» que «debían corregirse»⁷. Estas irregularidades parecen haber estado presentes en parte de la crítica dickinsoniana, que le achaca diversos tipos de fallos, resumidos por Ricardo Jordana y María Dolores Macarulla en dos: fallos de la técnica de expresión, que incluyen la mala gramática, las malas rimas y los ritmos irregulares; y fallos del juicio estético⁸. De igual manera que parte de la crítica se ha apresurado a «denunciar» los errores de Emily Dickinson, otros sectores no han dudado en justificarla⁹.

Sin embargo, un análisis atento de los poemas de *The Single Hound* nos revela una serie de características que distan mucho de ser «irregularidades». Muy al contrario, son rasgos que nos muestran una poesía muy depurada y en la que nada parece ser gratuito o irregular.

Comencemos por el ritmo¹⁰. De entre los más de ciento veinte poemas que componen *The Single Hound* nuestro análisis va a centrarse en el número 63 que se reproduce a continuación:

If pain for peace prepares
Lo, what «Augustan» years
Our feet await!

6. Clasificación citada por Carlos Reis en *Fundamentos*, ed. cit., p. 299, tomada a su vez de J. Dubois et alii, *Rhétorique générale*, París, Larousse, 1970, p. 33-34. Por su importancia en la poesía de Emily Dickinson, este estudio va a centrarse principalmente en los dominios de los metaplasmas y de las metataxis.

7. Cf. Emily Dickinson, *The Complete Poems*, ed. Thomas H. Johnson, London, Faber & Faber, 1987. Esta edición es la que sirve de referencia para la numeración de los poemas que se citan en este trabajo.

8. Ricardo Jordana y María Dolores Macarulla, *A Hundred Poems/Cien poemas*, edición bilingüe, Barcelona, Bosch, 1980, p. 56.

9. En palabras de Stanley T. Williams: «En sus medias rimas, sus irregularidades, de habla y de ritmo, en su cualidad espasmódica, ella reflejó las incongruencias y frustraciones de la experiencia humana; el desgarre «awkwardness» de su poesía se convierte en metáfora de la existencia misma». Citado por R. Jordana y M. D. Macarulla, *A Hundred Poems*, ed. cit., p. 57.

10. Amplios comentarios sobre el ritmo en poesía, así como sobre los demás recursos estilísticos que aquí se recogen, se pueden encontrar en diversos manuales. Cf. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Madrid, Ariel, 1986; J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London, André Deutsch, 1979; Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1977; Alex Preminger ed., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., 1979.

If springs from winter rise,
Can the Anemones
Be reckoned up?

If night stands first – then noon
To gird us for the sun,
What gaze!

When from a thousand skies
On our developed eyes
Noons blaze!

Primero en la poesía de Emily Dickinson los versos hexasílabos y octosílabos, sin excluir, como ocurre en este poema, los de metro menor. Esta preferencia no presenta mayor misterio si se tiene en cuenta que la estrofa básica utilizada es la de himno bíblico, que suele estar compuesta de cuatro versos con rimas variadas, aunque predominen las del tipo abcb y abab, y con tres o cuatro acentos tónicos¹¹.

Dentro del poema escogido detenemos la mirada en la primera estrofa, que, por ser la más representativa para las cuestiones de ritmo que ahora nos ocupan, va a servir de ejemplo para demostrar que lo relacionado con el ritmo en la poesía de Dickinson no es ni mucho menos inmotivado. Muy al contrario, estos tres versos tan sencillos parecen un reflejo del mensaje que transmite el poema entero. Aislémoslos del resto:

If pain for peace prepares
Lo, what «Augustan» years
Our feet await!

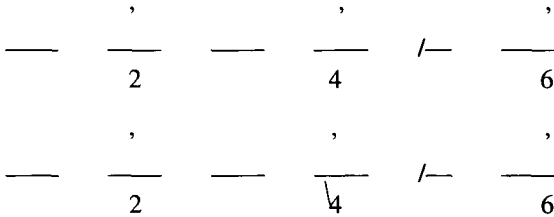
Ricardo Jordana y María Dolores Macarulla, dando su versión del sentido del poema, escriben: «Si se llega a la paz por el sufrimiento, será muy grande esa paz, pues grande es el sufrimiento actual»¹². Esta interpretación nos mantiene aún en el dominio del significado. Pero, ¿hay algo más en el poema que intensifique ese significado, que lo demuestre incluso? En otras palabras, ¿hay del lado del significante un reflejo de ese significado? Para tratar de responder, volvamos a esos tres primeros versos del poema y descubramos sus acentos:

If páin for péace prepáres
Lo, whát «Augústán» yéars
Our feet await!

11. Cf. R. Jordana y M. D. Macarulla, *A Hundred Poems*, ed. cit., p. 51. Shira Wolowsky en *Emily Dickinson, a Voice of War*, New Haven London, Yale University Press, 1984, pp. 14-15, explica que «Dickinson continues to yearn toward wholeness, whose value is never renounced. Its continuing pressure on her is suggested by the hymnal form itself, which so pervades her work (...). Dickinson's metric (...) falls into the common meter of alternating eight and six syllable lines; the long meter of eight syllables, followed by one of eight and one of six; and variations to them traditional to hymnody». Por su parte, P. T. Anantharaman en *The Sunset in a Cup*, New Delhi, Cosmos Publications, 1985, p. 7, afirma tajante que «just as she made her individual interpretations and denials of the doctrines of her church, so also she did not hesitate to bend the hymn meters to suit her own medium».

12. *A Hundred Poems*, ed. cit. p. 130.

Hemos dejado intencionadamente aparte el verso tercero ya que funciona como una suerte de anticlímax tras los dos primeros, que son los que transportan la mayor carga informativa. Vemos entonces cómo los tres acentos de ambos versos se reparten de forma simétrica¹³:



La creación de tiempos fuertes en las sílabas segunda, cuarta y sexta, aparte de crear dos yámbicos perfectos, les da un ritmo pausado, tranquilo, como la propia palabra «peace» sugiere, ritmo que se ve favorecido por la aliteración en /p/ del verso primero. Pero eso no es todo. No sólo la distribución de acentos es perfecta; lo es también la distribución del léxico utilizado.

Importancia del léxico

Dentro de un mismo verso los acentos no suelen tener igual importancia. Suele existir una jerarquía en la que, por lo general, el acento o acentos centrales recibe más fuerza aún que los restantes. Esto es lo que ocurre en los dos versos que estamos analizando. El acento en cuarta sílaba, precisamente por ser el central, se lleva la mayor fuerza. ¿Y dónde van a recaer esos dos acentos en cuarta sílaba? Pues justo sobre las dos palabras clave de la estrofa: «peace» y «Augustan»¹⁴. Más arriba veíamos cuál era el significado de estos versos: la paz a la que se llega por el dolor es una paz mejor y más duradera. La importancia de «peace» está, por tanto, fuera de toda duda. En cuando a «Augustan», dos consideraciones son necesarias para apreciar en su medida la importancia de esa palabra y de su situación en el verso. En primer lugar, la propia acentuación de «Augustan» en inglés ha favorecido el prodigio acentual que se produce en ese verso: el acento rítmico central en cuarta sílaba y el de la palabra «Augustan» (acentuada en la segunda sílaba) coinciden, para coincidir a su vez con el acento sobre «peace» justamente encima, en el verso anterior. Ambas palabras, «peace» y «Augustan», quedan así marcadas y como aisladas o protegidas por la fuerza del acento rítmico. En segundo lugar, la carga semántica de «Augustan» refuerza el significado de esos versos como quizás ninguna otra palabra lo hubiese hecho: «Augustan» es sinónimo de próspero, por cuanto deriva del nombre del emperador con el que se inició en Roma una época de paz y prosperidad en lo político y de florecimiento en lo cultural. Su reinado fue uno de los más beneficiosos para el impe-

13. Nótese que, aparte de los tres acentos principales, tanto «If» en el primer verso como «Lo» en el segundo pueden leerse con sendos acentos secundarios.

14. El análisis sobre el ritmo de estos dos versos de Emily Dickinson es deudor innegable, como todo el trabajo en general, de Dámaso Alonso y de su ya citado *Poesía Española*. Más en concreto, el enfoque sobre las cuestiones rítmicas que aquí expongo parte del estudio que sobre Garcilaso de la Vega hace este crítico entre las pp. 49 y 108 de dicha obra.

rio. Como beneficiosa y próspera es precisamente la paz que se alcanza a través del dolor y el sufrimiento, tal como nos dice Emily Dickinson y como lo muestran las palabras principales «peace» y «Augustan».

Oscuridad fonética: dos ejemplos en la rima

No cabe duda de que un recurso como la rima no actúa solo. El texto poético es una tupida red de interacciones en el que las figuras retóricas rara vez aparecen aisladas. ¿Qué hubiese sido de un verso como «If pain for peace prepares» sin ese leve hipérbaton que se produce entre verbo y complemento y que hace posible que «peace» reciba el acento rítmico? ¿Qué hubiera sido del ritmo si el verso se hubiese guiado por la lógica gramatical «If pain prepares for peace»? La distribución acentual no habría sufrido cambios, pero ¿sería igual la fuerza del verso sin la acentuación de una palabra tan importante como «peace»? Rotundamente no. De igual forma, un recurso como la rima se une de manera muy íntima a otros recursos como el ritmo, la aliteración y el mismo hipérbaton¹⁵.

Al igual que sucedía con el ritmo, a Emily Dickinson se la ha «acusado» de cierta torpeza en sus rimas. Si anteriormente sólo nos bastaron dos versos para demostrar cómo el ritmo de sus poemas no era ni mucho menos torpe, en el caso de la rima tres fragmentos nos servirán para probar lo mismo. Reproduzcamos primero el poema 10:

My wheel is in the dark!
I cannot see a spoke
Yet know its dripping feet
Go round and round.

My foot is on the Tide!
An unfrequented road –
Yet have all roads
A clearing at the end –

Some have resigned the Loom –
Some in the busy tomb
Find quaint employ –

Some with new – stately feet –
Pass royal through the gate –
Flinging the problem back
At you and I!

15. Al respecto, dice Carlos Reis que «eventualmente combinada con otros recursos de naturaleza estilística, por ejemplo la aliteración, el ritmo o incluso la configuración visual, o si no (en el ámbito de la sintaxis) con artificios como el hipérbaton, la rima colabora con la expresión de cierto significado sólo mediatamente y no del modo directo que observamos en la aliteración. Y esto porque el proceso de iteración que condiciona la rima pretende ante todo evidenciar (incluso en términos de colocación espacial) ciertos vocablos cuyo significado puede, a partir de ese momento, ser objeto de hipervaloración en el seno del texto completo en el que se integran». *Fundamentos*, ed. cit., p. 148.

Para un recorrido histórico de la rima en inglés, Cf. Preminger, *Princeton Encyclopedia*, ed. cit., pp. 705 y ss.

Si prestamos atención a las rimas, se observa que, prescindiendo de la repetición *road/roads* en la segunda estrofa, todas aquellas son irregulares, excepto en los dos primeros versos de la estrofa tercera, donde «Loom» y «tomb» ofrecen la única rima regular. Esas dos palabras no sólo adquieren la importancia que reciben todas las palabras que van rimadas sino que, además, entre ellas se establece la única relación de «full rhyme» del poema, lo que las singulariza aún más. Frente a la irregularidad del resto de las rimas, «Loom» y «tomb» se nos presentan perfectamente similares con la repetición de un sonido vocal largo /u:/ que reproduce, de ahí su importancia, el tono triste y tétrico de la estrofa en la que se inserta¹⁶.

Una «full rhyme» en /u:/ casi como la anterior vuelve a aparecer en el poema 1674:

Not any sunny tone
From any fervent zone
Find entrance there –
Better a grave of Balm
Toward human nature's home –
And Robins near –
Than a stupendous Tomb
Proclaiming to the Gloom
How dead we are –

En esta ocasión nos encontramos con tres «full rhymes» –tone, zone, home– que sirven como una suerte de introducción hacia la rima más oscura: la que se produce entre «Tomb» y «Gloom», precisamente las dos palabras cuyo significado es también, si se nos permite la sinestesia, más oscuro. La vocal larga /u:/ contribuye sin duda alguna, como en el poema 10, a crear esa sensación lúgubre, mientras que el resto de las rimas, aun participando también de esa oscuridad fonética, la ven refrenada porque el sonido vocálico en ellas es un diptongo y no una vocal pura como /u:/.

Oro y rimas: Tesoros escondidos

Para enfocar, por último, este somero estudio de algunas cuestiones de rima en Emily Dickinson desde otro punto de vista, veamos antes la primera estrofa del poema 11:

I never told the buried gold
Upon the hill – that lies –
I saw the sun – his plunder done
Crouch low to guard his prize.

16. P. T. Anantharaman comenta un efecto similar, aunque se produce mediante aliteración, en la primera estrofa del poema 280: «In the first stanza the reader is attracted by the elaborate sound patterns, alliteration, and assonance. The repetition of /f/ in «fel/funeral» and of /t/ in «Kept treading – treading till it» gives a strong sense of harshness. Then the repetition of long /o/ in «Mourners to and fro» prolongs the mood of langour and sadness. The repetition of /r/ is not soft but harsh: «funeral/brain», «Mourners/fro», «treading/treading», and «breaking/through.» *The Sunset*, ed. cit. p. 37.

Citando a James Reeves, R. Jordana y M. D. Macarulla justifican el uso por parte de Dickinson de rimas asonantes, además de las «full rhymes»: «Y contra la idea de que su uso de la rima asonante frente a la «full rhyme» se debe a un prurito esteticista, Reeves se inclina por ver en ella el medio adecuado para expresar la incertidumbre, en contraposición a la confianza expresada con la «full rhyme». *A Hundred Poems*, ed. cit., p. 52.

La simetría rítmica que se aprecia al leer estos cuatro versos viene dada ahora, aparte de por los acentos, como en el poema 63 comentado, por las rimas y la distribución tan especial de éstas. Las «full rhymes» invaden toda la estrofa, pero sólo los versos segundo y cuarto nos muestran unas rimas regulares al final del verso. ¿Dónde se encuentran las otras rimas que hacen posible el ritmo tan peculiar de la estrofa? Despojando cada verso de las palabras que no nos interesan en estos momentos, nos encontramos con lo siguiente:

told.....	gold	
		lies
sun.....	done	
		prize

Descubrimos así que las rimas, salvo en el caso de «lies» y «prize», no se producen entre dos versos, sino en el interior de los mismos. Parece como si, imitando la situación de ese oro enterrado de que nos habla la estrofa, las propias rimas también estuviesen escondidas y disimuladas entre las demás palabras. Esta distribución tan extraña de las rimas divide cada verso de 8 sílabas (el primero y el tercero) en dos hemistiquios de 4 sílabas y dos acentos rítmicos, correspondientes cada uno de ellos a cada una de las palabras rimadas. La simetría resultante es perfecta en todos los sentidos:

I néver <i>tóld</i>	/	The <i>búried góld</i>
2 4		6 8
I <i>sáw the sún</i>	/	his <i>plúnder dóne</i>
2 4		6 8

Aliteraciones combinadas e intercambio semántico

De todos los recursos estilísticos de que se vale Emily Dickinson en sus poemas de *The Single Hound*—y ciertamente son muchísimos— la aliteración es uno de los más recurrentes. Se puede afirmar sin ningún temor que casi no hay poema donde no sea posible hallarla. Es justo de esta «abundancia» de aliteraciones de donde surge la principal complicación para analizar esta figura. El inglés es de por sí una lengua altamente aliterativa y onomatopéyica; se hace, por tanto, más difícil discriminar en poesía qué aliteraciones reflejan el significado del poema en cuestión y, por el contrario, cuáles son producto del propio uso de una lengua tan inclinada a la aliteración como la inglesa. Carlos Reis expone sin ambages el problema cuando afirma que «la aliteración, o sea, la repetición de fonemas normalmente de naturaleza consonántica, evidenciada de modo especial cuando sucede en principio de palabra o de sílaba, será tratada como recurso estilístico susceptible de ser explotada críticamente cuando la lectura relaciona cierta elaboración formal con motivaciones de carácter estético-literario; de este modo, no se podrá negar la legitimidad de un análisis que procure justificar tales repeticiones aliterantes en función de los significados proyectados en el texto y de la necesidad de reivindicar, de modo expresivo, esos significados»¹⁷. He ahí el núcleo del problema. Creo con toda sinceridad que no se

17. *Fundamentos*, ed. cit., p. 145.

debe exagerar la importancia de la aliteración buscando para cada caso concreto en poesía un significado que no ha de tener necesariamente. Al menos, no en inglés. Como ejemplo de aliteración a la que es difícil encontrar un significado acorde con el poema en el que aparece baste citar un verso como «We shall have shunned until ashamed» (poema 1258), en el que la repetición del fonema /l/ es evidente, aunque no tanto su sentido.

Sin embargo, otros muchos ejemplos pueden aducirse para demostrar lo contrario. Analicemos uno que se produce en la segunda estrofa del poema 65 y que sigue así:

Sweeter than a vanished frolic
 From a vanished green!
 Swifter than the hoofs of Horsemen
 Round a Ledge of dream!

Dos son las palabras claves en esta estrofa: «sweeter» y «swifter». En torno a ellas se va a tejer no sólo el significado de la estrofa sino también su significante. Es evidente que esos cuatro versos nos están hablando de suavidad y dulzura, de rapidez y de desplazamiento: son las cargas semánticas de «sweeter» y de «swifter». Las aliteraciones que se producen en la estrofa que comentamos se agrupan en torno a ambas palabras. De un lado, encontramos un número considerable de aliteraciones fricativas en /v/ y /f/ en palabras como «vanished» (repetida), «hoofs», «frolic», «from» y «swifter»; de otro lado, aparece otro tipo de aliteración, en este caso vocálica, del fonema /i:/ en «sweeter», «green» y «dream». Vemos por tanto cómo las aliteraciones fricativas se agrupan en torno a «swifter», sugiriendo así el desplazamiento e incluso su rapidez. Por su parte, las aliteraciones de la vocal i, una vocal débil, se reúnen en torno a «sweeter», sugiriendo precisamente la dulzura y el placer mediante palabras como «green», «dream» o la propia «sweeter». Por último, ambos campos semánticos no aparecen separados, sino que se influyen mutuamente, dando como resultado final la sensación de que el desplazamiento que evocan «swifter» y las aliteraciones fricativas es un desplazamiento que se contagia de la dulzura y suavidad que reflejan «sweeter» y las aliteraciones vocálicas en /i:/¹⁸.

Alteraciones frásticas

Las alteraciones sintácticas del discurso en la poesía de Emily Dickinson, donde *The Single Hound* no es una excepción, han sido el aspecto que más ha llamado la atención de la crítica. Como casi siempre, las opiniones al respecto han sido encontradas, aunque los estudios más recientes tienden, no a censurar esas alteraciones, sino a justificarlas de acuerdo con su significado¹⁹. La peculiar sintaxis de Emily Dickinson, no cabe duda,

18. Carmen Pérez Romero, comentando el poema 173, subraya que «la aliteración de la /l/ (...) provoca la sensación de suavidad en el desplazamiento». *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, p. 80.

19. Shira Wolowsky, justificando en general la sintaxis de Emily Dickinson, afirma que «what must be considered is the vision that gave rise in Dickinson to such linguistic discontinuity, the disruption of the conceptual structures necessary to give order to her world, which her language records. Dickinson's syntax constitutes an integral part of her poetic meaning. The impulse of its disorder must be sought in the image of the words she presents. And this image is indeed a disrupted one». *Emily Dickinson*, ed. cit., p. 2. Más adelante (p. 31) continúa: «Dickinson's language thus reflects both her need to affirm structures for her world and her recognition that traditional structures had grown insecure, which she shares with later writers. Her own

puede en algunos momentos dificultar la comprensión de sus poemas en una primera lectura; lecturas sucesivas nos revelan, no obstante, una poesía plagada de «pistas» para que el lector llegue al significado de la misma. John B. Lord, analizando precisamente estos problemas de «comunicación» entre escritor y lector, los resume en una certera pregunta: «If the stylistic manipulations of poets are ungrammatical, and if grammar accounts for comprehension, how can we comprehend poetry?»²⁰. En respuesta, podemos decir que la comprensión por parte del lector de las herramientas estilísticas de que se vale el poeta para comunicar sus ideas es siempre ayuda inestimable para alcanzar la lectura satisfactoria del texto poético.

Concentración expresiva: Empleo del sustantivo

En una primera lectura de cualquier poema de Emily Dickinson el lector no dejará de advertir la que es una de las principales características de su estilo: la concisión, extrema en muchos casos²¹. Esta concisión expresiva puede ser fruto de la peculiar sintaxis que ya se ha comentado, o viceversa, puede ser que en aras de lograr la mayor concentración expresiva sea la sintaxis la que se vea afectada. Tanto monta. Lo cierto es que de este peculiar rasgo estilístico de Emily Dickinson derivan unos recursos también muy comunes en sus poemas: me refiero a una serie de figuras retóricas relacionadas entre sí como son la elipsis, la parataxis y también el asíndeton. Estas figuras, por recurrentes, exigen del lector un continuo esfuerzo por suplir aquellas partes que faltan en la lógica del discurso. También por recurrentes, una vez que el lector se ha habituado a este peculiar empleo de la elipsis y de sus figuras afines, la lectura de los poemas se hace más fácil y su significado más comprensible.

Como simples muestras de este uso, hemos seleccionado cuatro poemas en los que la utilización de dichas figuras se supedita al significado transportado por los mismos. Comencemos por dos ejemplos muy similares en su planteamiento:

«Morning»– means «Milking» – to the Farmer –
 Dawn – to the Teneriffe –
 Dice – to the Maid –
 Morning means just Risk – to the Lover –
 Just Revelation – to the Beloved –

attempts to erect new structures from or instead of those available to her remained, to a great degree, a struggle between acceptance and rejection of the beliefs she had inherited. The difficulty in her verse reflects this struggle and is no less accidental than the difficulty of the verse written after her».

20. Cf. John B. Lord, «Syntax and Phonology in Poetic Style», *Style*, University of Arkansas, vol. 9, Winter 1975, n° 1, p. 1. Una pregunta similar se hace H. G. Widdowson al plantear que «if grammar accounts for the knowledge a language user has of his language, how does it come about that he knows how to interpret sentences which are not generated by grammar?» «On the Deviance...», art. cit., p. 294.

21. «En cuanto al vocabulario, impresiona, de entrada, la concisión del mismo». R. Jordana y M. D. Macarulla, *A Hundred Poems*, ed. cit., p. 54.

«Una y otro (Juan Ramón Jiménez) parecen buscar denodadamente, angustiosamente podría decirse, la expresión suma, la concisión suprema». Carmen Pérez Romero, *Juan Ramón Jiménez*, ed. cit., p. 67.

«La concentración de pensamiento que Emily Dickinson intenta conseguir en toda su poesía fue, quizás, la principal razón de su peculiar sintaxis. Parece que su pensamiento va por delante de su pluma (...). Su estilo es conciso, aforístico, concentrado». Ana María Fagundo, «Juan Ramón Jiménez y Emily Dickinson», *Alaluz*, University of California, Riverside, 1981, p. 74.

Epicures – date a Breakfast – by it –
 Brides – an Apocalypse –
 Worlds – a Flood –
 Faint-going Lives – Their Lapse from Sighing –
 Faith – The Experiment of Our Lord –
 (Poema 300).

«Nature» is what we see –
 The Hill – The Afternoon –
 Squirrel – Eclipse – The Bumble bee –
 Nay – Nature is Heaven –
 Nature is what we hear –
 The Bobolink – The Sea –
 Thunder – The Cricket –
 Nay – Nature is Harmony –
 Nature is what we know –
 Yet have no art to say –
 So impotent Our Wisdom is
 To her Simplicity.
 (Poema 668)

En ambos poemas se aprecian características semejantes: la ausencia casi total de adjetivos (sólo «faint-going» en el primer poema; «impotent» en el segundo) y, sobre todo, la acumulación de sustantivos. Para comenzar el análisis de estas características son muy válidas las palabras de Ana María Fagundo al decir que «Emily Dickinson's aim was to grasp at the core of the particular experience, thought, or vision that moved her to write; thus, she prived her verse from any ornamentation that might have interfered with the urgency of expression that she liked to achieve»²². En efecto, en ambos poemas es evidente un deseo por parte de la autora de llegar a la esencia de las cosas, a su significado último. Esa ansia queda expresada perfectamente en la utilización de la forma verbal «means» en el primer poema y de «is» en el segundo. Los verbos que aparecen en este último poema funcionan bien como atributo de la cópula «is» («see», «hear», «know») o quedan relegados a un segundo término («have» y «say») ante la importancia de «is» en el poema. Todo se supedita a esos dos verbos centrales. Es por tanto, obvio, según la teoría que guía este trabajo, que la forma del poema, es decir, su significante, se adecua a su fondo o significado. Los dos verbos principales empleados, «significar» y «ser», ya revelan esta adecuación. La propia ausencia de adjetivos, de otro lado, también es fiel reflejo del sentido del poema: lo que queda en él es la esencia, es decir, los sustantivos, que se acumulan en tropel: «Milking», «Dawn», «Morning», «Revelation», etc. en el primer poema; «Hill», «Afternoon», «Squirrel», «Eclipse», etc. en el segundo.

22. Cf. Ana María Fagundo, *The Influence of Emily Dickinson on Juan Ramón Jiménez' Poetry*, University of Washington, 1967, p. 109.

Serenidad frente a excitación: Hipotaxis y parataxis

Tomemos en primer lugar el poema 673:

The Love a Life can show Below
Is but a filament, I know,
Of that diviner thing
That faints upon the face of Noon –
And smites the Tinder in the Sun –
And hinders Gabriel's Wing–

'Tis this – in Music – hints and sways –
And far abroad on Summer days –
Distils uncertain pain –
'Tis this enamors in the East –
With harrowing Iodine –

'Tis this – invites –appalls – endows –
Flits – glimmers – proves – dissolves –
Returns – suggests – convicts – enchants –
Then – flings in Paradise –

De nuevo encontramos una perfecta adecuación entre fondo y forma. Parafraseando lo que dice el poema, éste nos muestra el amor humano como un simple reflejo, reminiscencias del mito platónico, de lo divino –«that diviner thing»–. Es justamente la descripción de esa divinidad la que se nos muestra en el poema. Como en los dos casos anteriores, se vuelve a prescindir de adjetivos; aquí son los verbos los que inundan el poema. La descripción presenta una progresión en la que el texto se va despojando de los pocos «ornamentos» que posee hasta acabar en la desnudez absoluta de esa última estrofa cuajada de verbos. El empleo de dos figuras retóricas opuestas como la hipotaxis y la parataxis, cuya función es ligar proposiciones, aunque de manera distinta, refuerza, del lado del significante, la progresión que tiene lugar en el poema. Este comienza de una forma pausada, tranquila; a esta tranquilidad descriptiva corresponde un empleo de la hipotaxis, uniendo las proposiciones bien mediante relativos (verso cuarto) o coordinaciones (and, and), es decir, de manera ordenada, sin que falte ningún elemento. Poco a poco los nexos proposicionales van desapareciendo (en la segunda estrofa sólo encontramos «and»). Por último, lo que era un estado de tranquilidad en la descripción se vuelve excitación, nervio, rapidez..., y es ahí donde la parataxis hace su aparición colocando los verbos unos tras otros sin ligazón alguna, sólo separados por medio de guiones. Si en el plano del significado hemos pasado de la tranquilidad a la excitación, en el significante ha ocurrido un fenómeno semejante mediante el paso de la hipotaxis a la parataxis²³.

c

23. Carlos Reis realiza un análisis de este tipo pero aplicado a un fragmento de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. *Fundamentos*, ed. cit., pp. 180-181.

El silencio: justificación de la elipsis

La expresión de lo inefable es uno de los ejes temáticos de la poesía de Emily Dickinson, como está ya suficientemente demostrado por la crítica²⁴. Es justo el gran valor que el silencio tiene para Dickinson lo que justifica aún más su uso de figuras como la elipsis y la parataxis. Sirva como ejemplo último la primera estrofa del poema 1681:

Speech is one symptom of Affection
And Silence one –
The perfectest communication
Is heard of none –

La conclusión de los dos versos últimos, «The perfectest communication is heard of none», se refleja también perfectamente en el espejo de ese verso segundo mediante una especie de aposiopesis que lo corta de manera brusca, sin atender ni siquiera a la lógica gramatical. Tras ese corte en el verso la estrofa queda como sin aliento y el silencio, ese «silence» aislado así por dicho corte, se hace realidad física, palpable²⁵.

La soledad del encabalgamiento

Es éste un recurso estilístico también muy común en Emily Dickinson, hasta el punto de que en bastantes poemas se pueden encontrar encabalgamientos entre diferentes estrofas con el consiguiente trasvase de significación que esto conlleva. Como otras tantas figuras, piénsese en la aliteración o en la rima, el encabalgamiento resulta aún más pronunciado cuando la lectura del poema se hace en voz alta. En este sentido, señala John B. Lord que «it is noticeable in the reading aloud of a lyric poem by even the most naive reader that the end of the line is marked by an audible signal. A naive reader will read as though there were a period at the end of every line, and drops his voice for the full stop, regardless of the sense he is making. A little later, he may become aware of his mistake, and begin to carry on every line into the next without any mark at all, unless there really is an end-stop in the punctuation»²⁶.

Tomemos ahora el poema 153:

Dust is the only Secret –
Death, the only One
You cannot find out all about
In his «native town».

24. Cf. Carmen Pérez Romero, *Juan Ramón Jiménez*, ed. cit., p. 71-78. Ana María Fagundo expone que «Emily Dickinson, though experimenting widely with words and very much aware of their value and their limitation finds that silence is the perfect way of expression, for words can never apprehend the profound complexity of experience. The innermost regions of the soul are indeed speechless despite the attempts to capture them in the net of words». *The Influence*, ed. cit., p. 98.

25. Con respecto a la elipsis, Carlos Reis opina que «el análisis estilístico se va a fijar de modo especial en figuras como la elipsis y el anacoluto en cuanto procedimientos formales empeñados en *adecuar la sintaxis a las oscilaciones subjetivas del sujeto de la enunciación*; tanto en un caso como en otro, entre la claridad del sentido y la subordinación de la sintaxis a las coacciones del estilo, el mensaje literario (...) se constituye en obediencia al privilegio de la segunda opción». *Fundamentos*, ed. cit., p. 185 (El subrayado es mío).

26. Cf. John B. Lord, «Syntax...», art. cit., p. 4.

Nobody knew «his Father» –
 Never was a Boy –
 Hadn't any playmates,
 Or «Early history» –

Industrious! Laconic!
 Punctual! Sedate!
 Bold as a Brigand!
 Stillter than a Fleet!

Builds, like a Bird, too!
 Christ robs the Nest –
 Robin after Robin
 Smuggled to Rest!

El encabalgamiento que se produce ente el segundo y el tercer verso no sirve en este caso, como se suele argumentar, para resaltar el «rejet» del verso posterior, puesto que aquí ese «rejet» se extiende no sólo durante el verso siguiente sino también en el cuarto, de tal manera que la oración «Death, the only One you cannot find out all about in his native town» (nótese la elipsis del verbo «is») queda dividida en tres partes. Muy al contrario, el sintagma «the only One», aislado al final del segundo verso, es el que queda resaltado por el encabalgamiento, presentándose así como un anticipo de lo que se nos dice más adelante sobre la muerte: «Nobody knew his Father,...» Toda la soledad de la que nos habla el poema parece resumirse en esas palabras, «Death, the only One», que no sólo quedan aisladas por el encabalgamiento sino también mediante la pausa necesaria tras cada verso. El lector, que aún no ha llegado al verso tercero, se encuentra durante un instante casi imperceptible ante una aseveración de una rotundidad aplastante: «Death is the only One». Una vez que se llega al verso tercero la isotopía del poema queda definitivamente establecida: «Death is the only One you cannot find out all about in his native town». Sin embargo, la primera impresión del lector al llegar al final del verso segundo es ya imborrable y se ve confirmada por lo que a continuación expresa el resto del poema²⁷.

27. Dentro del grupo de las metataxis, o figuras que afectan a la estructura frásica del discurso, aparte de las ya comentadas, es necesario notar el frecuente uso por parte de Emily Dickinson del hipébaton y de la anástrofe, en una lengua, el inglés, que por su rigidez sintáctica acusa mucho más que el español este tipo de figuras de alteración del orden sintáctico. Véase lo ya dicho sobre la sintaxis dickinsoniana y también la nota 19. El poema 1135 es un claro ejemplo del uso de la anástrofe. He aquí su primera estrofa:

Too cold is this
 To warm with Sun –
 Too stiff to bended be,
 To joint this Agate were a work –
 Outstaring Masonry –

La anástrofe del verso tercero evidentemente se produce para conseguir la rima con «this» en el verso primero. Pero, ¿no es también una coincidencia que esa inversión de verbo y participio, tan acusada en inglés, se produzca justo en un verso que comienza por las palabras «too stiff» y termina con el verbo «bend»? ¿No es precisamente la sintaxis la que acaba siendo «doblada» (bended) en ese verso? Lo cierto es que es ahí donde se produce la única anástrofe del poema.

Dualidades opuestas: La antítesis como visión del mundo

Un análisis general de *The Single Hound* y del resto de la poesía de Emily Dickinson nos revela una visión del mundo extremadamente compleja y en ocasiones intranquila e inquietante. No es nada extraño, por tanto, que esa particular visión de las cosas se manifieste en el plano del significante con el empleo de figuras como la antítesis y el oxímoron, que parecen resumir en sí solas toda esa complejidad existente en el mundo. Aunque exteriormente monótona, la vida de Emily Dickinson «fue de una inusitada intensidad. Y esta dualidad, esta tensión se manifiesta de continuo en su poesía: serenidad/angustia, muerte/eternidad, ocaso/amanecer, escepticismo/misticismo, aislamiento/ansia de amor y de comunicación,...»²⁸.

Un espacio tan limitado como estas páginas no permite por ahora un desarrollo detenido de estas cuestiones en la poesía de Emily Dickinson. Sin embargo, es necesario hacer notar que poemas como el 611 están contruidos sobre estructuras fuertemente antitéticas:

I see thee better – in the Dark –
I do not need a Light –
The Love of Thee – a Prism be –
Excelling Violet –

I see thee better for the Years
That hunch themselves between –
The Miner's Lamp – sufficient be –
To nullify the Mine –

And in the Grave – I see Thee best –
Its little Panels be
Aglow – All ruddy – with the Light
I held so high, for Thee –

What need of Day –
To Those whose Dark – hath so – surpassing Sun –
It deem it be – Continually –
At the Meridian?

Junto a la antítesis, el empleo de oxímora del tipo «Homeless at home» (poema 1573) y «Finite infinity» (poema 1695) refuerza esa visión tan conturbada a veces del mundo exterior²⁹.

28. Cf. R. Jordana y M. D. Macarulla, *A Hundred Poems*, ed. cit., p. 43. «¿Y cómo negar –dice Carlos Reis– que figuras como la hipérbole y la antítesis se unen muchas veces, de modo inquestionable, a visiones del mundo extremadamente conturbadas y deformantes, particularmente intensas, por ejemplo, en períodos estético-literarios como el Barroco?» *Fundamentos*, ed. cit., p. 142.

29. Poemas como el 611 reproducido han hecho que cierta crítica haya hablado de misticismo o cuasi-misticismo al referirse a Emily Dickinson. No es este el tipo de trabajo para tratar esta cuestión de manera detallada, pero pueden citarse, a modo de introducción al tema, las ideas de P. T. Anantharaman, *The Sunset*, ed. cit., pp. 118-119. Por su parte, R. Jordana y M. D. Macarulla afirman que «en Emily Dickinson hay ecos de los místicos del siglo XVII, de Henry Vaughan, pero en un ambiente de mayor libertad, de clara urbanidad, trascendentalista». *A Hundred Poems*, ed. cit., p. 45.

Por supuesto, muchísimos rasgos estilísticos se quedan sin recibir aún un análisis mínimo. Figuras del campo de los metasemas como la metáfora o la comparación deberán esperar un estudio más minucioso³⁰.

En todo caso, nos damos por satisfechos si este trabajo consigue levemente su objetivo de demostrar cómo fondo y forma, significado y significantes, en Emily Dickinson se corresponden. Las figuras retóricas analizadas son la prueba «física» de lo que bulle en el interior de los poemas en los que aparecen. Esas figuras son la cara exterior de los mismos y su uso está totalmente justificado. Su correspondencia con la cara interior de los poemas es, como se dijo al principio, el objeto principal de la Estilística. Esta correspondencia, cuando existe de veras, es también la garantía de la buena poesía. Y la de Emily Dickinson lo es.

PABLO LUIS ZAMBRANO CARBALLO

30. Para un análisis de la sinécdoque en Emily Dickinson, Cf. Shira Wolowsky, *Emily Dickinson*, ed. cit., pp. 9 y ss.