

EMILY DICKINSON REVISITADA: PRIMERAS LECTURAS Y VERSIONES EN ESPAÑOL

Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ
Universidad de Huelva
ORCID: 0000-0002-3058-7901

Resumen:

Este artículo analiza las tres primeras versiones españolas de la poesía de Dickinson, versiones que nacieron vinculadas entre sí ya que, en sus orígenes, el culto a la poeta en el mundo hispanohablante se transmitió de boca en boca, como una savia secreta que aglutinaba a quienes se alimentaban de ella. El primer traductor de Dickinson fue Juan Ramón Jiménez, quien incluyó versiones de tres de sus poemas en *Diario de un poeta recién casado* (1917). A través de Jiménez, Gilberto Owen leyó por primera vez el nombre de Dickinson, de la que publicó sus propias traducciones en 1934 en el suplemento cultural del diario *El Tiempo* de Bogotá, y Ernestina de Champourcin, autora de la primera selección de poemas de Dickinson publicados como volumen independiente (*Obra escogida*, 1945), en colaboración con Juan José Domenchina, inició su fervorosa relación con la poeta estadounidense. Estas traducciones se caracterizan por el hecho de que sus tres autores son poetas. Más que un ejercicio profesional, son el resultado de un diálogo íntimo, un homenaje o incluso una estrategia mediante la cual Jiménez, Owen y Champourcin intentaron revivir en sus propias voces la singular emoción suscitada por una poeta decisiva en la definición de sus propias poéticas.

Palabras clave:

Juan Ramón Jiménez. Gilberto Owen. Ernestina de Champourcin.
Emily Dickinson. Versiones. Traducciones.

Abstract:

This paper focuses on the first three Spanish versions of Dickinson's poetry. They were linked from the start, as the cult of the poet was passed on by word of mouth in the Spanish-speaking world, like a secret sap that brought together those who fed on it. Dickinson's first translator was Juan Ramón Jiménez, who included versions of three of her poems in his *Diario de un poeta recién casado* (1917). It was through Jiménez that Dickinson became known to Gilberto Owen, who would publish his own translations in 1934 in the cultural supplement of the newspaper *El Tiempo* in Bogotá, and to the poet Ernestina de Champourcin, the author of the first selection of Dickinson's poems published as an independent volume (*Obra escogida*, 1945), in collaboration with Juan José Domenchina. These translations are marked by the fact that their three authors are poets; rather than being a professional exercise, they are the result of an intimate dialogue, an homage, or even a strategy by means of which Jiménez, Owen, and Champourcin attempted to revive in their own voices the singular emotion aroused by such a different poet.

Key Words:

Juan Ramón Jiménez. Gilberto Owen. Ernestina de Champourcin. Emily Dickinson. Versions. Translations.

Emily Dickinson es poeta de poetas. A esa conclusión se llega al repasar la historia de su traducción y recepción en el ámbito hispánico. Mucho antes de que entrara en el canon y se abordaran traducciones profesionales y estudios académicos sobre su obra, fue devotamente traducida por poetas que encontraron en ella un modelo de plenitud insobornable al que acudir en momentos de desorientación, pérdida de fe o profanación de sus vocaciones; un ejemplo de libertad con los usos del lenguaje, el tono, los ritmos y las imágenes; y en el caso de las mujeres, una madre poética con la que reforzar la construcción de una genealogía literaria femenina. Desde muy al comienzo del siglo XX, cuando la desconfianza y los prejuicios todavía se cernían sobre ella, la obra de Dickinson fue

para unos cuantos poetas españoles e hispanoamericanos un inspirador desafío formal y conceptual por su densidad, laconismo y capacidad para abrir lo cotidiano y natural al misterio, estableciendo vasos comunicantes entre lo circunstancial y lo trascendente. En años en los que las literaturas hispánicas se definían en la encrucijada beligerante del modernismo, el posmodernismo y las vanguardias, representó una cima distinta de la poesía moderna al aunar el impulso místico del primero, la ironía trascendente del segundo y la osadía experimental de las terceras. Libre de las retóricas artificiosas que se disputaron el campo de batalla cultural desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, su poesía encarnó para esos cuantos poetas la médula misma, incontaminada, del espíritu artístico moderno.

Me detendré aquí en las tres primeras versiones en español de la poesía de Dickinson, que surgieron enlazadas entre sí porque en el ámbito hispánico el culto a la poeta se fue extendiendo de boca en boca, como savia secreta que hermanó a quienes se alimentaron de ella. El primero en traducirla fue Juan Ramón Jiménez, que incluyó versiones de tres de sus poemas en *Diario de un poeta recién casado* (1917). Por Jiménez, como veremos, llegaron a Dickinson el mexicano Gilberto Owen, que publicó sus traducciones en 1934 en el suplemento cultural del diario *El Tiempo* de Bogotá, y la española Ernestina de Champourcin, autora de la primera selección de poemas de Dickinson publicada como libro exento (*Obra escogida*, México, Centauro, 1945), en colaboración con Juan José Domenchina¹. La condición de poetas de los tres determina estas traducciones que, más que un ejercicio profesional, son el resultado de un diálogo íntimo, un homenaje e incluso una estrategia mediante la cual Jiménez, Owen y Champourcin buscaron revivir en sus voces

¹ Sobre las traducciones de Dickinson al español solo existía hasta hace muy poco la estupenda monografía de Juan Carlos Calvillo. Muy recientemente, en 2022, Teresa Blanco de Saracho defendió su Tesis Doctoral sobre el tema, circunscribiéndose a España. No incluyo en este trabajo las traducciones que León Felipe hizo de cinco poemas de Dickinson siendo profesor en la Universidad de Cornell (1925-1929) porque no las publicó en vida y no pudieron influir, entonces, en la difusión y recepción de la poeta en español. Alejandro Finisterre publicó cuatro de esas traducciones, que forman parte del Legado León Felipe en el Archivo Histórico Provincial de Zamora, el 31 de diciembre de 1998 en *ABC Cultural* (Blanco de Saracho, 2022, 169).

la singular emoción provocada por aquella poeta distinta. Como ocurriría más adelante con Rosario Castellanos o Amanda Berenguer, son casos en los que la frontera entre traducción y versión no es clara. Pero si esta aproximación personal al texto originario (como tributo, hermanamiento, aprendizaje, apropiación o indagación lírica) pone en cuestión el resultado desde el punto de vista de la traducción profesional, también es cierto que le confiere un sentido que, más allá de la traducción misma, habla de un diálogo poético transnacional que se eleva por encima de las lenguas y las tradiciones literarias nacionales y apunta a un espacio compartido en el que reside la sustancia misma del hecho poético en la modernidad. Como dice Cajero Vázquez recordando los casos de Baudelaire y Poe, Rilke y Valéry o Gide y Whitman, es interesante acercarse a estos «intermediarios privilegiados» por su papel fundamental como «introdutores de otras literaturas en el ámbito nacional» y porque sus traducciones «pueden muchas veces contribuir a establecer deudas, angustias, antecedentes, intertextualidades con otros escritores, en fin, vías inéditas de análisis» (2014: 27).

Jiménez, Owen y Champourcin tradujeron a Dickinson antes de Dickinson –antes de la edición canónica de Thomas H. Johnson que restituyó un corpus hasta entonces parcial, manipulado e intervenido-, lo que no deja de ser una prueba más de su intuición y de la intensa comunicación que establecieron con la poeta estadounidense. Juan Ramón la leyó en *The Single Hound: Poems of a Lifetime*, la selección publicada en 1914 por Martha D. Bianchi, antes incluso de que Conrad Aiken ensalzara por fin su relevancia en el prefacio a su edición de *Selected Poems of Emily Dickinson* (1924), y de que la publicación de *The Life and Letters of Emily Dickinson* incrementara el interés por una poeta que empezó entonces a deslizarse hacia el mito². A Juan Ramón, poeta extraordinariamente sensitivo y siempre libre en sus preferencias y juicios literarios, debemos la primera inserción de la palabra poética dickinsoniana en

² En particular, Aiken fue decisivo en la canonización de Dickinson y en la reivindicación de su vigencia, al incluirla en su influyente antología de *Modern American Poets*. A partir de ahí, explica Calvillo Reyes, pasaron seis años hasta que Amy Lowell la calificara de poeta «protoimagista» (Calvillo Reyes, 2020, 54) y se iniciara su consagración, todavía en círculos poéticos minoritarios.

lengua española y el inicio de un fervor que, especialmente entre mujeres poetas, ha ido creciendo hasta hoy.

Juan Ramón Jiménez: Emily Dickinson y «el secreto del mundo»

En 1916 Juan Ramón viajó a Nueva York para casarse con Zenobia Camprubí. Resultado del viaje fue *Diario de un poeta recién casado*, poemario central de la poesía moderna en español con importante repercusión en las jóvenes promociones poéticas de España e Hispanoamérica. La sección VI, «Recuerdos de América del Este escritos en España», se abre con el apartado «De Emily Dickinson» compuesto por tres traducciones realizadas por Juan Ramón que son, como se ha indicado, las primeras publicadas en español³. Como él mismo hace constar, leyó a Dickinson en un ejemplar de *The Single Hound* al que debió tener acceso en los meses neoyorquinos⁴. Es enormemente significativo que Juan Ramón incluya en un poemario tan personal, y en un lugar preferente —el inicio de una sección destinada a registrar lo perdurable de su viaje— poemas de otra poeta. En este *Diario* en el que quiso hacer la crónica detallada de un momento clave de transformación vital y poética, Juan Ramón reconoce con este gesto de hermanamiento y fusión hasta qué punto Dickinson fue decisiva en la conformación de lo que él mismo denominó su segundo momento poético.

En un documento conservado en la Sala Zenobia-JRJ de Puerto Rico escribió el poeta: «Únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que

³ Juan Ramón tradujo «The Soul that has a Guest», «The gleam of an heroic act» y «I send two Sunsets».

⁴ En la biblioteca del poeta (Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez de Moguer) se conservan tres libros de Dickinson. Dos, *The Single Hound: Poems of a Lifetime* y *Poems*, llevan *ex libris* de 1919 aunque estuvieron en posesión de Juan Ramón con anterioridad. *Poems* tiene, además, *ex libris* de John Dos Passos de 1916. Por *Años inolvidables*, libro de memorias de Dos Passos, sabemos que llegó a Madrid en noviembre de 1916, por lo que las visitas a casa de los Jiménez «a tomar el té» a las que se refiere sin precisar día tuvieron que ser posteriores al viaje de Juan Ramón a Estados Unidos (2006, 56-7). Alguno de esos encuentros tuvo que converger en Dickinson y motivar el obsequio. También se conserva en la biblioteca de Moguer *The Life and Letters of Emily Dickinson* con *ex libris* de 1924.

sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es, casi una duda, que se conmuevan las flores del abismo de nuestra alma; que lamentemos que no sea aquello espresión [sic] nuestra. Entonces le damos —debemos darle— forma propia en nuestra lengua, para que sea aquello un poco de uno» (Young, 1980, XXI). Esa convicción rige la faceta de Jiménez como traductor: hasta las traducciones de la obra de Rabindranath Tagore, en las que colaboró con Zenobia Camprubí, nacieron de su particular sintonía con el Nobel bengalí, aunque se convirtieran en un compromiso editorial que el matrimonio desarrolló durante años⁵. Como un acto íntimo y personal, como fusión, conversación y aprendizaje, también como homenaje y deleite, Juan Ramón traduciría a Baudelaire, Blake, Robert Browning, Rosalía de Castro, Mallarmé, Robert Frost, Ezra Pound, Shakespeare, Yeats, Albert Samain o Poe⁶. Hasta tal punto valoró las traducciones en la construcción de su yo poético que les reservó un espacio en el diseño de su Obra: «¿no es lógico [sic] que lo traducido de otros ocupe el lugar preferente de nuestras colecciones? Estos otros son nuestros huéspedes y nuestros bienhechores», escribió en un borrador del proyecto (González Ródenas: 2005: 49). Con todo, la inserción de tres poemas de Dickinson en el *Diario* le confiere una condición singular y preeminente como «huésped» y «bienhechora».

Como fue habitual en los poetas españoles de su generación, Juan Ramón se formó literariamente leyendo poesía francesa: Verlaine o Baudelaire primero, Samain o Francis Jammes después. Su primer contacto importante con poesía en lengua inglesa fue fruto de su relación con Luisa Grimm entre 1906 y 1913. De su mano accedió a Blake, Tennyson, Francis Thompson, Shelley, Whitman, Poe, Alice Meynell, Walter Pater, Singe o Keats. Este interés se incrementó cuando conoció a Zenobia Camprubí, educada en Nueva York, y comenzaron un noviazgo en el que las

⁵ La iniciativa partió de Zenobia, que le descubrió a Tagore, pero Juan Ramón no se hubiera sumado al proyecto compartido de no encontrar afinidades sustanciales con el pensamiento del bengalí. Sobre estas y otras traducciones conjuntas de la pareja, véanse Young (1996) y González Ródenas (2008).

⁶ Sobre esto es indispensable González Ródenas (2005) y su edición bilingüe de las traducciones juanramonianas en *Música de otros*, que recoge a más de 50 autores distintos. También siguen siendo de utilidad los estudios de Carmen Pérez Romero y, sobre todo, Howard Young, incluidos en la bibliografía.

traducciones conjuntas desempeñaron un papel importante. Juntos tradujeron «Mutability» de Shelley que, en inglés, abre *Estío* (1915), el poemario que anticipa el cambio ratificado en el *Diario*⁷, se embarcaron en la traducción de la obra de Tagore, y se asomaron a Shakespeare (Pérez Romero, 1999). Un paso más en el conocimiento de la literatura anglófona se produjo durante la estancia neoyorquina de 1916. Muy probablemente con la complicidad y guía de Pedro Henríquez Ureña, gran conocedor y difusor en Hispanoamérica de la joven poesía estadounidense con el que coincidió en Nueva York (García Gutiérrez, 2017), Juan Ramón se vio sorprendido por esta nueva promoción en torno a *Poetry* que nucleaba o rondaba el imaginismo, y que sintió afín a su particular transformación poética, expuesta metapoéticamente en el *Diario*. En Nueva York, a veces con ayuda de Zenobia, leyó a Amy Lowell, Robert Frost, Vachel Lindsay, Edgard Lee Master o Edwin A. Robinson. Y allí lo fascinó Emily Dickinson, de la que nadie -ni siquiera Henríquez Ureña, que la excluyó de sus laudatorios ensayos sobre poesía estadounidense- le había hablado antes. «Yo estaba por aquellos años demasiado *nuancé* en formas cerradas, compuestas, demasiado bien compuestas», escribiría años después en su «Carta abierta» a Luis Cernuda, «y los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manley Hopkins, Emily Dickinson, Robert Browning me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación» (Jiménez, 1992, 235)⁸. En los años posteriores a su regreso a España, Juan Ramón tradujo a algunos de estos poetas recién descubiertos, quizás por el deseo «de aprender aspectos de la poesía de expresión inglesa que le tenían deslumbrado», como «ejercicio de entrenamiento y disciplina para avanzar en un proceso de cambio que ya se había iniciado en él desde 1915» (Pérez Romero, 2009, 294). Pero antes, dejando testimonio de un encuentro que lo conmovió y al que llegó a contracorriente, incluyó su lectura simbiótica de Dickinson en el *Diario*, cuando Dickinson –hay que

⁷ La traducción de «Mutability», sin embargo, no se publicó hasta 1932 (González Ródenas, 2006, 64).

⁸ La «Carta abierta» se publicó en 1943 en *El Hijo Pródigo* en respuesta a un artículo de Cernuda sobre el poeta publicado en la misma revista.

insistir- aún no era Dickinson y tardaría en ser reivindicada como maestra de nuevas promociones poéticas.

Una de las singularidades de *Diario de un poeta recién casado* en el ámbito hispánico fue el puente que estableció con la poesía estadounidense moderna, desconocida y hasta subestimada en España. En el poemario Juan Ramón erigió al respecto su panteón personal, su altar: Edgard A. Poe, Walt Whitman y Emily Dickinson, a los que otorga la condición de origen o matriz de la corriente poética con la que siente confluir y que refrenda y acompaña su propia evolución. En el *Diario* el homenaje a los tres es categórico y constante: son la poesía viva aunque olvidada en el mundo moderno representado por Nueva York, tres rosas blancas entre la prisa, la máquina, el simulacro y la deshumanización⁹. Son, además, lo contrario del aparato cultural que conoció a disgusto en Nueva York, representado por recepciones y actos literarios pretenciosos e impostados y por organismos semejantes a las Academias o Ateneos españoles que siempre detestó: frente al ambiente snob del Author's Club, atestado de emuladores del artista verdadero, que describe con desdén y desprecio (Jiménez: 2017: 292-293), brillan Poe, Whitman y Dickinson, impolutos en medio de la farsa cultural y los valores materiales, técnicos y mecánicos del desespiritualizado mundo moderno. El *Diario* recoge las peregrinaciones de Juan Ramón a las casas en las que Poe y Whitman vivieron, santuarios invisibles en medio del trasiego de la población ciega, hogares olvidados en los que el poeta, solo él, percibe la luz de sus antiguos moradores¹⁰. Pero

⁹ Las flores en general y la rosa blanca en particular representan en el *Diario* la frágil supervivencia del Espíritu y la Belleza en la urbe sucia, mecanizada y deshumanizada. Así se formula en «La negra y la rosa», donde, de la rosa blanca en la mano de una viajera en el metro, emana «una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca, a primavera mejor, a eternidad...» (Jiménez, 2017, 176).

¹⁰ Cuenta su visita a la casa de Whitman en la prosa CCXXXII: «Pero, ¿de veras quiere usted ver la casa de Whitman mejor que la de Roosevelt?; Nadie me ha pedido nunca tal cosa...!», le espeta el chofer que lo traslada, pero aún peor es la reacción del nuevo inquilino que ni siquiera sabe quién fue Whitman y se niega a mostrarle la casa. Fuera, la voz del gran poeta ha sido usurpada por el desagradable croar de los sapos: «Soledad y frío. Pasa un tren, contra el viento. El sol, grana un instante, se muere tras el bosque bajo, y en la charca verde y un poco sangrienta que bordeamos, silban, en el silencio enorme, innumerables sapos» (Jiménez, 2017, 294-295). La prosa CCXLI narra la búsqueda de la casa de Poe. A las

con Dickinson el encuentro va todavía más allá al materializarse en las versiones de tres poemas que Juan Ramón, en un gesto enormemente significativo, hace suyos: este arroparse con sus versos, incorporar en el poemario su encuentro íntimo con la palabra dickinsoniana, su fusión reveladora, confirma su condición de experiencia determinante durante el viaje. Ella es el primero de los recuerdos que, ya en España, Juan Ramón evoca de sus semanas en «América del Este», por encima de la apabullante arquitectura o de los sorprendentes avances tecnológicos que lo impactan, pero, sobre todo, le provocan zozobra y alienación. Si algo salva a Juan Ramón de su experiencia enajenante con Nueva York es su peregrinación a las casas olvidadas de sus poetas hermanos, esos que constituyen su familia en medio del extrañamiento, la soledad y el vértigo.

Teniendo en cuenta que Juan Ramón tradujo en ocasiones en compañía de Zenobia o de amigos, cabe preguntarse hasta qué punto las versiones de Dickinson en el *Diario* son de exclusiva autoría juanramoniana. En este aspecto, como en otros, Juan Ramón siempre fue honesto: reconoció la colaboración de su esposa en sus lecturas en lengua inglesa e indicó en los borradores de su proyectado y frustrado libro de traducciones aquellas para las que recibió ayuda y de quién: «Aunque muchas de las traducciones las hice yo solo, otras las hice con mi mujer y con amigos españoles y extranjeros y los nombres de estos amigos figuran al pie de los

preguntas del poeta, nadie sabe responder: «Los jóvenes se encogen de hombros. Alguna viejecita amable me susurra: -Sí; una casa chiquita, blanca; sí, sí, he oído de ella. Y quiere decirme donde está, pero su memoria arruinada no acierta a caminar derecho» (Jiménez, 2017, 303). La casa olvidada, desalojada del mapa, alude a una pérdida más profunda, al débil latido de un hogar deslocalizado que, sin embargo, Juan Ramón es capaz de sentir: aunque nadie sabe dónde está y apenas nadie la recuerda, «sin embargo, existe en Nueva York, como en la memoria el recuerdo menudo de una estrella o un jazmín, que no podemos situar más que en un jazminero o en un cielo de antevida, de infancia, de pesadilla, de ensueño o de convalecencia // Y sin embargo, yo la veo, yo la he visto en una calle, la luna en la fachadita de madera blanca, una enredadera de nieve en la puertecilla cerrada ante la que yacen los muertos, con una nieve sin pisadas, igual que tres almohadas puras, tres escalones que un día subieron a ella» (Jiménez, 2017, 303). Muchos años después, en sus años de exilio en Washington, Juan Ramón recordaría esa búsqueda fracasada, tan cargada de simbolismo involuntario, en «En casa de Poe» (Jiménez, 1983, 127-132).

poemas traducidos» (González Ródenas, 2005, 49). Se ha hablado mucho de las resistencias de Juan Ramón a expresarse en inglés, pero, aun careciendo de fluidez oral, se manejó con soltura en la lectura. En todo caso, siempre entendió que, como traductor, su misión era expresar lo que llamó «el acento» del poeta traducido: «al traducir, lo que hay que conservar es el acento» (Jiménez, 1990, 430) manteniéndose «fiel de idea y sentimiento, y libre de forma con acento interior» (Jiménez, 1983, 130). Para atrapar el sello personal llegó incluso a recurrir a la prosa para evitar que su ritmo intrínseco o los inherentes al español enturbiasen el «acento» del traducido.

Aunque en algunas de sus traducciones Juan Ramón partió de las prosificaciones de Zenobia, creemos con González Ródenas que este no fue el caso de sus versiones de Dickinson, un acto íntimo que emprendió en solitario (Jiménez, 2006, 34-5). Aunque han sido criticadas y hasta desacreditadas, deben valorarse como prueba de un intento esforzado y reverencial por trasladar a su palabra poética un acento distinto que lo conmovió. Apartándose de su pauta general, y salvo en el caso de «I send Two Sunsets», Juan Ramón reproduce en el *Diario* versiones que están «very close to the original» (Fagundo, 1967, 12). Sabemos que tuvo intención de continuar traduciendo a Dickinson y de publicar esas traducciones. González Ródenas da noticia de un proyecto que puso en marcha en torno a 1920 pero se interrumpió muy pronto: *El jirasol y la espada*, una línea editorial con la que quiso «iniciar la publicación periódica, con carácter mensual, de una sucesión abierta de textos universales ‘de todos los tiempos’» unidos por la confluencia en «la Belleza» (González Ródenas, 2005, 75). Los borradores del proyecto muestran que se planteó que algunas de esas entregas fueran traducciones suyas de selecciones poéticas, y un nombre que figura insistentemente en las listas que elaboró, entre los consagrados Mallarmé, Yeats, Shakespeare, Petrarca o Goethe, es el de Dickinson, a veces a través de unas *Poesías escogidas* y otra con *El mastín solo* (González Ródenas, 2005, 77-78)¹¹.

Juan Ramón mantuvo la veneración por Dickinson durante toda su vida. Esa admiración, acompañada de juicios críticos,

¹¹ La única entrega de *El jirasol y la espada* que se publicó fue la traducción de *Riders to the sea* de John M. Synge, en 1920, realizada por Juan Ramón y Zenobia según reza en la portada.

determina las referencias que hizo a la poeta en una serie de textos sobre literatura estadounidense que preparó a comienzos de los cuarenta, originariamente para una serie de lecturas radiofónicas bajo el título *Alerta* que finalmente se frustraron¹². En ellos insiste en considerarla epicentro de la poesía norteamericana con Poe y Whitman: una de los «grandes poetas difíciles –los interiores: Esquilo, Shakespeare, Góngora, Goethe, Shelley, los Browning, Dickinson, Mallarmé, Rimbaud–», como escribiría a Azorín (Jiménez, 2012, 320). En «Precedentes de la poesía moderna en los Estados Unidos» y «Calidad poética moderna de los Estados Unidos», dos de los textos que preparó para *Alerta*, insistió en Poe, Whitman y Dickinson como representantes de un germen de «heroicidad, idealidad y espíritu» (Jiménez, 1983, 85) amenazado por el olvido, de una verdadera conciencia poética, pura e insobornable, que tras años de decadencia, «de desconsideración y desorientación» (Jiménez, 1983, 88), habría sido restituida por la generación de «Frost, Sandburg, Masters, Edna St. Vincencio Millais, Robinson, Lindsay y mirando hacia fuera Amy Lowell y los imaginistas» (Jiménez, 1983, 86). Entre los borradores de *Alerta*, Javier Blasco localizó un texto incompleto dedicado a Dickinson en el que se lee:

Una Santa Teresa laica presumida y coqueta de alma,
que se jacta para la posteridad de demasiada confianza con
Dios y se lleva a la tierra el secreto de esa confianza.

Parece que tiene estrellas y piedras dentro de la
calabacita de su frente soberana, estrellas y piedras que dan
chispas de luz y sombra, chispas de sombra a veces más bellas
que las de luz.

(...)

Es frecuente, casi constante, suponer que el poeta
mejor es el más estenso [*sic*]. Pero un poeta es un ser lleno de
gracia que da destellos y permanece lleno de su secreto, que
nace, vive, muere y permanece como un tesoro del que
regalará joyas menores, que lleva su reserva mayor a la nada
para enriquecerla: esto es, un poeta es un enriquecedor, un

¹² Posteriormente, Juan Ramón recuperó esos textos para publicarlos en revistas literarias, pero nuevamente el proyecto se truncó. Javier Blasco publicó en 1983 una edición de lo que pudo haber sido *Alerta*, recogida en la bibliografía.

abolidor verdadero, de la nada ... E. D. fue eso, una mujer en gracia, que se llevó el secreto del mundo a la eternidad, por si estaba vacía ...

Cada vez que E. D. vuelve a la presencia poética, después de los olvidos, vuelve para dar ejemplo vital y estético a una jeneración nueva que encuentra en sus metáforas, sus escapes, y sus paradojas, todo trascendente, una perpetua renovación de ella y de ellos. Siempre está viva y nueva; mejor, siempre está resucitada (Jiménez, 1983, 134)

Gilberto Owen y Emily Dickinson: «Toda la noche bailáramos un viento que pensaba»

Juan Ramón fue una de las lecturas preferidas del joven Gilberto Owen. Aunque todos los Contemporáneos leyeron al poeta de Moguer y conocieron su *Diario de un poeta recién casado*, Owen fue el más fiel a su enseñanza y a su sensibilidad poética¹³. Reconoció haber escrito su primer poemario, *Desvelo* (1925), «a la sombra de Juan Ramón» (Owen, 1974, 198), y en otros textos insistió en que la juanramoniana fue una herencia a la que nunca renunció, ni siquiera cuando sus compañeros de generación lo tentaban con otras fórmulas literarias: «para que substituya a tu Juan Ramón, ten Gide», le decía Villaurrutia al entregarle *Morceaux Choisis* (Owen: 1974: 247).

Puede que Owen leyera por primera vez el nombre de Emily Dickinson en *Diario de un poeta recién casado*, aunque Juan Ramón no fue su único puente con la poesía moderna estadounidense. El imaginismo llegó a México a comienzos de los veinte a través de Henríquez Ureña, cuya amistad con Juan Ramón ya se ha señalado. Henríquez Ureña se incorporó en 1921 al equipo de trabajo de José Vasconcelos como secretario de Educación Pública y desarrolló una importante labor magisterial sobre algunos Contemporáneos. No tardó en hacer proselitismo de la nueva poesía estadounidense con la que había estado en estrecho contacto. Lo ayudó en esa labor Salomón de la Selva, su más cercano amigo en Nueva York, figura

¹³ A la huella de Juan Ramón en los Contemporáneos se refirió Sheridan en su libro sobre el grupo (1985:158-160). También yo misma (1999: 61-65) y más recientemente Stanton (2018).

muy relacionada con *Poetry* y autor de *El soldado desconocido* (1922), poemario influido por la poética imaginista. Bajo la tutela de Henríquez Ureña, Salvador Novo preparó, tradujo y anotó la antología *La poesía norteamericana moderna* que publicó *El Universal Ilustrado* en 1924¹⁴. En ella figuran poetas de la llamada *new poetry* o del imaginismo (Edna St. Vincent Millay, Vachel Lindsay, Edgard Lee Masters, Sara Teasdale, Carl Sandburg, Amy Lowell, Ezra Pound o Robert Frost), todos del gusto y del círculo Henríquez Ureña-De la Selva, pero en ningún momento aparece el nombre de Dickinson, que tampoco estará en la «Guía de poetas norteamericanos» publicada en *Contemporáneos* (4 de septiembre de 1928). ¿Pudo ser el recuerdo vivo de Dickinson en *Diario de un poeta recién casado* el primer paso de Owen hacia la poeta? Parece ser así, si tenemos en cuenta que en «Emily Dickinson (datos biográficos)», el breve ensayo que precedió la publicación de sus versiones de Dickinson, menciona las versiones juanramonianas (Cajero: 2014: 32)¹⁵. Sabemos por su epistolario que Owen estuvo implicado en un proyecto de traducción de poesía joven estadounidense coordinado por Alfonso Reyes que habría debido publicarse en *Cuadernos del Plata* en 1930. Si hubiera llegado a buen puerto, quizás Dickinson se habría deslizado en ese libro, por insistencia de Owen, aunque solo fuera en las páginas de presentación¹⁶.

Owen se instaló en Nueva York en julio de 1928 para desempeñar un cargo menor en el cuerpo diplomático mexicano. No es descabellado pensar que desempolvó allí el *Diario* de Juan Ramón, el único poemario en español hasta esa fecha que describía la experiencia alucinada y extrañada del poeta en la ciudad moderna por excelencia. Al poeta de Moguer se refiere en carta del 29 de

¹⁴ El único antecedente en México de una obra similar había sido «la mínima antología prologada por Rafael Lozano, con tres traducciones suyas, dos de Novo y una de Antonio Doderó» publicada en *La Falange* en 1923 (Stanton, 1998, 152).

¹⁵ «Emily Dickinson no es casi conocida en español; Juan Ramón Jiménez tradujo un poema suyo, en el viaje del poeta recién casado a Nueva York» (Cajero, 2014, 32). Este texto, no incluido en las *Obras* de Owen, fue rescatado y publicado íntegramente por Cajero (2014, 31-32). Como ya se ha visto, fueron tres los poemas traducidos por Juan Ramón.

¹⁶ Lo que finalmente publicó en 1930 *Cuadernos del Plata*, la editorial auspiciada por Reyes, fue uno de los libros más herméticos y experimentales de Owen, *Línea*. Las referencias a la antología están en Owen (1974, 268, 272-3).

noviembre 1929 a Villaurrutia, cuando le habla de sus intentos de ilustrar a un joven poeta estadounidense sobre poesía en español (Owen, 1974, 266) y también lo hará, como se ha visto, en el texto de presentación de sus traducciones de Dickinson, publicadas en 1934 pero realizadas entre 1928 y 1930. La experiencia neoyorquina de Owen no fue muy diferente a la de Juan Ramón, que le sirvió de referente al describir su estado de ánimo, ni tampoco a la de Federico García Lorca, con quien coincidió en 1929¹⁷. Como dice Stanton «el encuentro con la metrópolis de la modernidad significa una sacudida de la sensibilidad del poeta y una transformación radical de sus recursos expresivos» (2008, 742). Si el *Diario* juanramoniano describía el impacto de la modernidad técnica y mecánica en el poeta, abatido y enajenado ante el tamaño sobredimensionado o la velocidad como síntomas de deshumanización y desespiritualización, Owen escribirá en carta a Villaurrutia: «la prisa es lo que mata a los ángeles» (Owen, 1974, 259). Un motivo central del *Diario* aparece en la escasa obra de Owen en los dos años que pasó en Estados Unidos: el metro, esa boca terrible y oscura que engulle a los habitantes de la ciudad y los lleva al submundo sobre el que se sostiene la superficie, tema de su «Autorretrato o del subway», texto sensible a la experimentación vanguardista. El subway es, escribe a Clementina Otero, «lo más monstruoso, lo más duro, lo más bestial» (1974, 167); y más explícito es en carta a Celestino Gorostiza: «A New York se le empieza a ver desde el subway. Acaba allí la perspectiva plana, horizontal. Empieza el paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo» (1974, 270). Si en Nueva York Juan Ramón buscó refugio en sus peregrinajes a las casas de Poe o Whitman, sus hermanos en medio del extrañamiento, algo similar hará Owen visitando Amherst, el santuario de la poeta que en aquellos meses difíciles tradujo con profundo fervor.

Como Juan Ramón, Owen estuvo familiarizado desde muy joven con la traducción, entendida como ejercicio poético íntimo no

¹⁷ En Nueva York compartieron amistad con la mexicana Antonieta Rivas Mercado, mecenas de Contemporáneos y compañera de Owen en algunas representaciones del Teatro Ulises, que mantuvo con Lorca una relación cómplice. Sobre una posible confluencia de ambos en un proyecto compartido con Armero, véase Sheridan (2011, 193-210).

destinado a la publicación. Él mismo ha mencionado en diversos textos sus versiones de Lautréamont, Rimbaud o Valéry, aunque solo puntualmente las dio a conocer. Al llegar a Nueva York, tras la publicación *The Life and Letters of Emily Dickinson* y la selección prologada por Conrad Aiken, se iniciaba muy lentamente la canonización de Dickinson, aunque todavía ubicada en un espacio excéntrico. A ello se refiere Owen en «Emily Dickinson (datos biográficos)», que se abre con mención a Aiken y su -para Owen-, todavía tímida reivindicación de la poeta, pero punto de partida, al fin, de su «reconocimiento» (Cajero Vázquez, 2014, 31, 32). Pronto aparecería en librerías una nueva compilación, *Further Poems* (1929), a cargo de Martha Dickinson Bianchi y Alfred Leete Hampson, pero si en Estados Unidos existía una sensibilidad estética favorable a la revitalización de la poeta, no ocurría lo mismo en Europa, en plena entronización de los ismos, ni en Hispanoamérica: «para estas fechas son pocos los lectores hispanohablantes que conocen el nombre de Emily Dickinson ... y menos aun los que han podido leer fragmentos de su obra, ya sea en lengua inglesa o en traducción al español» (Calvillo, 2018, 238). A pesar de la experimentación con el lenguaje y la versificación, la ironía, la ambigüedad, el hermetismo tras la expresión limpia, y la osadía imaginística, las vanguardias difícilmente hubieran dirigido su mirada hacia una poeta decimonónica con leyenda de ermitaña virginal que cultivaba un herbolario: hubieran supuesto un temperamento romántico, justo su enemigo a batir, y no la poeta extremadamente original que Owen sí supo ver como germen de una modernidad que encerraba en sí mismo la potencia de las vanguardias sin el lastre de la modernolatría que convirtió su espíritu contrahegemónico en retoricismo.

Se sabe poco de los años de Owen en Nueva York y, salvo algunas referencias en su epistolario, tampoco se sabe mucho del momento exacto en que empezó a traducir a Dickinson. A pesar del anodino título, que quizás no puso él, el documento más importante para comprender el impacto de la obra dickinsoniana en Owen es el ya mencionado «Emily Dickinson (datos biográficos)». Gran parte del texto gira en torno a su visita a Amherst, una «peregrinación» – dice- que marcó «decididamente» su vida y lo empujó a traducir denodada y compulsivamente a una poeta que, hasta entonces, había

leído pero no traducido. Owen emprende sus versiones como un íntimo caminar hacia la psique de la poeta para descubrir «amorosamente los litorales de su mundo», «mundo extraño e inesperado» que lo «desconcertaba» al encerrar «entre las cuatro tapias del convento familiar» una «odisea» capaz de reproducir «con sus líneas pueriles y simples» una excursión profunda «a los terrenos más sobrenaturales y blasfemos de Blake»¹⁸ (Cajero Vázquez, 2014, 31-32). Sin duda, vio en la inconmensurable vida interior de Dickinson la realización de uno de los lemas del grupo Contemporáneos, el «viaje alrededor de la alcoba», no muy distinto del que precede a *Diario de un poeta recién casado*: «La que viaja, siempre que viajo, es mi alma entre almas» (Jiménez, 2017, 104). El encuentro tuvo en la poesía de Owen un efecto liberador que él mismo describió como una pérdida beneficiosa de «preciosismo» (1974, 198), una emancipación del cautiverio formal que, para él, significó una superación tanto de su primer deslumbramiento con Valéry como de las retóricas más experimentales de los ismos. «Pasmado» por su vigencia y la pureza de su voz (Cajero, 2014, 32), en 1930 anunciaba a Reyes: «Quiero escribirle una carta muy larga sobre Emily Dickinson»; y le adelantaba: «Yo tengo algunas traducciones y notas, que no he podido ordenar». Se acercaba el centenario del nacimiento de la poeta y, temiendo que pasara inadvertido, se preguntaba: «¿cómo podría yo celebrarlo?» (Owen: 1974: 276). Finalmente, en nada quedaría su voluntad de aprovechar la efeméride para organizar sus notas y traducciones.

Tras unos meses en Lima, Owen llegó a Colombia a comienzos de 1932. Allí vivió una década y publicó por fin ocho de las doscientas traducciones que, según él, hizo de la poesía de Dickinson y que, si existieron, no se han conservado. Al poco de instalarse, se incorporó a la redacción de *El Tiempo* de Bogotá para escribir en el suplemento dominical, pero también para traducir cables del inglés y francés y redactar artículos de todo tipo (Cajero Vázquez, 2011, 102). Quizás entre tanta traducción profesional y

¹⁸ En carta a Villaurrutia (29 de noviembre de 1929) insistiría en el paralelismo entre Blake y Dickinson, jugando con el título de *The Marriage of Heaven and Hell* que Villaurrutia acababa de publicar en *Contemporáneos*: «Tú lo sabes, al acostarte con la poesía de Blake —aunque fuera en París— y yo, que me acostaría, aquí, con la de Dickinson» (Owen, 1974, 266).

mecánica, quiso resarcirse publicando algunas de las versiones neoyorquinas de Dickinson, aquellas que fueron su solaz, refugio y compañía en años difíciles, y volvían a servirle como instrumento de restitución personal, de reencuentro consigo mismo y con el poeta que alguna vez fue, en un periodo vital nuevamente agitado. Aparecieron como «Poemas de Emily Dickinson. Versiones a ojo de Gilberto Owen» –este título sí elegido a conciencia- el 29 de abril de 1934 en el n° 536 de *El Tiempo*¹⁹.

Como ha apuntado Cajero Vázquez, la denominación «versiones a ojo» es enormemente significativa: Owen dice haberlas llamado así «para expresar la actitud de improvisación y descuido que, cuidadosa y trabajosamente» tuvo que adoptar, «eludiendo con cautela el léxico solemne y la retórica convencional que Emily Dickinson rechazaba y violaba inexorablemente» (Cajero Vázquez, 2014, 32). Esta forma de referirse a la poesía dickinsoniana evidencia, además de una intuitiva percepción de la misma, «una seria reflexión sobre el papel del traductor de poesía, cuya función consistiría en acercarse tanto como sea posible al espíritu del texto original» (Cajero Vázquez, 2014, 31): un espíritu primordialmente visionario en el caso de Dickinson que dota al lenguaje de una capacidad expresiva que trasciende la literalidad. Pero no solo es visionaria la poeta traducida, sino que Owen se reclama el papel de traductor igualmente visionario –«a ojo»- sugiriendo, como en el caso de Juan Ramón, un diálogo profundo entre traductor y traducida, una fusión –y hasta confusión o simbiosis- entre ambos: ese «me acostaría» con Dickinson de la citada carta a Villaurrutia. Tiene razón Alfredo Rosas cuando dice que al leerla, traducirla y escribir sobre ella es como si Owen «se pusiera frente a un espejo y contemplara su propio rostro» (2009, 28-29), un rostro que el mexicano, arrastrado entonces por una vida desordenada y una excesiva afición al alcohol, reencuentra emocionado: en Dickinson ve su propio desinterés en publicar, su conciencia de atesorar en secreto el don de la poesía, su heterodoxo temperamento místico capaz de desplazarse con soltura entre el cielo y el infierno, la lección del ángel y la del demonio, la habilidad para cifrar en el poema la irrepetible y cotidiana circunstancia personal y el mito universal, la

¹⁹ Las ocho traducciones han sido reproducidas por Rosas (2009, 35-36).

capacidad alquímica y hermética de un lenguaje transparente solo en apariencia. Y sin embargo, aunque la imagen es la clave de las traducciones owenianas, el poeta mexicano no olvida el oído logrando versiones respetuosas con la especial música de la sintaxis dickinsoniana.

En una de sus aproximaciones teóricas a la poesía, Owen acuñó la expresión «poesía plena». Fue en el artículo «Poesía - ¿Pura? - Plena. Ejemplo y sugestión» (Owen, 1974, 225-229), que publicó en el n° 9 de *Sagitario* (febrero de 1927). En él repasó la polémica sobre poesía pura entre el Abate Brémond y Valéry, y remitió luego a Poe y Baudelaire, a Juan Ramón, a Rimbaud y Mallarmé, para acabar apuntando a los riesgos de la deshumanización y el purismo –la abstracción y el hipercriticismo– y proponiendo una recuperación de la sensación y la inspiración, de lo humano explicable y de lo humano inexplicable, como piezas para una poesía auténtica y completa. Su ideal de poesía plena es una «obra sensual purificada, con inteligencia y desinterés» (Owen, 1974, 228), un poema que conserve su condición de enigma y en el que la precisión del lenguaje no impida una significación abierta, más intuitiva que mental. «Siempre he sabido leer –y escribir entre líneas- [...]; pero es todavía más fascinante que leer sentir entre líneas», escribiría en 1948 (1974, 281), frase que remite a una vocación de explorador secreto de lo oculto y lo ominoso, pero también de lo luminoso y lo sublime que reconoció en Dickinson.

«Poesía -¿Pura?- Plena» termina con una referencia a la analogía que Valéry estableció entre poesía y baile identificando la prosa con la marcha y la poesía con la danza, que Owen hizo suya y repitió en diferentes ocasiones. «Emily Dickinson (datos biográficos)» acaba con el anuncio de una larga elegía que Owen estaría componiendo en honor de Dickinson y de la que solo nos han llegado los primeros versos, que incluyen un deseo y un vaticinio: el deseo de bailar con Dickinson en una eterna noche compartida y el vaticinio de que, todavía en 2030, su luz serviría de faro para que los poetas errabundos, perdidos y traidores pudieran regresar a quien, en el ejercicio poético, queda instaurada por Owen como madre y hogar:

Toda la noche bailáramos un viento que pensaba.
 Pongamos la lámpara bajo el almud
 Sepamos la medida exacta de su luz
 Que si en tanto a ninguno alumbra
 Ya guiará a los pródigos de 2030 en su busca
 (Cajero Vázquez, 2014, 32).

Ernestina de Champourcin: traducción y estrategia

En 1946 apareció en México, en la colección «Poesía mejor» de la editorial Centauro, *Obra escogida*, la primera selección de la poesía de Emily Dickinson editada en español como libro independiente. Según se lee en la portada interior, la traducción de los 47 poemas elegidos corrió a cargo de Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina, autor, además, del «Prólogo, apunte biográfico y nota bibliográfica». Champourcin y Domenchina, marido y mujer, habían llegado a México en junio de 1939 invitados por Reyes, director de La Casa de España, la institución que acogió a parte importante de la intelectualidad española tras la Guerra Civil. Se sumaban así a la comunidad del exilio cultural republicano que encontró en México generosa acogida. En 1946, Domenchina dirigía «Poesía mejor» —nombre muy juanramoniano— de Centauro que, hasta esa fecha, había publicado *Las elegías del Duino* de Rilke y dos volúmenes de *Obra escogida*: uno de Fray Luis de León y otro de Miguel de Unamuno. Según se lee en la contraportada, se encontraban «en preparación» las de Francisco de Quevedo, Antonio y Manuel Machado, y Luis de Góngora.

Aunque la traducción se atribuye a Champourcin y a Domenchina, un detalle de la portada llama la atención: el nombre de Domenchina aparece después del de Champourcin y solo con iniciales —J. J. D.—, mientras que como autor del «Prólogo, apunte biográfico y nota bibliográfica» se consigna su nombre completo en mayúsculas. Esa curiosa circunstancia paratextual refuerza las sospechas que se desprenden de una lectura atenta del prólogo: todo indica que Champourcin tradujo los poemas que Domenchina solo supervisó y a regañadientes. Él mismo parece confesarlo cuando, tras mostrar reiteradamente su escaso aprecio por una poesía que dice no entender y califica de «pueril», «fallida» y «deficiente»

(Domenchina: 1946: 13, 18), añade que si algo hay de «genuino» en la traducción «se debe en absoluto, y no es cumplido galante, a la noble voluntad de sacrificio y aun de anonadamiento generoso en que se entercó mi mujer. Yo no hubiera podido nunca situarme en el lugar sin sitio de la abstracta escritora» (25). Fue, pues, la terquedad impenitente de Champourcin, que sí supo ubicarse con convicción y fascinación en el lugar emocional y enunciativo de Dickinson, la que logró insertar ese nombre en una colección que aspiraba a publicar selecciones de clásicos indiscutibles entre los que, desde luego, Domenchina no consideraba a la poeta de Amherst. El resultado acabó siendo cuanto menos peculiar: las espléndidas traducciones de Champourcin, testimonio de admiración, complicidad y afinidad con Dickinson, salieron a la luz saboteadas por un prólogo cuyo autor -director además de la colección- se esfuerza por dejar clara su mínima consideración por una poeta que no solo no le parece «mejor» sino que juzga con dureza: «su mundo es únicamente un remoto concepto en nebulosa, como la idea sin cuajar», su lenguaje poético un «balbuceo sordo y vegetal», «un conato, también enteramente vegetal, de palabra» (Domenchina, 1946, 12,13)²⁰. Debemos, pues, a la perseverancia de Champourcin no solo la aparición de este primer volumen de Dickinson en español, sino que se produjera en una colección con la que, estratégicamente, la ubicaba en el Parnaso, en la nómina de poetas «mejores» de la que todavía tímidamente, y solo en el ámbito estadounidense, empezaba a formar parte. En cualquier caso, con *Obra escogida* se inicia en el ámbito hispánico una de las líneas más significativas de recuperación y reivindicación de Dickinson: la ejercida por mujeres que vieron en ella una madre fundacional –la matriz de la poesía femenina moderna- y un espejo en el que observar, analizar y compartir las dinámicas patriarcales que regían la recepción, valoración e interpretación de la poesía escrita por mujeres: la subestimación, la infantilización, la condescendencia, la suplantación de la poeta por la mujer como objeto de interés, o el desplazamiento de su obra al extrarradio del canon. Champourcin vio en Dickinson una figura tutelar para su propia lírica, limpia y

²⁰ En 1989 Torremozas reeditó la traducción, pero sin el prólogo de Domenchina. En su lugar aparecen unas breves «Palabras para esta edición» firmadas por Champourcin y fechadas en febrero de 1989.

espiritual, humilde solo en apariencia e impregnada de la osadía de las vanguardias, pero también un caso paradigmático de la incompreensión y condescendencia de que eran víctimas las mujeres poetas. Su empeño en publicar sus traducciones tuvo mucho de homenaje íntimo, restitución y afirmación de una categoría poética, la femenina, menospreciada por un *establishment* cultural y literario lastrado por prejuicios machistas.

Champourcin había nacido en Vitoria en 1905 en una familia culta, liberal, cosmopolita y bien posicionada. En años de gran efervescencia intelectual hizo el bachillerato en Madrid, donde desarrolló una formación literaria autodidacta favorecida por su conocimiento del francés y el inglés. Su vocación poética estuvo marcada por la lectura temprana de los románticos y simbolistas franceses, la mística española (Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz) y «los maravillosos místicos alemanes» que le produjeron «un deslumbramiento vago, sin impresiones concretas todavía, sin comprender. No. Más bien intuir, adivinar. Presentir que ahí se ocultaba algo importante, cuya trascendencia iría apareciendo al discurrir de los años a través de innumerables y alucinadas lecturas» (Antón Remírez, 2008, 252). En 1926 se integró en el Lyceum Club Femenino que acababan de fundar María de Maeztu, María Baeza y Pilar de Zubiaurre, compartiendo la conciencia feminista de esta institución en contacto con la Residencia de Estudiantes y la vanguardia intelectual y literaria. A la connatural apertura al misterio, la espiritualidad y la trascendencia que marcaría su poesía, Champourcin sumó su interés por la poesía escrita por mujeres, favorecido por su acceso, a través de su madre uruguaya, a las grandes poetisas del Cono Sur (Agustini, Storni, Ibarbourou, Mistral), y estimulado por amistades que hizo en Madrid –mujeres activas y reivindicativas en el espacio público- como Concha Méndez. Pronto desarrolló una percepción clara y distinta de las singularidades de la vocación poética femenina, amenazada por prejuicios sociales y literarios y enfrentada a la desconfianza, la burla y el desprecio.

Por mediación de Zenobia, activa integrante del Lyceum Club, Champourcin envió a Juan Ramón Jiménez su primer poemario, *En silencio...* (1926). Jiménez respondió alabando el libro –«tan romántico y tembloroso, de limpias aspiraciones jenerosas» (Jiménez, 2012, 428)-y dando pie al inicio de una amistad y

magisterio poético que se prolongó durante el exilio y a los que Champourcin dedicó *La ardilla y la rosa* (*Juan Ramón Jiménez en mi memoria*). Desde ese momento fue una habitual en casa de Juan Ramón; le sorprendió su acogida «enormemente afectuosa», la generosidad con que la puso en contacto con la joven poesía de la época (Alberti, García Lorca, Cernuda, Salinas, Guillén), su concepción de la poesía, que reforzaba y asentaba sus propias intuiciones, y las sugerencias de nuevas lecturas, entre ellas «la poesía inglesa moderna con Keats, Shelley, Blake, A. E. Yeats, etc, y en cada uno de esos nombres un lúcido comentario ya perdido en mi memoria» (Champourcin, 1996, 30, 31, 33). Como ya ocurriera con Owen, Jiménez propició su primer contacto con Dickinson: «Y fue también la tarde de los poetas norteamericanos, cuando creíamos ingenuamente que en ese país no se cultivaba poesía ... salí ... con un grupo de nuevos nombres, desconocidos en España en esa época Y yo corrí de nuevo a la librería de León Sánchez Cuesta a encargar los libros de Frost, Emily Dickinson, Robinson, Lee Masters, etc» (Champourcin, 1996, 34-35). En el mapa de las corrientes poéticas de finales de los 20, Champourcin se decantó por continuar la senda juanramoniana: «la concepción del poema tal y como la expresaba J. R. era algo que rayaba en lo sublime y me sacaba de quicio» (Champourcin, 1996, 21), una expresión esta última, «sacar de quicio», que apunta al lugar enunciativo de Champourcin, no muy distinto al de Dickinson: un espacio liminal receptivo a la intuición, lo irracional, lo sensitivo, lo misterioso y lo inefable. Las charlas con Jiménez encarrilaron su vocación y dejaron huella en su segundo poemario, *Ahora* (1928), que camina hacia un misticismo personal, ni ortodoxo ni dogmático, y busca la desnudez expresiva sin renunciar a los logros de la vanguardia.

Pero si el temperamento poético de Champourcin parecía destinado a encontrarse con el de Dickinson no era solo por la búsqueda del verso despojado pero intenso o, más bien, especialmente intenso gracias a su desnudez y a las depuradas reminiscencias experimentales. En el misticismo de Champourcin hay notas oscuras, irónicas y heterodoxas fruto de un talante explorador de lo íntimo particularmente valiente que Jiménez supo ver y valorar. Así lo hizo en la caricatura lírica que le compuso y envió en carta del 9 de noviembre de 1930, advirtiéndole: «Yo la veo

a usted así, demoníaca, excelente, buena demoníaca, no del tipo morboso antipático. Y en esta presencia suya está, para mí, su principal valor y atractivo vital y poético» (Jiménez, 2012, 516-7)²¹. El espléndido retrato de la joven poeta, que muestra hasta qué punto Jiménez no asumió el lugar común que negaba a las mujeres profundidad y osadía intelectual, se incluyó como prólogo de *La voz en el viento* (1931):

Una nube fogueante, silenciosa charasca de agujas al rojoblanco, un alto laberinto de enredo cegador, un diademador enjambre de espinas de alas, viene tras ella, sobre ella. ¿En qué peligrosa zarza ardiendo de lo extraño se ha metido Ernestina? (...) ¿Qué boca de lobo hay al fondo del bosque de Ernestina y adónde largamente dará? Porque parece que sale peleada con los perros infernales: achicharrada con signos, con evidentes sangres mezcladas, dientes decompuestos de haber mordido su defensa, ojos en audaz extravío. Y este misterio repetido le va dejando, no sé en qué dónde de su cuerpo o de su alma, un resto retorcido, ahumado, resplandoroso, cabalístico (Champourcin, 1996, 15).

La idea de lo demoníaco como espiritualidad valiente y no domesticada, ni ingenua ni candorosa y emparentada con la estirpe del ángel rebelde, de un lado; y la apreciación, de otro, de una catábasis profunda capaz de hacer a la poeta navegar entre sombras y luces, entre el resplandor y el humo, el cuerpo herido y el alma deslumbrada, tienen reminiscencias de la lectura juanramoniana de Dickinson y anticipan la complejidad y singularidad de *Cántico inútil*, que Champourcin publicó en 1936, donde lo místico se mezcla con lo carnal y el erotismo se diversifica como tema más allá del deseo sexual: es, sobre todo, el descubrimiento, exploración y conquista del cuerpo y, a través de él, de una libertad llena de revelaciones y

²¹ Las caricaturas líricas juanramonianas eran pretendidas, aunque también temidas, por los poetas de los 20 y 30, porque constituían un dictamen consagratorio de mucho peso en caso de ser positivas. La de Champourcin, muy favorable, se publicó en 1930 en *El Heraldo de Madrid* y supuso un espaldarazo para la poeta.

miedos. El Eros de Champourcin simboliza la batalla por «una definición moderna y abierta de la condición humana hacia una metafísica que liquide todo tipo de yugos clericales y morales» pero también «una recuperación del lenguaje y las formas que implican una libre formulación del mundo» (Salaün, 2006, 46) que no por casualidad desembocaría en la mística como registro para la expresión de una ontología distinta del ser humano y su cuerpo. Desde ese yo poético no extraña la confluencia de Champourcin con Dickinson, que había explorado confluencias aparentemente antitéticas y hasta heréticas similares.

Como esposa de Domenchina, secretario del gabinete diplomático del presidente Manuel Azaña, el exilio se impuso de forma inevitable. Durante los años mexicanos, la traducción profesional fue para ambos la principal fuente de ingresos. Lo fue sobre todo para Champourcin y en una doble vertiente: como traductora simultánea en congresos y conferencias internacionales y como traductora de todo tipo de libros (historia, sociología, etnología, mitocrítica, etc) para distintas editoriales²². Entre 1936 y 1952 no publicó ningún poemario, pero cuando pudo, destinó su habilidad como traductora a sus gustos personales y practicó la traducción como diálogo, aprendizaje, homenaje y reescritura. Obedeciendo a esa necesidad y a su voluntad militante de tender puentes a la autoría femenina publicó en 1942 en la revista *Rueca* una selección en español de *Sonetos del portugués* de Elizabeth Barrett Browning y, muy especialmente, la *Obra escogida* de Dickinson²³.

Como ya se adelantó, debemos al empecinamiento voluntarioso de Champourcin la publicación de esta primera

²² Lamenta Julio César Santoyo que «el quehacer traductor» de Champourcin haya pasado desapercibido a pesar de su volumen y relevancia (2009, 255). Santoyo recoge el listado completo de sus traducciones para Centauro, Rueca y Nuevo Mundo y, sobre todo, para FCE. De vuelta en España siguió ejerciendo de traductora para editoriales españolas. Sobre la muy relevante labor de los exiliados españoles como traductores en México, véase Zavala Mondragón: 2017.

²³ Para componer el volumen, Champourcin y Domenchina siguieron el devenir editorial de Dickinson con exquisita minuciosidad. Lo demuestra la «Nota bibliográfica» incluida en la antología, que prueba que tuvieron acceso a la mayoría de las ediciones de su poesía y sus cartas y a diferentes juicios críticos sobre la poeta publicados en libros o prensa. En la «Nota» se menciona incluso *The literary debut of Emily Dickinson*, el libro de Millicent Todd Bingham publicado solo un año antes, en 1945, en Harper & Brothers Publisher.

antología de Dickinson en español, a pesar de las reticencias explícitas de Domenchina. Los apelativos con los que se refiere a la poeta en el prólogo o la nota biográfica no dejan lugar a dudas: «puritana egoísta» (Domenchina, 1946, 11), «puritana virgen» (12), «la improvisadora de Massachusetts» (13), «puritana excéntrica» (14), «solterona de Massachusetts» (16), «descaminada pueblerina» (16), «musa infinitesimal» (17), «huraña mujer de efusiones nunca compartidas» (123). Pero si no hay rastro de simpatía por la mujer, tampoco lo hay por la poeta, cuya obra hace derivar del «complejo de fealdad» que amargó su vida, de su condición de «solterona» que la empujó a recluirse «en sus habitaciones y que se consagrara en absoluto a sus versos, a la penosa rumia de su complejo de fealdad velada y al cultivo de una copiosa y vergonzante literatura epistolar» (125). Domenchina llega a responder con fiereza al rescate que de la poeta venían haciendo Carl Van Doren, Lewis Gannet o Louis Untermeyer, cuyos encomios califica de «descomedido» (20), «intolerable» (21) y «ridículo» (22) respectivamente. Su desprecio beligerante por Dickinson es tan manifiesto que cabe preguntarse por las razones que hicieron que Champourcin aceptara un resultado final tan singular: la publicación de una obra boicoteada por el prologuista y director de la colección editorial²⁴. Me atrevo a sugerir que no consideró el prólogo de su esposo solamente un mal menor o el precio que pagar por conseguir que aceptara incluir a Dickinson en Centauro, sino que vio en el libro completo, como producto final, la posibilidad de poner en evidencia algo de lo que fue muy consciente: el combate entre el prologuista y la poeta cifraba una sorda batalla secular que ella, junto a otras muchas poetas, también libraba. Sin necesidad de impugnación explícita, quizás confió en que la sola lectura de los poemas de Dickinson sirviera

²⁴No es excesiva la palabra boicot, teniendo en cuenta estas otras expresiones de Domenchina: «el candor un poco marrullero de la puritana egoísta» (11); «este idioma tierno, que solo dispone de vagidos o briznas de expresión» (12); «la elementalísima clave en la que Dickinson cifra sus intuiciones sin norma» (13); «lo inefable, que no convence, más que poesía difícil es sociología confusional o farragismo sociológico» (17); «Emily yerra —no puede atinar— por falta de alcance» (17); «la sorprendente poquedad lírica de Emily Dickinson» (18), «voz trémula y sin cuajar ... sin consolidarse nunca en expresión radiante, a lo largo de una obra confidencialmente opaca» (24); «la escasez retórica y la desmaña no intencional de un verbo casi alocuo» (25).

para deslegitimar un juicio construido sobre todas las resistencias y todos los tópicos machistas: la vocación literaria como consecuencia de la soltería impuesta y el fracaso como mujer, la inconsistencia intelectual de su mundo poético, la vaguedad balbuciente de su expresión, la ausencia de profundidad, conciencia escrituraria y control formal. Superada la perplejidad que genera el prólogo de Domenchina, el libro, concebido en su totalidad, no solo ofrecía al público lector hispanico una de las mejores traducciones al español que se han hecho de la poesía de Dickinson, enaltecida a través de la complicidad emocional, la inteligencia, el talento y la devoción de la traductora, sino también un testimonio de los prejuicios y resistencias que la poesía femenina generaba todavía incluso en círculos culturales y literarios avanzados.

Que para Champourcin la publicación de la *Obra escogida* de Dickinson fue un gesto personal que hay que relacionar con su conciencia feminista lo refuerza otra de sus actividades en esos años primeros de exilio en México: su participación en *Rueca*, cuyo consejo editorial estuvo formado solamente por mujeres²⁵. *Rueca* fue creada en 1941 por un grupo de alumnas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM –entre ellas, Carmen Toscano o María del Carmen Millán– como revista complementaria de *Tierra Nueva*, fundada por sus compañeros de promoción: «hartas de quedarse al margen de los equipos editores de las publicaciones del México de los años cuarenta [...] decidieron publicar su propia revista» (González Neira, 2018, 194) e invitaron a participar en ella a escritoras exiliadas como Champourcin que, como miembro del consejo editorial, facilitó las colaboraciones de Concha Méndez, Carmen Conde, María Zambrano o Mada Carreño, entre otras. «De lo que estoy segura», explica María Ramona Rey, una de las

²⁵ Gracias a Champourcin, *Rueca* se abrió con «Pobre verdad» de Jiménez, que colaboró con otras entregas posteriores: la prosa «El español perdido (¡Qué extraño!)» en el n° 7 o en el n° 14 el célebre poema «Distinto», con el que ella se identificó siempre: «¿A cuántos se nos ha clavado en el alma este título, porque expresaba lacónico e hiriente algo que sentíamos y no sabíamos decir? Lo querían matar / los iguales/ porque era distinto» (Champourcin, 1996, 144); también en el n° 19 con «Las tres presencias», formada por tres breves composiciones: «Dos siglos», «Cama de rosa» y «En las raíces frescas». En estos años, Champourcin se había reencontrado con los Jiménez en Washington aprovechando sus viajes como traductora en conferencias internacionales.

fundadoras, «es de que si en *Tierra Nueva* se nos hubiera permitido participar activamente y considerarla también nuestra obra, *Rueca* no se habría editado», insistiendo en que la actitud de *Tierra Nueva* no hacía sino reflejar «el prejuicio de los escritores mismos hacia la literatura femenina» (González Neira, 2018, 194). Ya en 1929, en el n° 50 de la bonaerense *Síntesis*, Champourcin había publicado el artículo «3 proyecciones» en el que definió su lugar en el campo poético como miembro de la «novísima generación femenina» (Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Carmen Conde, Concha Méndez), reivindicó la labor de las predecesoras (Gómez de Avellaneda, Storni, Ibarbourou) y exhortó a sus compañeras a perseverar en la conquista de un sitio merecido en la poesía de la época: «nuestras escritoras más jóvenes llegan adscritas, por afinidad de ideas y temperamento, al grupo de las vanguardistas. Son tan audaces y tan entusiastas como sus compañeros. Volante en mano, sin faldas que recojan el polvo del camino, sin imitar a nadie, lograrán conquistar ‘su poesía’» (Rey Baliña, 2018, 39). Colocando el nombre de Dickinson en la nómina de los clásicos indiscutibles de «Poesía mejor» conquistaba para la poeta de Amherst el sitio que merecía, desmontando con sus traducciones los argumentos del errado prologuista.

A finales de los cuarenta, tras la lectura reveladora de *The Seven Storey Mountain* de Thomas Merton, empezó la profunda crisis espiritual que llevó a Champourcin a integrarse en 1952 en el Opus Dei mexicano y a imprimir a su poesía el acento inequívocamente religioso —poesía del «amor divino», según ella acuñaría— que la caracterizó a partir de *Presencia a oscuras*, publicado también en 1952. Aun así, su poesía religiosa, incluso la más plagada de referencias bíblicas, fue siempre una poesía en la que cuerpo y alma no solo no se excluyen sino que dialogan, la preocupación por el lenguaje poético —su falibilidad pero también su magia— no desaparece como tampoco la lucha de la poeta por la expresión de lo inefable. En «Antipoética», el texto que escribió a regañadientes para *Poesía a través del tiempo* (1991), que recoge casi toda su obra poética, escribió: «Yo ignoro la técnica de Dante, de Byron, etc, me siento muy lejos de tan grandes genios, aunque sí un poco más cerca de Emily Dickinson, de Bécquer y sobre todo, de Juan Ramón» (Champourcin, 1991, 3).

Bibliografía

ANTÓN REMÍREZ, María Elena. (2008) «Diarios y memorias de Ernestina de Champourcin: algunos fragmentos inéditos». *Rilce*. 24. 2. 239-274.

BLANCO DE SARACHO, Teresa. (2022) *La recepción de Emily Dickinson en España a través de sus traducciones*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. (2011) «Gilberto Owen en la revista *Estampa* (Bogotá, 1938-1942): textos desconocidos». *Literatura Mexicana*. XXII. 2. 101-119.

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. (2014) «Traducción y mediación: la obra dispersa de Gilberto Owen». *Literatura Mexicana*. XXV. 2. 25-47.

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. (2018) «'La medida exacta de su luz': Emily Dickinson y las 'versiones a ojo' de Gilberto Owen». *Trans. Revista de traductología*. 22. 237-247.

CALVILLO REYES, Juan Carlos. (2020) *Emily Dickinson. Un estudio de poesía en traducción al español*. Valencia. Publicaciones de la Universitat de València.

CHAMPOURCIN, Ernestina de. (1991) *Poesía a través del tiempo*. Edición de José Ángel Ascunce. Barcelona. Anthropos.

CHAMPOURCIN, Ernestina de. (1996) *La ardilla y la rosa. (Juan Ramón Jiménez en mi memoria)*. Moguer. Fundación Juan Ramón Jiménez.

DICKINSON, Emily. (1946) *Obra escogida*. Traducción de Ernestina de Champourcin y J. J. D. Prólogo, apunte biográfico y nota bibliográfica de Juan José Domenchina. México. Editorial Centauro.

DICKINSON, Emily. (1989) *Obra escogida*. Selección, traducción y apunte biográfico de Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina. Madrid. Torremozas.

DOMENCHINA, Juan José. (1946) «Prólogo, apunte biográfico y nota bibliográfica». Emily Dickinson. *Obra escogida*. México. Editorial Centauro. 11-25 y 121-131.

DOS PASSOS, John. (2006) *Años inolvidables*. Barcelona. Seix Barral.

FAGUNDO GUERRA, Ana María. (1967) *The Influence of Emily Dickinson on Juan Ramón Jiménez' Poetry*. Tesis Doctoral. University of Whashington.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. (1999) *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva. Publicaciones de la Universidad.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. (2017) «Simpatías y confluencias: Juan Ramón Jiménez y Pedro Henríquez Ureña en tiempos de Platero». Soledad González Ródenas y Eloy Navarro (Eds.). *Cien años de Platero y yo*. Huelva. Biblioteca de Estudios Juanramonianos. 329-352.

GONZÁLEZ NEIRA, Ana. (2018) «Publicaciones vinculadas a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)». Olga Gladys (Ed.). *La prensa cultural de los exiliados republicanos. I. Los años 40*. Sevilla. Renacimiento. 189-199.

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad. (2005) *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad. (2008) «‘Mío y de Zenobia’ o ‘de Zenobia y mío’, dos formas de traducir con Juan Ramón». Emilia Cortés Ibáñez (Ed.). *Mujer y escritura autobiográfica: Zenobia Camprubí*. Huelva. Los Libros del Trienio. 195-212.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. (1983) *Alerta*. Introducción y notas de Javier Blasco. Salamanca. Universidad de Salamanca.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. (1990) *Ideología. (1897-1957) (Metamorfosis IV)*. Edición de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona. Anthropos.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. (1992) *Cartas. Antología*. Edición de Francisco Garfías. Madrid. Espasa-Calpe.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. (2006) *Música de otros. Traducciones y paráfrasis de Juan Ramón Jiménez*. Edición de Soledad González Ródenas. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. (2012) *Epistolario II. 1916-1936*. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. (2017) *Diario de un poeta recién casado*. Edición de Michael P. Predmore. Madrid. Cátedra.

OWEN, Gilberto. (1974) *Obras*. México. FCE.

PÉREZ ROMERO, Carmen. (1979) «Raíces norteamericanas en la poesía de Juan Ramón Jiménez: E. A. Poe y la poesía juanramoniana». *Anuario de Estudios Filológicos*. III. 212-229.

PÉREZ ROMERO, Carmen. (1999) *Juan Ramón Jiménez; traductor de Shakespeare*. Huelva. Fundación Juan Ramón Jiménez.

PÉREZ ROMERO, Carmen. (2009) *Juan Ramón Jiménez; Ecos y traducciones*. Moguer. Colección Calle de la Cal Nueva.

REY BALIÑA, Paula Antía. (2018) *La obra poética de Ernestina de Champourcin (1926-1936): una mujer del Lyceum Club*. Trabajo Fin de Grado. 2018. https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/20166/Rey%20Bali%C3%B1a_Paula%20Ant%C3%ADa.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ROSAS, Alfredo. (2009) «Emily Dickinson y Gilberto Owen. Ese par de perversos». *La Colmena*. 63. 28-36.

SALAÜN, Serge. (2006) «Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Estatuto y condición del poeta moderno». Rosa Fernández Urtasun y José Ángel Ascunce (Eds.). *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid. Biblioteca Nueva. 37-52.

SANTOYO, Julio César. (2009) «El otro quehacer (olvidado): Ernestina de Champourcin, traductora». *Sancho el sabio*. 30. 255-264.

SHERIDAN, Guillermo. (1985) *Los Contemporáneos ayer*. México. FCE.

SHERIDAN, Guillermo. (2011) *Señales debidas*. México. FCE.

STANTON, Anthony. (1998) *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México. FCE.

STANTON, Anthony. (2008) «Un poeta mexicano se apropia de las vanguardias europeas en Nueva York: ‘Autorretrato o del subway’ de Gilberto Owen». *Revista Iberoamericana*. LXXIV. 741-750.

STANTON, Anthony. (2018) «Juan Ramón Jiménez en México: los avatares de una presencia». Rosa García Gutiérrez (Ed.).

Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica. Diálogos, exilios, resiliencia. Huelva. Biblioteca de Estudios Juanramonianos. 77-93.

YOUNG, Howard T. (1976) «Anglo-American Poetry in the correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez». *Hispanic Review*. 44.1. 1-26.

YOUNG, Howard T. (1980) *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and His readings in Blake, Shelley and Yeats.* Wisconsin. The university of Wisconsin Press.

YOUNG, Howard T. (1981) «North American Poetry in the *Diario*: A Preliminary Assessment». Pilar Gómez Bedate (Ed.). *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez. 171-179.

YOUNG, Howard T. (1996) «In Loving Translation. Zenobia and Juan Ramón». *Revista Hispánica Moderna*. 49. 2. 486-83.

WILCOX, John C. (1984) «Juan Ramón Jiménez and the Illinois Trio: Sandburg, Lindsay, Masters». *Comparative Literature Studies*. 21. 2. 186-200.

ZAVALA MONDRAGÓN, Lizbeth. (2017) *El transtierro de un oficio: las traducciones literarias del exilio español en México (1939-1945)*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.