


PAUL LEGAULT Y SU REESCRITURA EXPERIMENTAL DE EMILY DICKINSON: EXPLORACIONES SOBRE LA PARÁFRASIS EN POESÍA

PAUL LEGAULT AND HIS EXPERIMENTAL REWRITINGS OF EMILY DICKINSON: EXPLORATIONS OF PARAPHRASE IN POETRY

BERTA GARCÍA FAET
Universidad Complutense de Madrid

bertagarciafaet@gmail.com

 0000-0002-3296-4192

Recibido: 16/01/2024

Aceptado: 03/05/2024

Resumen

En este artículo analizamos un extraño artefacto poético: el libro *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson* (2012), de Paul Legault. Este experimento, cuya legitimidad ha sido cuestionada, contiene afectos queer y humor irónico. Sin embargo, aprovechando que esta obra se presenta a sí misma como una suerte de “traducción imposible” (en tanto que “traducción homolingüística”), aquí nos preguntamos por las consecuencias de esta metáfora, la de que “las reescrituras son traducciones”, y proponemos que todo el libro de Legault está articulado en torno a una pregunta clave en el campo de la teoría lírica: ¿es posible la paráfrasis en poesía?

Palabras clave: reescritura, poesía, paráfrasis, teoría lírica, *queer*, humor.

Abstract

In this paper I analyze a strange poetic artifact: the book *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson* (2012), by Paul Legault. This experiment, whose legitimacy has been questioned, displays queer affects and ironic humor. However, the fact that this work presents itself as a sort of “impossible translation” (as a “homolinguistic translation”) leads us to focus on another topic: the effects of accepting the metaphor that “rewritings are translations”. We suggest that Legault’s entire book is articulated around a key question in the field of lyric theory: is paraphrasing possible in poetry?

Key words: Rewritings, Poetry, Paraphrase, Lyric Theory, Queer, Humor.

Introducción y metodología

En 2012 el joven poeta canadiense-estadounidense Paul Legault (1985) publicó un extraño artefacto poético, titulado *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson*. Lo hizo en la prestigiosa editorial

McSweeney's, donde han encontrado su hogar algunos de los proyectos literarios más experimentales del panorama anglosajón en los últimos años. La propuesta de Legault encaja en esta categorización. Para presentarlo someramente —aunque a lo largo de este artículo vayamos a problematizar esta primera impresión— digamos lo siguiente: Legault reescribe, poema a poema, la obra poética completa de Emily Dickinson (1830-1836), versionando nada menos que 1 789 piezas líricas. En principio parece hacerlo “traduciendo” (como indica en el propio subtítulo de su libro) los poemas de Dickinson, famosos por su simbolismo y opacidad, a textos que no suenan muy líricos y que parecen estar en un idioma inglés mucho más plano y claro, sin vueltas retóricas. Es decir, se trataría de una suerte de tránsito desde un inglés “difícil” y figurado, típicamente poético, a otro inglés “fácil”, literal, prosaico. Además, los textos de él son todavía más cortos. El minimalismo de Dickinson se transforma en Legault en hiper-minimalismo: sus poemas (que tienen un fuerte componente narrativo y que, de hecho, no se escancian en versos, por lo que mejor podríamos hablar de prosas poéticas) apenas suelen ocupar una, dos o tres líneas.¹ Y mientras que los de Dickinson son casi siempre serios y elevados (sin que no falten los momentos de humildad y los divertimentos), los de Legault se caracterizan por ser también muy cómicos.

En este artículo deseamos analizar algunos aspectos importantes de *The Emily Dickinson Reader* (TEDR a partir de ahora), en particular varios que tienen que ver con la pregunta metapoética subyacente que —según sostenemos— lo recorre: la pregunta por la posibilidad de la paráfrasis en poesía. En este punto, antes de comenzar, es relevante aclarar las lindes de lo que nos proponemos. Nuestro interés no está en ningún caso en estudiar la poesía de Dickinson² sino la de Legault, que en la obra que nos ocupa juega con la de Dickinson. Tampoco está en deliberar sobre qué es una traducción;³ sí en entender hasta qué punto la palabra “traducción” que aparece en el subtítulo de TEDR es un tropo (ciertamente jocoso) para connotar no sólo a la reescritura experimental que este libro lleva a cabo sino también, y sobre todo, su exploración metapoética sobre los límites de la paráfrasis. Por último, tampoco pretendemos resolver la pregunta,

¹ Biederman ha apuntado que “most of Legault’s translations fit below the then 140-character limit of Twitter and mimic the extreme brevity and decontextualized utterances of that form” (Biederman, 2018: 4). Queda para futuros análisis entender cuáles pueden ser los nexos entre la poesía “twitterizada” de Legault (y la desmaterialización que supone escribir poesía *en, y a la manera de, internet*) y la materialidad en la poesía de Dickinson (que escribía sus composiciones en trocitos de sobres, notas sin orden, etc.).

² Por eso nos referiremos de manera puntual únicamente a los trabajos sobre Dickinson que aporten información útil a nuestra lectura de Legault. El lector interesado puede comenzar buceando en la lista de bibliografía reciente que ha facilitado Donna Campbell (<<https://public.wsu.edu/~campbell/damlit/dickinsonbib2007.htm>>); en la revista *The Emily Dickinson Journal*; y en el clásico *Emily Dickinson Handbook* (1998) editado por Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle y Cristanne Miller. Vale la pena asimismo mencionar el ensayo *Dickinson’s Misery: A Theory of Lyric Reading* (2005) de Virginia Jackson donde, más que estudiar la poesía de Dickinson, estudia cómo ésta se ha estudiado. Su argumento es que el género literario que hoy llamamos lírico ha cambiado a través de los siglos, y que lo que hoy entendemos por poesía lírica comenzó a construirse como tal justamente cuando empezó a circular la poesía (póstuma) de Dickinson. Según Jackson coincidieron en el tiempo la “lirificación” de la poesía y la “lirificación” de la escritura de Dickinson.

³ También la bibliografía sobre las teorías de la traducción es muy extensa y no forma parte del objeto de estudio de este artículo. El lector interesado puede consultar obras como *After Babel* (1975) de George Steiner y *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (2017) editado por Rainer Schulte y John Biguenet.

propia de la teoría lírica, de si es factible o no la paráfrasis poética:⁴ lo que queremos es acompañar a Legault en su indagación por algunas de las respuestas que él imagina. Por eso nuestra metodología radica en un ejercicio de *close-reading*, apoyado en ciertos conceptos teóricos (como los de reescritura y paráfrasis). Así, mediante un examen minucioso de figuras retóricas y otros recursos expresivos, ubicaremos la presencia de esta pregunta sobre la paráfrasis (y de algunas de sus respuestas) atendiendo a cómo *TEDR* se autopresenta metafóricamente como una “traducción” y a ejemplos de poemas específicos.⁵ Según el caso, haremos referencia a los poemas de Dickinson que Legault traduce/parafrasea, para ilustrar la operación de transformación del texto original que nuestro autor propone en sus derivaciones, o nos enfocaremos en los de este último sin tener en cuenta cómo se contrastan o se parecen con los de la poeta de Amherst.⁶

Antes de adentrarnos en la cuestión central de la paráfrasis, que a nuestro juicio atraviesa medularmente todo el libro y es su *quid*, nos ocuparemos de algunas cuestiones previas. En primer lugar, ofrecemos una contextualización de *TEDR*, poniéndolo en relación con otras obras que han tomado la poesía de Dickinson como punto de partida, y abordaremos brevemente su recepción. Como veremos, desde la crítica se ha hecho hincapié en dos elementos: su voluntad *queer* y su ironía humorística. Además, parte de la recepción (o así ha manifestado sentirlo el autor) ha querido deslegitimar su proyecto reescritural desde la noción de “herejía”. Resumiremos cómo las lecturas desde lo *queer* y la ironía humorística en efecto sí encuentran acomodo en el propio texto, y veremos cómo ha reaccionado Legault a la recepción. Es entonces cuando propondremos nuestra propia interpretación de *TEDR*, no contraria sino complementaria a las que insisten en sus querencias *queer* e irónicas. Lo que está en juego en sus páginas no es otra cosa que la incisiva duda típicamente metapoética sobre qué significa escribir poesía y escribir *sobre* poesía.

Contextualización y recepción de *TEDR*: impulso *queer*, ironía, ¿herejía?

Legault no ha sido, por supuesto, el primer escritor en hacer experimentos reescriturales con la obra de otro escritor.⁷ El diálogo con los libros de los predecesores y de los coetáneos

⁴ Al respecto puede consultarse el excelente artículo, al que nos referiremos más adelante, “Poetry and the Possibility of Paraphrase” (2021) de Gregory Currie y Jacopo Frascaroli. La pregunta sobre la paráfrasis en poesía se plantea de manera acuciante en la pregunta sobre la traducción en poesía y sobre este particular la biblioteca vuelve a ser copiosa. Puede empezarse con *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975) de André Lefevere.

⁵ Un buen libro sobre la llamada *close-reading* es *How to Read a Poem* (2007) de Terry Eagleton.

⁶ Citamos los poemas de Legault de su libro, pero también los de Dickinson. En las últimas páginas de *TEDR* se nos facilita una lista con los primeros versos de los poemas de Dickinson y la página donde se encuentran los poemas que Legault ofrece como paráfrasis/traducciones.

⁷ Biederman utiliza el término “remediation”, que toma de Jay Bolter y Richard Grusin y que se refiere a “the act of ‘tak[ing] a ‘property’ from one medium and reus[ing] it in another” (Biederman, 2018: 2). Para el caso de Legault, resulta más intuitivo hablar, sencillamente, de reescrituras, puesto que el cambio de medios o soportes no está en el centro de su proyecto.

es algo que sucede todo el tiempo en literatura y en todas las artes.⁸ Que la relación entre una obra y otra pueda considerarse una conversación, digamos, distendida, o una reescritura *stricto sensu* es una cuestión de grado. En 1962 Gérard Genette propuso en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* el concepto de *hipertextualidad* para referirse a aquellos casos en que el vínculo entre una obra y obra va más allá de la mera glosa:

Entiendo por ello [la hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] *La Eneida* y el *Ulyse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado [...] una obra 'propriadamente literaria' [...] (Genette, 1989: 14-15).

En ocasiones, ese vínculo entre una obra y otra resulta especialmente palpable y los propios autores piensan en términos de reescrituras. La genealogía de este tipo de trabajos es amplia, pero si nos centramos en *TEDR* son varios los experimentos que podemos mencionar como antecedentes o inspiradores: por sus afectos *queer* y su emocionalidad e intimismo, *After Lorca* (1957) de Jack Spicer; por su humor e hiperconciencia experimental y metapoética (y porque el propio Legault utiliza como epígrafe de inauguración una cita de bpNichol en otro de sus libros, *The Other Poems*, donde juega con la forma de los sonetos isabelinos), *Translating Translating Apollinaire* (1979) de bpNichol (con contribuciones de otros poetas). Tampoco es esta obra de Legault, por cierto, la única en la que el autor se ha aplicado a reescribir obras ajenas: cuatro años después publicó unas reescrituras de poemas de Frank O'Hara (*Lunch Poems 2*) y, dos años más tarde, unas reescrituras de poemas de John Ashbery (*Self-Portrait in a Convex Mirror 2*).⁹

En cuanto al hipotexto dickinsoniano, tampoco ha sido Legault el primer escritor que ha experimentado con metaformosear la poesía de Dickinson. Pensemos en esa mezcla de biografía, autobiografía, ensayo, teoría y poema en prosa que es *My Emily Dickinson* (1985) de Susan Howe. Y, dentro de las obras contemporáneas a la de Legault, pensemos por ejemplo en *The Dickinson Composites* (2010) de Jen Bervin (1972), obra multimedia donde la poeta y artista borda en una serie de mantas ciertos fragmentos de los poemas de Dickinson, y en *Fair Copy* (2012) de Rebecca Hazelton (1978), poemario construido a base de acrósticos dickinsonianos.¹⁰

Ahora bien, ¿qué es lo que hace de *TEDR* un libro tan atractivo y, como veremos, polémico? Respecto a su recepción, esta no ha sido muy intensa en el ámbito académico, pero sí *online*.¹¹ Dentro de las críticas más formales, son dos los elementos que han recibido más atención: lo *queer* y lo cómico.

⁸ Un ensayo inevitable para reflexionar sobre este tema es *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) de Harold Bloom.

⁹ En publicaciones en papel u *online* más cortas, y en textos preparados para acompañar exhibiciones museísticas, Legault ha reescrito a muchos otros autores, entre ellos Gertrude Stein, William Shakespeare, la alemana Uljana Wolf, Tennessee Williams y Walt Whitman.

¹⁰ Biederman (2018) analiza a Legault junto a la ya citada Hazelton y a Patricia Lockwood y su *Motherland Fatherland Homelandsexuals* (2017) y Janet Holmes y su *The ms of m y kin* (2009).

¹¹ Biederman menciona que el libro de Legault ha causado debate en muchas publicaciones *online* tales como *VICE*, *Flavorwire*, *Salon* y *Wired* (Biederman, 2018: 1).

Para Biederman, lo que hace Legault con Dickinson es “gender-bending”. El concepto podría traducirse por “cambio transgénero” o “transgresión de género”:

Emily Dickinson was the father of American poetry and Walt Whitman was the mother,” begins a line from Patricia Lockwood’s 2014 volume *Motherland Fatherland Homelandsexuals*. Lockwood is not alone among new American poets in her humorously gender-bending presentation of Dickinson. In his 2012 *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of Emily Dickinson’s Complete Poems*, the poet Paul Legault introduces Dickinson as “the father of American poetry (7). Nearly three decades earlier, in 1985, the poet Susan Howe wrote, in the introduction to her influential work of creative scholarship *My Emily Dickinson*, “A poet is never just a woman or a man” (Biederman, 2018: 1).

Así es: la reescritura que propone Legault inscribe una manera determinada de “leer” a Dickinson: una lectura tan mordaz como afectuosa que pone en el centro su (real o imaginada) subjetividad femenina disidente. Una lectura de su poesía y de su persona (no necesariamente la persona biográfica sino la persona-personaje de Dickinson que ha construido la leyenda) que Legault trasfigura a su gusto y loa como deseante y lesbiana.

El formato del libro *qua* objeto no es baladí: a primera vista, lo que se nos presenta en esta exquisita edición de McSweeney’s es un libro de pequeños poemas numerados, los escritos por Legault. Al final del libro se nos facilita una lista igualmente numerada de poemas, pero en este caso se refiere a los poemas de Dickinson con los que dialogan los de Legault. Se nos indica tan sólo el primer verso de esos poemas. Se nos sugiere así que localicemos con qué poema de Dickinson (los hipotextos que decía Genette) conecta cada poema de Legault (los hipertextos): el propio diseño del libro nos invita al ejercicio detectivesco de comparar los poemas originales de Dickinson con los poemas que de ellos fabrica Legault. La estética preciosista del libro en cuanto a objeto le añade una capa de significado: tiene los filos de las páginas dorados, como si se tratara de un tesoro muy valioso, y una portada azul en la que destaca una tipografía *vintage* y una ilustración en la que vemos un puñado de flores alicaídas de entre las cuales se afana por salir el brazo de un esqueleto.

Esta imagen de muerta viviente luchando por escapar de su tumba no es casual. El dibujo apunta, de un lado, a que la poesía de Legault está, digamos, “insuflándole nueva vida” a la de Dickinson. De otro, adelanta algo de la trama argumental que construye el poeta: en sus textos, habla en primera persona la propia Emily ficcionalizada, yo lírico y narradora protagonista que Legault reimagina como una suerte de muchacha adolescente, *gay* y *zombie*: una chica *emo* perdidamente enamorada de la novia de su hermano, Sue. La energía dominante es la de un deseo sexual lesbiano a veces tímido y a veces desatado y de lo más explícito.

En este sentido, los poemas de Legault, si son leídos en orden (como ejercicio poético y narrativo), despliega una especie de *biopic* hilarante sobre la vida de la poeta estadounidense, transmutada en joven paranormal enamorada de su cuñada: una sutil novela lírica que combina jocosidad y suspense, pop y terror de serie B, humor absurdo, comedia romántica y *thriller*. La voz poética de la Emily reinventada por Legault tiene conciencia de género y expresa su libido —heterodoxa para la época— con desparpajo. Se reivindica en sus páginas el ubérrimo fluir de la energía erótica que, aunque se atranca en ocasiones en la vergüenza, lucha por desparramarse y manar.

Volviendo al tropo que se propone en la ilustración de la portada y que tiene su reflejo en el *plot*, el de “insuflarle vida” a Dickinson: podemos considerar que, por medio de la ficción, Legault *desentierra* a una Dickinson tal vez ya un poco “muerta” (o aplastada) por el peso de ser una de las poetas más fundamentales de la tradición occidental; por ser, de hecho, *la* poeta de Estados Unidos, o incluso *la* poeta.¹² Esta Emily, a su vez, *resucita* a su mortificado deseo. Sin solemnidad pero con audacia, su libido — tan poco aceptable en el mundo que le tocó vivir— se vivifica.

La omnipresencia de los afectos e identidades *queer* en *TEDR* se da desde un humor irónico que desprende *bathos*. Su tono cómico lo encontramos tanto en su idea fundante, la de la “traducción de la poesía de Dickinson de inglés a inglés”, como en muchos de sus poemas, que por momentos resultan desternillantes. Para Biederman, esta sería de las características fundantes del proyecto de Legault (y de otros jóvenes): “Although emerging poets who evoke Dickinson owe much to Howe’s experimental, genre-bending, feminist vision of Dickinson, the comic and often sardonic stances they take toward Dickinson and poetry in general are a stark departure from Howe’s tone of resolute inquiry” (Biederman, 2018: 1).

Y quizás sea en este humor —a veces absurdo, a veces cáustico— donde debemos buscar la “herejía” que algunos lectores han señalado. Por ejemplo, Pugh ve en su humor (pero también en la propia voluntad de paráfrasis que, como decimos, resulta humorística en sí misma por cuanto la idea de “traducción de inglés a inglés” es provocadora y divertida) algo blasfemo. Pone algunos ejemplos: “Legault’s ‘translations’ show several recurring strategies: they activate farce and anachronism, literalize sexual metaphor, and fire up Dickinson’s gothic or ‘Goth’ elements” (Pugh, 2013: 102). Y afirma: “The heresy of paraphrase is thus the stuff of comedy here” (Pugh, 2013: 102).¹³

Relacionemos lo comentado hasta ahora con la recepción de *TEDR*. Esta obra ha recibido bastante atención, si consideramos la crítica formal de la academia y sobre todo la informal de internet. Y no cabe duda de que Legault es muy querido entre los escritores, incluso entre los más consagrados.¹⁴ Sin embargo, lo cierto es que, como ha explicado el propio autor, por lo menos en el mundo *online* su libro sí ha suscitado un cierto desconcierto y rechazo. En una entrevista de 2012 en la revista *BOMB* confesó haber estado recibiendo “some flack” (Aprea, 2012). Es más, incluso algunos de los críticos que lo han alabado (¡y él mismo!) parecen haber sentido la necesidad de justificar no sólo la

¹² Cabe matizar, no obstante, que la posición de Dickinson en el canon es un tanto paradójica. Ya nos hemos referido al trabajo de Jackson, que en *Dickinson’s Misery* muestra que la canonización de Dickinson como poeta lírica coincidió con la construcción de la poesía lírica en cuanto tal. Marjorie Perloff, en su artículo “Emily Dickinson and the Theory Canon”, insiste en ciertas ambigüedades: la poesía de Dickinson ha sido marginada por la escuela de críticos más influyente desde hace medio siglo, la de los post-estructuralistas; a la vez, es una poeta muy celebrada por la academia, los feminismos y poetas muy reconocidas tales como Adrienne Rich, Susan Howe y Alice Fulton (añadimos: y por poetas jóvenes del siglo XXI). Según Perloff, Dickinson no ha sido considerada una poeta “ejemplar” ni del “Modernism” ni de las poéticas que juegan con la “différance” derridiana, aunque habría motivos para ello, por ejemplo por sus elipsis descomunales o su prosodia y sintaxis irregulares (al respecto puede consultarse el ensayo de 1987 Christanne Miller *Emily Dickinson: A Poet’s Grammar*) (Perloff, 2000).

¹³ Para Biederman, el trabajo de Legault enfatiza el estatus canónico de Dickinson en la poesía occidental pero al mismo tiempo juega, con sus reescrituras, a ser una suerte de “edición no-autorizada” (Biederman, 2018: 4).

¹⁴ Por ejemplo, para su libro *The Other Poems* le escribieron *blurbs* Marjorie Perloff, Mary Jo Bang y Timothy Donnelly.

calidad sino sobre todo la *legitimidad* de su propuesta, como si hubiera algo reprochable en ella. Por ejemplo, para Socarides *TEDR* es una “joke”, pero añade: “not a simple [one] [...] [L]ike all complicated jokes, it addresses much more than we recognize at first” (Socarides, 2012).¹⁵ En la entrevista mencionada, Legault matiza sus intenciones tal que así: “it’s more than just the idea of *offending* Emily Dickinson”. Antes había declarado, como por si acaso: “I do *love* her” (Socarides, 2012).¹⁶

Amor y ofensa... ¿En qué sentido? ¿Dónde radica exactamente el ultraje? ¿En el propio acto de la reescritura experimental? Difícil creerlo: como hemos visto, muchos otros creadores han “dickinsonado” sus obras. ¿En su relectura *queer* de Dickinson? No parece probable: muchos otros productos culturales enfatizan su posible identidad LGTBI+.¹⁷ ¿En la ironía y humor de Legault, que suponen un choque demasiado extremo con la reverencia con la que suele leerse a Dickinson?¹⁸ Es razonable pensar que ambos elementos, lo *queer* y lo cómico hayan jugado un papel en los juicios negativos que según Legault han recaído sobre su libro. Pero nuestra apuesta es otra: lo que realmente supone un choque demasiado fuerte con la lectura estilística que suele hacerse de la poesía de Dickinson, esto es, la que realza su complicación retórica, su oscuro simbolismo minimalista, es el estilo (a primera vista) anti-poético, anti-metafórico, llano, pedestre de Legault. Y sin embargo Legault, con esta elección estilística (insistimos: sólo a primera vista) a favor del lenguaje simple y “directo” (frente al “indirecto” de las figuras retóricas, habitual en la poesía), hace mucho más que lanzarnos una *boutade*. Al llamar a sus reescrituras “traducciones” y al reescribir la poesía de Dickinson con una estética aparentemente *fuera de la poesía*, se (nos) pregunta si tiene sentido, o no, parafrasear la poesía.

Lo que sostenemos es que Legault tematiza y teatraliza la paradoja que señaló Roland Barthes en *El placer del texto*, de 1973. ¿Qué hacer con un libro que nos encanta, que nos encanta de una manera que va más allá del encanto, que incluso incluye una suerte de desasosiego: un libro que nos llama al “amor” y a la “ofensa”? Barthes habla de ciertos “textos de goce”, que contraponen a los textos de mero “placer”. Los segundos tienen que ver con el disfrute; los primeros, con el disfrute y algo más y algo menos, porque están “más allá del placer”. Pues bien, para Barthes, la única manera de hablar sobre los libros que nos dan goce es escribir más libros de goce:

Con el escritor de goce (y su lector) comienza el texto insostenible, el texto imposible. Este texto está fuera del placer, fuera de la crítica, *salvo que sea alcanzado por otro texto de goce*: no se puede hablar ‘del’ texto, sólo se puede hablar ‘en’ él *a su manera*, entrar en un plagio desenfrenado [...] (Barthes, 1993: 36).

¹⁵ Notemos que hay a quien no le acaba de convencer el libro pero por otras razones. La propia Pugh lo tilda de “sometimes predictable and tiresome” (Pugh, 2013: 102).

¹⁶ Los énfasis son nuestros a no ser que se indique lo contrario.

¹⁷ Pueden consultarse los artículos “You’ll be the only Dickinson they talk about in two hundred years: Queer Celebrity, Thomas Wentworth Higginson, A Quiet Passion, Wild Nights with Emily, and Apple TV +’s Dickinson” (2022) de Páraic Finnerty en *The Emily Dickinson Journal* y “Uncertain Sexualities and the Unusual Woman: Depictions of Jane Addams and Emily Dickinson” (2021) de Robin Bartram, Japonica Brown-Saracino y Holly Donovan en *Social Problems*.

¹⁸ Ya hemos hablado de la posición paradójica de Dickinson en el canon (ver notas al pie 2 y 12).

Volviendo a Legault: proponemos que la poesía de Dickinson es para él un “texto de goce”; “goce” del que da cuenta escribiendo, no un análisis literario, sino otra obra literaria, otro “texto de goce”. En él se fusionan la admiración y la irreverencia, la impertinencia y la devoción. Pero Legault no sólo escenifica la tesis (invitación, más bien) de Barthes. También tematiza la misma pregunta que se planteaba Barthes: ¿cómo escribir *sobre* nuestros textos de goce? Dicho de otra manera: ¿cabe la paráfrasis poética?

En su fantástico artículo sobre la paráfrasis, “Poetry and the Possibility of Paraphrase” (2021), Currie y Frascaroli resumen la polémica como sigue:

Why is there a long-standing debate about paraphrase in poetry? Everyone agrees that paraphrase can be useful; everyone agrees that paraphrase is no substitute for the poem itself. What is there to disagree about? Perhaps this: whether paraphrase can specify *everything* that counts as a contribution to the meaning of a poem. [...] We think there is a debate to be had. It concerns whether there are elements of meaning which can be expressed only through the poem [...] In philosophy and literary criticism, this idea has traditionally been presented as a thesis of the “unity of form and content” [...] Cleanth Brooks, the inventor of the phrase “the heresy of paraphrase,” thought that paraphrase has its uses, but that “the paraphrase is not the real core of meaning which constitutes the essence of the poem” [...] (Currie & Frascaroli, 2021:1).

Aquí, por supuesto, no pretendemos resolver la cuestión, sino reflexionar sobre cómo Legault reflexiona sobre ella. Y lo hace en un texto que se autodefine como una “traducción de inglés a inglés” y en el que desarrolla, en relación con el inglés dickinsoniano como hipotexto, un inglés, como hipertexto, raso, desvergonzado, impuro. La diferencia es tan escandalosa que no puede sino llamar nuestra atención.

La pregunta por la posibilidad de la paráfrasis en poesía: discusión y resultados

A continuación, vamos a enfocarnos en el que consideramos el elemento capital de *TEDR*: el modo en que se plantea a sí mismo esta gran pregunta y va respondiéndosela. ¿Es viable parafrasear lo que ha sido dicho con “palabras poéticas” (dentro del poema) con otras “palabras no poéticas” (fuera del poema: su exégesis, su elucidación)?

Comencemos por considerar más despacio el hecho ya apuntado de que esta obra, en su subtítulo *An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson*, se autorretrata como una “traducción de inglés a inglés”. En teoría, se trataría de una “traducción imposible” en tanto que pretendería obtener una “traducción homolingüística”, cuando las traducciones por definición han de trasladar el sentido *de un idioma a otro, no del mismo idioma al mismo idioma*. Se trata por tanto de una metáfora: el tropo de que “una reescritura es una traducción” resulta muy potente, y es con él que Legault saca a la palestra la problemática de paráfrasis. Cabe un tropo añadido y superpuesto: el de que “una paráfrasis es una traducción”. Como hemos visto, *TEDR* está imbuido de humor e ironía por lo que, sugerimos, ambos tropos han de tomarse no como afirmaciones sino como preguntas abiertas de corte metapoético que el autor va a ir afrontando con diversas estrategias.

En lo que sigue vamos a acompañarnos de dos interrogantes principales. El primero: ¿cuáles son las lecturas posibles –aplicadas al caso de *TEDR*– de los tropos –mejor dicho, “tropos-preguntas”– de que “reescribir es traducir” y “parafrasear es traducir”? Y la segunda: ¿cómo resuelve Legault el problema que él mismo ha delineado, a saber, la duda de si se puede parafrasear o traducir el lenguaje de los poemas a un lenguaje menos poético y –se presupone– más inteligible?

“Reescribir es traducir” y “parafrasear es traducir”: ¿posible o imposible?

La actividad de la traducción suele definirse en base a la noción de cambio; cambio que se produce interlingüísticamente, no intralingüísticamente. Esta transformación entre un lenguaje y otro lenguaje que tiene lugar es física: al fin y al cabo, cada idioma comporta una materialidad distinta. Por eso no extraña que el origen etimológico de “traducción” nos remita a una metamorfosis de lugares, de cosas: del latín “trans-latio” (“trans” que es “a través” o “de un lado a otro” y “latio” de “traer”), alude a un movimiento espacial y objetual. El concepto “traducción”, por tanto, es en sí mismo metafórico, y la metáfora que entraña nos dice que los actos de lenguaje (pongamos, un texto en chino) son cosas, cosas que están en un lugar (en ese “lugar” que es el chino) y que pueden ser desplazadas a otro lugar (a ese “lugar” que es la lengua uzbeka) y convertirse en otra cosa. Es por esto que cuando Legault califica a sus versionados dickinsonianos de “traducciones de inglés a inglés” lo que construye no es una literalidad sino una metáfora. ¿Cómo leerla?

En primer lugar, el tropo de que “reescribir es traducir” puede descifrarse en el siguiente sentido: lo que hacemos cuando reescribimos un texto es poner sus palabras –que nos son *ajenas*– en otras palabras –que nos son más *propias*–. Según este tropo, no es que cada comunidad tenga una lengua: es que cada individuo de esa comunidad (siguiendo el famoso verso de Walt Whitman “I contain multitudes”, cada individuo abarcaría en sí a toda una comunidad) tiene una lengua. Continuando con este razonamiento, el idiolecto de cada cual podría ser considerado como una lengua en sí. La traducción no sería entonces algo que sucede entre las lenguas filológicas sino algo que sucede entre las sublenguas que cada uno de nosotros tenemos respecto a los demás e incluso respecto a nosotros mismos. Este tropo, que puede parecer peregrino, lo utilizamos en el lenguaje común todo el tiempo. Por ejemplo, cuando nos quejamos de que nos cuesta poner en palabras nuestros sentimientos, lo que implica que nuestros sentimientos no van adjuntos a palabras sino que más bien hay que “traducirlos” a pensamientos (y los pensamientos, a palabras). Lo que hace Legault es tomarse en serio ese tropo: si la lengua poética de Dickinson es un idioma en sí, si queremos entenderla hay que “traducirla” a otro idioma que nos sea más cercano. De “inglés dickinsoniano”, espinoso y casi inescrutable, a “inglés legaultiano”, más afín al inglés del día a día. Así describe su proyecto él mismo en la “Translator’s Note” del libro: “Emily Dickinson wrote *in a language all her own*, thus the need for this English version of what she meant. The translations presented here are my attempt to rewrite her poems (*with their foreign beauty intact*) in ‘Standard English’” (Legault, 2012: 7-8). La lengua dickinsoniana es extranjera, pues, y hay que refamiliarizarla.

En segundo lugar, el tropo de que “las reescrituras son traducciones” puede llevarnos a repensar, no a los idiolectos *qua* idiomas, sino a la poesía como *un idioma* y a la no-poesía como *otro idioma*. De ahí que esta metáfora pueda leerse en conexión con otra metáfora: el tropo de que “parafrasear es traducir”.

Veamos. Tengamos en cuenta los lugares comunes (o criterios archigenéricos) que existen sobre cómo es el lenguaje poético, a saber, que es un lenguaje elevado en forma y contenido. Independientemente de que este precepto se cumpla o no en los poemas concretos, suele considerarse que la poesía requiere de un fondo y de un lenguaje complejos; a su vez, esa complejidad se asocia con la presencia de figuras retóricas, en especial con tropos (metáforas, metonimias...).¹⁹ Dicho de otro modo, suele pensarse que el lenguaje poético es como ya hemos apuntado antes el lenguaje de Dickinson: simbólico, opaco, con figuras retóricas, para nada obvio, con dobleces. En cambio, suele considerarse que el lenguaje no-poético, es como hemos dicho antes que es el lenguaje de Legault cuando “traduce” a Dickinson: plano, sin tropos, directo, sin indirectas. De un lado, la poesía: los significados figurados, escondidos, enmascarados. De otro, la no-poesía: los significados literales, evidentes, abiertos. Siguiendo este argumento, y volviendo al otro de que “reescribir es traducir”, podemos considerar (metafóricamente) que el lenguaje poético y el no-poéticos son tan distintos que, de hecho, son lenguas diferentes. Y por eso el tropo de que “reescribir es traducir” se funde con el tropo de que “parafrasear es traducir”.

Queda la duda: ¿los intentos de traducción/parafraseo acaban con el poema porque, en poesía, la forma y el contenido están tan íntimamente ligados que son irreproducibles por fuera de sí mismos? ¿O no acaban con el poema sino que lo continúan? En ese caso, ¿en qué consistiría esa continuación no-poética del poema? ¿En un desvelamiento? ¿En una expansión?

Legault no sólo plantea tácitamente la pregunta por la paráfrasis poética en el subtítulo de su libro (el concepto de “traducción de inglés a inglés”, tomado literalmente, resulta tan absurdo que no puede sino estar guiñándonos el ojo para que lo entendamos como una metáfora). También la hace reverberar por cada página, y lo más interesante de su proyecto es que va mostrando distintas posiciones al respecto.

Algunas respuestas a la pregunta sobre la posibilidad o imposibilidad de la paráfrasis en poesía

En un principio, el libro de Legault parece responder afirmativamente a esta pregunta que nos ocupa. Muchos de sus poemas juegan a insistir en que lo que hacen sus traducciones/paráfrasis es “destapar” las verdades que Dickinson, en su escritura hermética, se ha afanado en encubrir con una alta densidad retórica. En otras palabras: parece decir que sí es posible la paráfrasis/traducción, entendida como un desvelamiento.

¹⁹ Para ver la evolución del género, pueden consultarse los textos reunidos en *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology* (2014), a cargo de Virginia Jackson y Yopie Prins. En este trabajo nos centramos en los que consideramos los dos criterios archigenéricos más importantes en el siglo XX (aunque sean como un negativo; no pocos poetas han reaccionado contra ellos): la idea de que la poesía implica una indagación temática sustantiva, no trivial, y la idea de que la poesía implica un uso especial del lenguaje, más trabajado y bello y con más dobleces que el lenguaje cotidiano.

Consideremos un par de ejemplos. Recordemos el poema de Dickinson que comienza como sigue: “Hope is the thing with feathers — which perches in the soul [...]”. En su poema nº 314 Legault lo traduce así: “Hope is kind of like birds. *In that I don’t have any*” (Legault, 2012: 52). Nuestro autor toma el tropo de Dickinson de que “la esperanza = un pájaro” y expone el significado que —según él— borbotea a un nivel más tácito, “la esperanza = un pájaro = lo contrario a mí”. Lo que parece sugerir Legault es que Dickinson, aunque habla en tercera persona sobre una cierta ave que, más que significar ‘ave’, significa ‘esperanza’, en realidad está hablando de sí misma: de su condición de no-ave, de su desesperanza. La misma lógica sigue su traducción del poema de Dickinson que comienza con el verso “So has a Daisy vanished”. Leemos en el poema nº 19 de Legault: “Do flowers go to heaven when they die? / I guess probably. *By flowers, I mean me*” (Legault, 2012: 13).

Estos casos parecen entonces suscribir la idea de que sí es posible la paráfrasis poética: la paráfrasis entendida como traducción que pone en relación “textos poéticos” que son “textos oscuros” (que ocultan cosas) con “textos no-poéticos” que son “textos transparentes” (que las sacan a la luz). Esta lógica se intensifica si nos fijamos en que lo que muchos de los poemas de Legault “desvisten” es un supuesto subtexto dickinsoniano erótico y (para su época, y quizás también para Dickinson, al menos en parte) censurable y por tanto que convenía disimular. Presuponen que Dickinson no podía confesar (o confesarse) sus deseos lesbianos en sus textos, por lo que no tenía más remedio que “cifrarlos” en impenetrables símbolos; símbolos que los poemas de Legault desentrañan y aclaran, quitándoles esa pátina de represión, eufemismo o tabú. Si los poemas de ella se “disfrazan”, los de él la “desnudan”.

Por ejemplo, tomemos el poema de Dickinson que comienza con el verso “I have a Bird in spring”. El poema nº 4 de Legault traduce: “The arrival of spring is *somewhat sexually charged*” (Legault, 2012: 11). Y tomemos el poema de Dickinson que empieza con el verso “We should not mind so small a flower”. El poema nº 82 de Legault parafrasea: “There’s something about this flower in particular. / It reminds me of flowers in general. Also of bees. / Also of other things, *such as sex with my brother’s girlfriend*” (Legault, 2012:21). Los símbolos de la primavera y las flores hacen una suerte de *strip-tease* y terminan por enseñar qué hay “debajo”: deseo sexual, deseo por Sue. Así explica Legault este mecanismo en la entrevista citada:

I was in a course at UVA on Walt Whitman and Emily Dickinson [...] it was an academic course and I was sitting in as an MFA student, and everyone in the class was digging through her biography and trying to figure out what each poem meant in terms of like, Oh, well her cousin had just died, and she wrote this poem immediately afterward, and this poem is obviously, you know, about the death of her cousin. So they would translate the poem as: I’m sad that my dead cousin is dead.

Which I found frustrating initially. I was really kind of annoyed because I was part of this cult of Emily Dickinson who prized her works as these steel-tight boxes that were meant to be beheld and not changed [...] which is insane. (*laughter*) I still love that version of Emily Dickinson, but I also started to fall in love with my classmates’ versions, because I thought it was funny. One poem would be like, ‘I really wanna have sex with Susan Gilbert Dickinson, my sister-in-law,’ because she had just written this love letter the day before she wrote the poem. So people were doing this, and I would take down what they said in the

margins [...] At first I was making fun of them but then I just kept doing it. The joke became serious. (Aprea, 2012)

No obstante, la respuesta a la pregunta “¿es posible o imposible la paráfrasis en poesía?” no siempre parece ser un sí tan despreocupado. Proponemos que hay cuatro maneras en las que la respuesta afirmativa se complica.

Un primer grupo de poemas desmontan la presuposición de que el lenguaje de la lírica es complejo y muy retórico y el lenguaje no-lírico es simple y está despojado de figuras. Estos poemas de Legault traducen/parafrasean las metáforas de Dickinson no en textos literales vacíos de figuración sino en textos con más y más metáforas. Algunos de ellos tienen un gran poso filosófico, existencial, incluso existencialista. Dice el poema nº 3: “Life is like a boat on a sea of itself” (Legault, 2012: 11). El nº 817: “When I die, I’m going to be a dog, endlessly chasing my tail” (Legault, 2012: 112). Y el nº 1498: “Time hates you” (Legault, 2012: 184).

Es cierto que en estos ejemplos las metáforas legaultianas no son muy herméticas, en comparación con las de Dickinson. Pero hay otros casos en los que sí abraza el hermetismo (aunque sin asomo de gravedad), como por ejemplo en su traducción/parafraseo del poema de Dickinson que comienza con el verso “On my volcano grows the Grass”. Dice su poema nº 1743: “I’m a nice volcano” (Legault, 2012: 208).

Un segundo grupo de poemas sí parecen jugar a que traducen el “inglés dickinsoniano” de sentidos celados a un “inglés legaultiano” sin medias tintas, si bien esta operación de, digamos, “traducción por simplificación” se problematiza en el momento en que los poemas de Legault se revelan metapoéticos y se autocomentan. Así, algunos de sus textos no pueden evitar tematizar el hecho de que, aunque intentan ser literales y cristalinos, no pueden resistirse a ser también figurados y tener varias capas. Quizás porque, como leemos en su poema nº 557, “Words represent things even when they don’t” (Legault, 2012: 83). Dice su poema nº 144: “I relate to people who have been in prison. / I’m in prison, *figuratively*” (Legault, 2012: 29). Y leemos en su poema nº 1673: “Sometimes stars are not large gaseous bodies. / *Sometimes they are symbols*” (Legault, 2012: 201). En algunos casos sus poemas incluso articulan analogías que devienen teatrales alegorías pero, en vez de presentárnoslas sin más (lo cual permitiría al lector “entrar” sin contextualización en el mundo del poema), lo hace avisándonos de que lo que va a formular es una analogía *posible*, una alegoría *hipotética*. Leemos en su poema nº 1411: “If summer were a person, she would be the kind of person whose hat I want to steal” (Legault, 2012: 176). Y en su poema nº 21: “If autumn is kind of like a parade, then flowers are like the people who found out about the parade and didn’t approve of the parade, mostly because they weren’t invited to be in it, and then tried to cancel the parade” (Legault, 2012: 13).

En otras palabras: estos poemas se descubren muy retóricos, pero al mismo tiempo relativizan el propio universo retórico que erigen y obligan al lector a ser consciente de que lo que tiene delante es un artefacto que no se olvida (y que no consiente que nadie se olvide) de que es eso, un artefacto. Nos brindan tropos, no sin advertirnos previamente: “esto es un tropo”.

Algo parecido sucede en estos otros ejemplos. Dice el poema nº 106: “She has this glow-in-the-dark hat. Also, her dress glows in the dark. Also, her face does. Also, *she’s*

actually the sun" (Legault, 2012: 24). Leemos en el poema nº 111: "There's paint all over the place. It looks like a couple of painters got into a fight and got paint all over the place. *Actually, it's a sunset*" (Legault, 2012: 25). Si los anteriores eran comparaciones alegóricas que se nos presentaban de manera completa aunque con el aviso del "if...", ahora se trata de comparaciones alegóricas incompletas cuyo secreto sólo se nos da al final. Lo que las completa es una suerte de "solución", de tal modo que la estructura que siguen es la de una adivinanza y, sólo en la última parte, aportan su desvelamiento. Primero vienen las "pistas" y luego la exposición. Algo así como: "¿qué o quién tiene un sombrero y un vestido y una cara que brillan en la oscuridad? ...El sol"; "¿Qué o quién está todo pintarrajeado como si los pintores se hubieran lanzado las brochas a la cabeza? ...El atardecer". Si en la paráfrasis se supone que tiene lugar un movimiento entre un lenguaje aparatoso y poético a uno más transparente y no-poético, no es lo que sucede aquí: el lenguaje parafraseador es tan lírico como el lenguaje parafraseado.

Un tercer grupo de poemas logran no incluir tropos (y por tanto sí parecen aceptar la idea de que se puede traducir/parafrasear poesía yendo de lo difícil y retórico a lo fácil y no-retórico), si bien no pueden evitar ironizar o bromear sobre el hecho de que eso que están diciendo, tradicionalmente, está asociado a una serie de tropos muy específicos. La posibilidad de la paráfrasis vuelve pues a complicarse, en tanto que, lo quiera quien escribe o no, escriba lo que escriba se van a generar tropos en la mente del lector. Esto es lo que sucede cuando Legault versiona poemas de Dickinson en los que hay símbolos que tienen que ver con la naturaleza, y los traduce a las que se supone que son las emociones que se cifran en esos símbolos naturales. Leemos en el poema nº 1371: "Nature is *pathetic*" (Legault, 2012: 172). Y en el nº 1441: "The wind is *manic-depressive*" (Legault, 2012: 179). Lo que hace nuestro poeta en estos ejemplos es meter el dedo en la llaga de la llamada "falacia patética", que consiste en proyectar los propios sentimientos en el paisaje o en el clima, como cuando el yo lírico está triste y entonces describe un horizonte en el que se pone a llover (la tristeza del yo se replica en el cielo que, afligido también, "llora"). Vemos en estos poemas de Legault que la naturaleza debería significar naturaleza sin más, pero de hecho significa (porque lo ha significado mucho en el pasado, y esa herencia connotativa no se puede borrar) *pathos*.

Un cuarto grupo de poemas aceptan alegremente traducir/parafrasear desde lo complejo a lo simple pero poniendo de manifiesto que esta operación no puede sino implicar una *reductio ad absurdum* que no hay manera de que no resulte extravagante y graciosa. Podría decirse que esto es lo que ocurre en todo el libro, si bien en algunos poemas esta ostentación de humor absurdo se hace más obvia. Por ejemplo, el poema de Dickinson que empieza con el verso "When I count the seeds" recibe la siguiente traducción en el poema nº 51 de Legault: "I love summer! I just love it" (Legault, 2012: 17). Para entender este punto tenemos más información sobre la lógica que declara Legault haber seguido en una entrevista ficticia que escribió para la web de la editorial McSweeney's, en la cual es la propia Dickinson quien le entrevista a él sobre el sentido de este tan estafalario libro suyo.²⁰ El siguiente fragmento es de especial interés:

²⁰ En realidad no sabemos si esta entrevista ficticia fue escrita por Legault o por el equipo de McSweeney's puesto que no se especifica. El estilo es legaultiano, por lo que presuponemos que el texto o fue redactado por él o con su participación o beneplácito.

ED: How did the idea of translating my work come about?

PL: I was in a seminar about you in which we would sit around reading your most private thoughts, trying to disassemble your psyche like a time-bomb.

At first I got defensive. It seemed ok to interpret the love letters you wrote to your sister-in-law, but I thought your poems couldn't be reduced to simple ideas—without removing their lyric intensity / ruining them; i.e. my version of #72:

It's my birthday!

But then I thought it's nice that you have a birthday. It's nice that you were a human and would be one if you weren't dead. That you would get a twitter account were you alive [...]

That you wrote a poem about every idea I'll ever have. That some of those ideas are stupid (but true); i.e.:

485. Death is mean. (Legault, 2012b).

En algunos casos no se trata tanto de *reductio ad absurdum* sino más bien de expresar obviedades. En estos poemas nuestro autor sigue transformando los muy retóricos poemas de Dickinson en poemas tan poco retóricos que no parecen poemas (lo cual parecería responder que sí a la pregunta de si la paráfrasis es posible), si bien al mismo tiempo ese casi “grado cero” de la figuración —esa casi total literalidad de los textos de Legault— sigue resultando, a su manera, poética. No por la vía, más previsible, de la figuración, sino por la vía de la sorpresa que produce en el lector hablar de sentimientos con tan poca figuración, y además con tantas palabras malsonantes. Leemos en el poema nº 552: “Depression sucks” (Legault, 2012: 82). En el nº 1496: “Beauty pisses me off” (Legault, 2012: 184). En el nº 1325: “I’m afraid of being alive” (Legault, 2012: 168). Y en el nº 1716: “When people forget me, I feel like shit” (Legault, 2012: 205).

En otros casos, esta casi total literalidad consiste en expresar perogrulladas. Sin embargo, como en los ejemplos anteriores, los textos de Legault no dejan de resultar extrañamente líricos. Dice el poema nº 11: “If you pick a rose, it can no longer access water / and other vital nutrients that it needs to live” (Legault, 2012: 12). Y dice el poema nº 549: “The moon exists” (Legault, 2012: 82). Esta clase de obviedades a veces implican juegos de palabras o juegos conceptuales, retruécanos: si en el poema nº 1334 leemos que “I’m glad I don’t know I don’t have any friends” (Legault, 2012: 169), en el nº 1375 leemos que “I’m sad that I’m not happy” (Legault, 2012: 172).

Estos poemas nos obligan a reconsiderar que tal vez hay otras maneras de escribir poesía más allá de adensar nuestra dicción con figuras retóricas, duplicidad, velos y locuciones crípticas: nos obligan a fijarnos en que todo artefacto que se autoconcibe como poético supone tomar decisiones estilísticas que no sólo atañen a la presencia o ausencia de tropos. En estos ejemplos, podríamos pensar en los efectos estéticos de usar registros supuestamente poco poéticos como el *slang* o las groserías, o de remarcar lo que teóricamente es *demasiado* obvio, de tal manera que empezamos a hacernos preguntas incómodas sobre ello (¿por qué decir “la luna existe” y no “Emily Dickinson existe” o “todo existe”?).

Conclusiones

Estos cuatro conjuntos de poemas comentados no permiten que podamos responder de manera lineal a la pregunta que nos concierne: cómo es que *TEDR* responde a la pregunta de si la poesía puede parafrasearse, traduciéndola a otro lenguaje que pueda resultar, justamente, menos poético y por ello más accesible. Como hemos visto, la idea que funda y atraviesa a este libro, la de la “traducción homolingüística”, presupone que la empresa es realizable. Simultáneamente, es una idea que no esconde su paradoja

y que, una vez se lleva a la práctica en los poemas, se afirma tanto como se niega. Si comparamos las versiones de Legault con sus originales, e incluso si renunciamos a las comparaciones y nos centramos en los poemas de Legault y lo que dicen sobre sí mismos —mostrando una gran conciencia metapoética y hasta metalingüística—, podemos sacar algunas conclusiones.

La primera, que no es cierto que la poesía sea compleja *en tanto que* retórica y el lenguaje no-poético sea simple *en tanto que* no-retórico: muchos poemas de Legault incluyen tropos, pero otros no. Unos no pero son conscientes y tematizan esta conciencia; otros no pero es casi imposible que el lector no los vaya a querer interpretar como si sí tuvieran tropos; y otros no pero incluso su supuesta “llaneza” o “superficialidad” a-retórica puede resultar hiper-poética.

La segunda conclusión: no es cierto que no se “pierda” nada (ni que no se “gane” nada) al traducir/parafrasear un poema. Sí se “pierde”, sí se “gana”, y el hipertexto no será jamás equivalente al hipotexto, pero en esas transformaciones que el hipertexto condensa reside su valor y su condición de obra literaria. Es cierto que a veces el hipertexto sí desvela algunos de los secretos del hipotexto. Más frecuentemente, sin embargo, lo que hay es un movimiento de expansión.

Porque al final la pregunta por la paráfrasis, que se materializa metafóricamente en la pregunta por la traducción, recibe por la vía de los hechos en *TEDR* una respuesta no normativa, no propositiva; volviendo a Barthes: una respuesta literaria, gozosa. En *TEDR* parafrasear es traducir, traducir es reescribir y reescribir es, sin más, escribir.

Referencias bibliográficas

- APREA, Jonathan (2012). Death is what's happening. Interview of Paul Legault. *BOMB*, 11 de octubre. Disponible en: <https://bombmagazine.org/articles/death-is-whats-happening>
- BARTHES, Roland (1993). *El placer del texto seguido de Lección inaugural*. Traducción de Nicolás Rosa y Óscar Terán. Madrid: Siglo XXI.
- BIEDERMAN, Lucy (2018). Unauthorized Editions: New American Poets Remediating Dickinson. *The Emily Dickinson Journal*, 27(1), 1-23.
- CURRIE, Gregory; & Jacopo Frascaroli (2021). Poetry and the Possibility of Paraphrase. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 79(4), 428-439.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- JACKSON, Virginia; & Yopie Prins (eds.) (2014). *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LEGAULT, Paul (2012). *The Emily Dickinson Reader. An English-to-English Translation of Emily Dickinson's Complete Poems*. New York: McSweeney's.
- LEGAULT, Paul (2012). McSweeney's Books Q&A Between Paul Legault Author of The Emily Dickinson Reader, and Emily Dickinson, by McSweeney's Books. *McSweeney Internet Tendency*, 13 de Agosto. Disponible en: <https://www.mcsweeneys.net/articles/a-mcsweeneys-books-qa-between-paul-legault-author-of-the-emily-dickinson-reader-and-emily-dickinson>

- PERLOFF, Marjorie (2000). Emily Dickinson and the Theory Canon. *SUNY Buffalo Electronic Poetry Center*. Disponible en: <https://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/articles/dickinson.html>
- PUGH, Christina (2013). Fair Copy by Hazelton, Rebecca, and: The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of Emily Dickinson's Complete Poems by Legault, Paul (review). *The Emily Dickinson Journal*, 22(1), 100-102.
- SOCARIDES, Alexandra (2012). For Emily, wherever I may find her: On Paul Legault's Emily Dickinson. *Los Angeles Review of Books*. Disponible en: <https://lareviewofbooks.org/contributor/alexandra-socarides/>