

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

**EL COMPÁS Y LA BRÚJULA,
CONCEPTOS SIMILARES
EN DOS POEMAS DE JOHN DONNE**

TESINA

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS INGLÉSAS**

PRESENTA:

EMILIANO GUTIÉRREZ POPOCA

ASESORA:

DRA. NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco con especial cariño a mi asesora Dra. Nair María Anaya Ferreira quien me ha apoyado y motivado enormemente a lo largo de la licenciatura así como en la elaboración de esta tesina, y quien me introdujo a la poesía de John Donne.

Quiero expresar también mi agradecimiento hacia mis sinodales: Dra. Irene Artigas Albarelli, Mtra. Charlotte Broad, Dra. Ana Elena González Treviño y Mtro. Mario Murgia Elizalde por su valiosísima ayuda en la elaboración de esta tesina, sus comentarios entusiastas y enriquecedores, y sus enseñanzas durante la licenciatura.

Asimismo quiero agradecer a los profesores que contribuyeron en mi formación, en especial al Mtro. Colin White, Dra. Luz Aurora Pimentel y Mtra. Julia Constantino Reyes.

Agradezco también a mis compañeros y amigos, en especial a Anaclara, Nadia, Israel y Lucina, por su apoyo y amistad durante estos cuatro años.

Agradezco con mucho cariño a toda la familia Popoca y a mis abuelas Lupe y Gloria.

A la memoria de mi madre,
a mi padre, a mi hermana
y a Ariadna.

...the language is a dialect called metaphor.

Adrienne Rich, "A Valediction Forbidding Mourning".

ÍNDICE

Introducción	7
Capítulo I: “A Valediction: Forbidding Mourning” y “Holy Sonnet I” dentro del contexto de <i>Songs and Sonnets</i> y <i>Holy Sonnets</i>.	20
Capítulo II. Conceptos y figuras como preparativos del concepto final	30
II.1	30
II.2	46
Capítulo III. Conceptos principales y la relación hablante-oyente	56
III.1 El concepto del compás: relación sentimental a través de lo espacial	56
III.2 Relación con Dios mediante la imagen implícita de la brújula	66
Conclusión	77
Apéndice: los poemas	81
Bibliografía	83

INTRODUCCIÓN

En esta tesina mi objetivo será realizar un detallado análisis comparativo de “A Valediction: Forbidding Mourning” y del primero de los “Holy Sonnets”, “Thou hast made me, and shall Thy work decay?”¹. Al abordar un poema con tema amoroso, o más específicamente de la despedida entre amantes, y un soneto de carácter religioso, busco contrastar los recursos poéticos que Donne utiliza para ambos casos. Estas dos temáticas, la amorosa y la religiosa, que constituyen la mayor parte de la poesía de Donne, son comúnmente consideradas y estudiadas por separado por muchos de los críticos que citaré en esta tesina y pocas veces se señalan relaciones estrechas entre ellas. Al comparar estos dos poemas no pretendo refutar la idea de que entre la poesía erótica y mística de Donne existen diferencias fundamentales que hacen necesaria la clasificación de estos poemas en grupos separados. Sin embargo, sí me propongo discutir cómo es que Donne utiliza recursos muy similares para temáticas aparentemente muy diferentes.

Para llevar a cabo esta discusión, me concentraré en un recurso poético en particular que aparece en ambos poemas: el concepto o *conceit*. La elaboración exhaustiva de un concepto es una de las figuras retóricas más características de la poesía metafísica y por lo tanto uno de los recursos que utiliza Donne que se comenta con mayor frecuencia. “A Valediction: Forbidding Mourning” contiene una serie de conceptos a lo largo de sus nueve estrofas. Sin hacer a un lado el análisis de los otros conceptos, me centraré en el que aparece en las últimas tres estrofas, ampliamente comentado, en el que las almas de la voz poética y el destinatario del poema son comparados con los pies de un compás. En el caso del primer soneto de la edición de 1635, “Thou hast made me, and shall Thy work decay?”, un soneto relativamente poco

¹ Me referiré a este soneto como “Holy Sonnet I” o por su primer verso a lo largo de la tesina.

estudiado, analizaré el concepto principal de éste, el cual abarca, por lo menos, los últimos diez versos. Aquí, Donne coloca a la voz poética al centro de una brújula en la que Dios es el norte. La razón por la que considero posible confrontar estos dos conceptos es que ambos expresan un vínculo abstracto entre hablante y destinatario en términos de una relación espacial concreta. En ambos casos, Donne elabora dichos conceptos alrededor de instrumentos cotidianos, sobre todo para su época, que aluden a la navegación y por lo tanto compara su relación con Dios y con la mujer de la que se despide en “A Valediction: Forbidding Mourning” con objetos que comúnmente no están relacionados al erotismo o al misticismo en forma alguna.

Además de discutir acerca de los conceptos, prestaré atención a los efectos del ritmo y de figuras retóricas² como la aliteración, la metáfora, el símil y los juegos de palabras, entre otras. También tomaré en cuenta los conceptos que anteceden al concepto final en “A Valediction: Forbidding Mourning” y el contexto en el que ocurre el concepto en “Holy Sonnet I”. Asimismo discutiré la relación de ambos poemas con los poemarios a los que pertenecen, es decir *Songs and Sonnets* y *Holy Sonnets*.

Para cumplir mis objetivos realizaré un análisis textual de ambos poemas y me apoyaré en ensayos críticos acerca de Donne y de la poesía metafísica. Principalmente utilizaré textos relacionados con su poesía amorosa, sus poemas de despedida y poesía mística. La posible falta de equilibrio entre los textos que citaré acerca de “A Valediction: Forbidding Mourning” y los que utilizaré para hablar de “Holy Sonnet I.” se debe a que el primer poema ha sido mucho más abordado por la crítica. Trataré de compensar la escasez de textos que se ocupen directamente de este soneto con la

² Todos estos términos son definidos como figuras retóricas de distintos tipos. Tradicionalmente se conoce como figura retórica a “la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación de o redistribución de palabras, que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases.” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 211-212)

inclusión de textos acerca de los “Holy Sonnets”. Aunque estoy consciente de que existen distintas versiones de los poemas con algunas variantes, he optado por tomar una sola versión de cada poema que utilizaré a lo largo de toda la tesina.³

Ya que el tema de esta tesina supone principalmente el análisis de dos conceptos, creo pertinente presentar algunas definiciones de este término en esta introducción. Las definiciones de *conceit* en inglés y de ‘concepto’ en español son bastante cercanas, incluso etimológicamente. Por lo tanto me referiré al *conceit*, que se menciona de forma recurrente en los textos críticos acerca de la poesía metafísica y la poesía de Donne, como concepto. Las siguientes son dos definiciones de este término que me parecen concretas y útiles para los propósitos de este ensayo:

A complex and arresting metaphor [...] which stimulates understanding by combining objects and concepts in unconventional ways [...] the term denotes a rhetorical operation which is specifically intellectual rather than sensuous in origin. Its marked artificiality appeals to the power of reason to perceive likeness in naturally dissimilar and unrelated phenomena by abstracting from them the qualities they share.⁴

From the Italian *concetto*, “concept” or “idea”; used in Renaissance poetry to mean a precise and detailed comparison of something more remote or abstract with something more present or concrete, and often detailed through a chain of metaphors or similes.⁵

Haciendo una síntesis de ambas definiciones puede extraerse una de las características del concepto que tendrá mayor relevancia en el presente análisis: la comparación entre dos objetos sin aparente relación, de modo que una idea abstracta pueda expresarse a través de una concreta mediante un proceso intelectual que relacione las características que comparten ambos objetos.

³ Utilizo la versión de ambos poemas que aparece en *John Donne's Poetry. Authoritative Texts Criticism*. 1966. Selección y Ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company.

⁴ *The New Princeton Handbook of Poetic Term*. 1994. Ed. T.V.F. Brogan. Nueva Jersey: Princeton University Press. p. 42.

⁵ Glossary en *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I*. 1973. Londres y Nueva York: Oxford University Press.

Similar a las anteriores es la definición de Baltasar Gracián que se encuentra en sus discursos sobre *Agudeza y arte de ingenio*. Una ventaja de esta definición es el hecho de que es muy cercana a la época de Donne ya que *Agudeza y arte de ingenio* fue publicada en 1648, poco después de la muerte del poeta jacobino: “Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.”⁶ Esta definición de “concepto”, que Gracián ejemplifica con un soneto de Góngora, puede del mismo modo aplicarse a la poética de Donne. Octavio Paz, en el ensayo acerca de Donne que precede su versión de la Elegía XIX, expone esta posibilidad. Como mencionaré más adelante, la cercanía de los estilos hace posible analizar el *conceit* en la poesía de Donne desde el mismo punto de vista que el concepto en la poesía barroca española.

El uso del concepto ha sido evaluado de formas distintas en la tradición española y en la inglesa a través del tiempo. Resulta interesante que las características que Gracián considera como virtudes en las relaciones creadas a través del concepto, son una falla, más de un siglo después, para Samuel Johnson. Para Gracián estas relaciones son armoniosas a pesar de su “disonancia” y favorecen el “entendimiento”⁷: “Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres conocibles extremos, expresada por un acto del entendimiento.”⁸ Johnson, por el contrario, lejos de encontrar armoniosa la concordancia, la considera violenta y poco natural. En su definición del *wit* metafísico, muy parecida a las anteriores definiciones de *conceit* y que puede relacionarse con el término ‘agudeza’ que emplea Gracián, Johnson menciona el exceso cometido por los metafísicos en busca de la formación de comparaciones:

⁶ Baltasar Gracián. 1974. “Discurso II. Esencia de la agudeza ilustrada”. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Espasa calpe. p. 17.

⁷ Cf. *Idem.*

⁸ *Ibidem*, p. 16.

The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions; their learning instructs, and their subtlety surprises; but the reader commonly thinks his improvement dearly bought, and though he sometimes admires, is seldom pleased.⁹

Es precisamente esta violencia con la que las ideas que forman el concepto son vinculadas, lo que le da a la poesía metafísica una de sus características centrales: la capacidad de sorprender y maravillar al lector. Me parece que Johnson subestima o encuentra de mal gusto el efecto sorprendente de la agudeza de la poesía metafísica al descartar la posibilidad de que el lector se complazca. La presente tesina estará en gran parte dedicada a resaltar la importancia de este efecto en los poemas de Donne, y especialmente a analizar la forma en que se consigue. Casi dos siglos más tarde, T.S. Eliot, en su ensayo “The Metaphysical Poets”, retomará y dará un giro al comentario de Johnson:

The force of this impeachment lies in the failure of the conjunction, the fact that often the ideas are yoked but not united. [...] But a degree of heterogeneity of material compelled into unity by the operation of the poet's mind is omnipresent in poetry.¹⁰

Eliot cita varios ejemplos de distintos poetas, incluyendo al propio Johnson, donde muestra cómo el contraste de ideas es central para crear un efecto. Asimismo, cita un poema de Bishop King para mostrar que la unidad, de aquella que según Johnson carece la agudeza metafísica, se consigue a la perfección: “[T]he extended comparison is used with perfect success: the idea and the simile become one.”¹¹

Difícilmente podría realizarse una crítica de un poema de Donne si no se parte de la premisa de que el sentido del poema y los recursos retóricos que utiliza forman una unidad prácticamente indisoluble. Por tanto, lejos de ser un adorno, un mero alarde

⁹ Samuel Johnson, 1973. “The Lives of the Poets” [Cowley and the Metaphysical Poets]. *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II*. Londres y Nueva York: Oxford University Press. p. 2117.

¹⁰ T.S. Eliot, “The Metaphysical Poets”. *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II*. Londres y Nueva York: Oxford University Press. p. 2021.

¹¹ *Ibidem*, p. 2022.

de la agudeza de Donne, los conceptos en los dos poemas a tratar en esta tesina, son su soporte más esencial, como señala Achsah Guibbory en su ensayo “John Donne”:
“Sometimes ‘conceits’ or analogies bear the burden of conducting the poem’s argument.”¹² No se puede acceder al sentido de los poemas de Donne sin comprender la forma en que funcionan los conceptos que los componen. A propósito de lo que significa el concepto para la comprensión de una idea, Gracián afirma en su frase tan citada: “[L]o que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, es para el entendimiento el concepto.”¹³

Hay dos aspectos influyentes en la poesía de Donne que la vinculan con la tradición española que me gustaría abordar en esta parte de la discusión. Ambos aspectos están relacionados entre sí. En primer lugar está su educación jesuita, que lo relaciona en términos de religión. En segundo, un aspecto varias veces comentado por ciertos críticos, el hecho de que su estilo y sensibilidad son cercanos a la poesía barroca española. Incluyo estas dos cuestiones porque, al menos en buena medida, distinguen a Donne de otros poetas ingleses de su época. Asimismo me parece pertinente realizar la comparación con los poetas barrocos españoles con la intención de comprender el carácter del estilo que comparten y así entender a Donne mediante el contraste con una tradición más cercana a la nuestra.

Casi siempre que se toca el tema de la religiosidad de Donne, muchas veces en relación a los *Holy Sonnets*, se menciona el hecho de que provenía de una familia de devotos jesuitas. Resulta difícil no darle importancia a este hecho cuando se habla de su poesía religiosa. Las razones de su posterior conversión al anglicanismo no son del todo claras. Ésta pudo deberse a una verdadera convicción en la fe anglicana o a conveniencia y ambición personal. Tal vez, como afirma Octavo Paz, es posible que

¹² Achsah Guibbory. 1998. “John Donne”. *The Cambridge Companion to English Poetry. Donne to Marvell*. Ed. Thomas N. Corns, Cambridge: Cambridge University Press, p. 127.

¹³ Baltasar Gracián, *op.cit.*, p. 13.

“sus intereses coincidiesen con sus creencias”¹⁴. Paz señala que incluso bajo el nombre de otros o como anónimo, Donne llegó a escribir fuertes críticas en contra de la Compañía de Jesús. En su descripción de uno de los textos satíricos de Donne contra los jesuitas *Ignatius his Conclave*, Paz resume la forma en que el poeta inglés retrata a los jesuitas y a San Ignacio de Loyola:

[*Ignatius his Conclave*] tiene por tema un viaje a la luna: el poeta propone que se transporte a ese planeta la Compañía de Jesús para que allá propague la herejía papista. Cuenta que en el infierno San Ignacio de Loyola ha sido elegido general de la Compañía de los Réprobos...¹⁵

Por lo tanto, resulta irónico que algunos críticos, en particular Helen Gardner, le atribuyan una influencia central a los textos de San Ignacio de Loyola acerca de la meditación sobre la poesía religiosa del Donne.

Sin embargo, dejando de lado estos escritos, si cotejamos el método de meditación de Ignacio de Loyola con los *Holy Sonnets*, sí encontramos coincidencias notables. Es posible que la sensibilidad relacionada con su fe materna, haya permeado su poesía ya sea de manera voluntaria y consciente o no. Gardner comenta que Donne, dada su educación religiosa jesuita, debe haber estado muy familiarizado desde niño con el ejercicio religioso de la “meditación sistemática” acerca del cual Ignacio de Loyola escribe en *Exercitia Spiritualia*. Este tipo de meditación se compone, a grandes rasgos, de cuatro partes. La primera es un prelude llamado *compositio loci*, que supone la visualización de un lugar físico o una situación. A éste le sigue un segundo prelude, en el que el meditante realiza una petición a Dios. Después de estos dos preludios se lleva a cabo la meditación como tal. Por último la meditación se convierte en un

¹⁴ Octavio Paz. 2000. “Un poema de John Donne”. *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. p. 94.

¹⁵ *Ibidem*, p. 93.

coloquio, que es una expresión más libre de la devoción experimentada por el meditante.¹⁶

La forma en que Gardner analiza los sonetos religiosos de Donne en relación con el método de meditación de Ignacio de Loyola es digna de considerarse. Aunque sus comentarios no son del todo concretos y a veces resulta difícil saber con exactitud a qué soneto se refiere, Gardner ofrece claves muy importantes para un análisis de los poemas en términos de la meditación con el “*Ignatian pattern*”, como llama a este método. Si tomamos “Thou hast made me, and shall Thy work decay?”, observamos que efectivamente se encuentran componentes similares a los de la meditación sistematizada de Ignacio de Loyola, si bien no de forma estricta o en el mismo orden. En primer lugar sí existe un *compositio loci* bastante claro. La situación que se plantea es la decadencia del hablante y la posibilidad de que muera sin ser redimido. En los dos primeros versos, casi al mismo tiempo que el *compositio loci* se observa el segundo preludio, la petición: Thou hast made me, and shall Thy work decay?/ Repair me now, for now my end doth haste...(vv.1-2) Ambos preludios tienen ecos a lo largo del poema. El mismo concepto predominante en el soneto, del que hablaré más tarde, puede ser visto como un *compositio loci* sumamente elaborado. Asimismo, la meditación formal y el coloquio están presentes a lo largo de todo el poema. Por consiguiente, ya que este método de meditación y la influencia jesuita en Donne son evidentes, al realizar mi análisis de los poemas, en especial del soneto, regresaré a este punto.

El siguiente punto que quiero discutir es la relación entre Donne y el conceptismo español. Ya que no pretendo realizar una comparación exhaustiva entre ambos, me dedicaré en esta sección a mencionar los aspectos estilísticos principales que establezcan dicha relación. Asimismo daré algunos ejemplos breves de éstos.

¹⁶ Cf. Helen Gardner. 1966. “The Religious Poetry of John Donne”. *John Donne's Poetry. Authoritative Texts Criticism*. Selec. y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company, p. 222.

Resulta bastante difícil identificar con precisión qué es lo que hace a Donne tan cercano al barroco español. Esta dificultad reside, en primera instancia, en encontrar la definición de la sensibilidad barroca. El término barroco, en sí, no tiene una definición absoluta. Las dos corrientes principales en la poesía española del barroco, el culteranismo y el conceptismo, tienen límites poco claros. Comúnmente se asocia al conceptismo con el uso del oxímoron y el uso de metáforas condensadas o de conceptos elaborados. Al culteranismo se le asocia más con la latinización de la sintaxis, el uso de vocabulario excesivamente elevado y referencias intertextuales oscuras. Tal vez debido a la intensa rivalidad entre Quevedo y Góngora, y a las fuertes críticas del primero hacia el culteranismo o gongorismo, solemos hacer una fuerte distinción entre los dos estilos. Sin embargo, las fronteras entre uno y otro muchas veces son traspasadas. Las imágenes producidas por Góngora son en muchos casos de carácter claramente conceptuoso, lo que queda manifiesto si observamos que Gracián, al definir los distintos tipos de conceptos cita a Góngora constantemente para ejemplificarlos. Ésta es la tesis que defiende Alexander A. Parker: “Tan conceptista era Góngora como Quevedo, o aún más todavía”.¹⁷ Por lo tanto, es posible que lo que relacione a Donne con Quevedo más que con Góngora no sea solamente el uso de conceptos. Paz, quien suele vincular a Donne con el barroco español, define con mucho acierto las diferencias entre Donne y Góngora: “El poema de Góngora es un monumento de luces y sombras, una transfiguración de la realidad; el de Donne es el zigzag del pensamiento que desgarrar la sombra para iluminar brevemente una realidad anímica.”¹⁸ Probablemente podría hacerse una distinción similar entre la poesía de Góngora y la de Quevedo. Me parece que las cualidades que Paz atribuye a Donne son similares a las que Dámaso Alonso comenta de Quevedo:

¹⁷ Alexander A. Parker *apud* Bruce W. Wardropper. 1983. “Conceptismo y culteranismo”. *Historia y crítica de la Literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Grijalbo. p. 109.

¹⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 97.

La expresión de Quevedo llega a una extraña condensación de contenido, que nos parece límite no ultrapasable en lo humano, a una represada violencia eruptiva, que está formada, se diría, de dos elementos: lo compacto del pensamiento y un giro sombríamente afectivo. Fuerza desgarrada, pues del lado afectivo; condensada intensidad del lado conceptual.¹⁹

Si comparamos uno de los sonetos satíricos más famosos de Quevedo, “A un hombre de gran nariz” con una de las canciones de Donne “Go and catch a falling star” podemos observar cómo ambos poetas consiguen un efecto irónico mediante recursos similares. Aquí, Donne desarrolla, con liviana ironía, la idea de la imposibilidad de encontrar una mujer fiel al compararla con otras cosas imposibles.

Go and catch a falling star,
Get with child a mandrake root,
Tell me where the past years are,
Or who cleft the Devil’s foot... (vv.1-4)

Quevedo, por otro lado, satiriza mediante la exageración, a partir de metáforas, de una cualidad física de un rival:

Érase un reloj de sol mal encarado,
Érase un elefante boca arriba,
Érase una nariz sayón y escriba...(vv. 5-7)

El tema es evidentemente muy distinto, sin embargo, los rasgos estilísticos no lo son tanto. En primer lugar, el tono de ironía es parecido a pesar de que el objeto de ésta sea muy diferente. Quizás la similitud más importante que observamos esté en el uso y desarrollo de la hipérbole por parte de ambos poetas para conseguir su efecto irónico. Ambos contienen una serie de imágenes extremadamente vívidas, condensadas en unos cuantos versos. El producto, además del efecto satírico, es un asombro que surge ante la extrañeza de las forzadas imágenes en las órdenes imposibles de Donne y en la exageración desmesurada de Quevedo.

¹⁹ Dámaso Alonso *apud* Bruce W. Wardropper. 1983. “Expresión y talante poético”. *Historia y crítica de la Literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Grijalbo, p. 593.

Lope de Vega, que también es considerado como conceptista, comparte otro tipo de aspectos con Donne de acuerdo con Octavio Paz. En su ensayo “Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos”, Paz discute la similitud de Donne con Lope y Quevedo:

El *wit* del poeta inglés está más cerca del *ingenio* de Quevedo que de la escritura de Lope [...] Tampoco olvido que Donne fue un intelectual y un polemista como Quevedo, mientras que Lope fue un poeta lírico [...] Pero hay algo que une a estos dos temperamentos [Lope y Donne] tan distintos: la pasión del amor y la pasión religiosa. Estos dos amores se cruzan en algunas almas: Donne y Lope pertenecen a esa familia espiritual.²⁰

Lo que podemos extraer de estas afirmaciones de Paz es que, si bien Quevedo es más cercano a Donne intelectualmente, Lope de Vega es más cercano en sensibilidad. Esto puede ejemplificarse mediante la comparación que establece Jesús Cora en “Two Examples of Poetic Parallelism between John Donne and Lope de Vega” publicado por la Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses. Cora presenta los paralelismos entre “The Flea” y “La pulga falsamente atribuida a Lope”²¹:

And in this flea our two bloods mingled be;
Thou know’st that this cannot be said
A sin, nor shame, nor loss of maidenhead,
Yet this enjoys before it woo,
And pampered swells with one blood made of two.
And this, alas, is more than we would do. (vv. 4-9)

Al expirar la pulga dijo: “¡Ay, triste,
por tan pequeño mal dolor tan fuerte!”
“¡Oh pulga!”, dije yo, “¡dichosa fuiste!
Detén el alma, y a Lenor advierte
que me deje picar donde estuviste,
y trocaré mi vida con tu muerte”. (vv. 9-14)

²⁰ Octavio Paz, *apud* Bruce W. Wardropper. 1983. “Coordenadas poéticas”. *Historia y crítica de la Literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Grijalbo, p. 156.

²¹ Cf. Jesús Cora, “Two Examples of Poetic Parallelism between John Donne and Lope de Vega” en www.luminarium.org/sevenlit/cora.htm#VI Originalmente en la revista de la Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses 6 (1996): 21-28.

No sólo el tema alrededor de la pulga es idéntico, probablemente debido a una tradición originada por Petrarca, sino que el carácter de los poemas es prácticamente el mismo. Ambos poemas pueden identificarse con el tema *carpe diem*, abordado de forma un tanto excéntrica y jocosa. Más allá de la coincidencia en la situación de los poemas, puede apreciarse un tono o voz similar que sugiere una sensibilidad afín entre ambos poetas.

Hasta ahora he abordado el tema de la sensibilidad de Donne en relación a la tradición española. Queda claro que existen varios vínculos, unos más evidentes que otros, entre la poesía metafísica y el conceptismo. Queda por discutir la importancia de la sensibilidad barroca y metafísica en contraste con la poesía posterior a la época de Donne. En “The Metaphysical Poets” T.S. Eliot hace mención de un acontecimiento dentro de la poesía inglesa que provocaría que la “sensibilidad metafísica” se perdiera:

In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered; and this dissociation, as natural, was aggravated by the influence of the two most powerful poets of the century, Milton and Dryden. Each of these men performed certain poetic functions so magnificently well that the magnitude of the effect concealed the absence of others. The language went on and in some respects improved [...] But while the language became more refined, the feeling became more crude. The feeling, the sensibility, expressed in the "Country Churchyard" (to say nothing of Tennyson and Browning) is cruder than that in the "Coy Mistress."²²

Se produjo un cambio en el lenguaje, e incluso me atrevería a decir, un cambio en la forma de pensar la poesía. Aunque afirma que el lenguaje a partir de Milton y Dryden es más sofisticado que el de los metafísicos, Eliot defiende a estos poetas al darle valor a la forma en que manipulan el lenguaje para expresar su sensibilidad:

The poets in question have, like other poets, various faults. But they were, at best, engaged in the task of trying to find the verbal equivalent for states of mind and feeling. And this means both that they are more mature, and that they wear better, than later poets of certainly not less literary ability.²³

²² T.S. Eliot, “The Metaphysical Poets”, p. 2025.

²³ *Idem*.

La poesía metafísica había alcanzado un balance entre la pasión y el refinamiento intelectual²⁴, dado que la intensa emotividad buscaba expresarse a través de procesos intelectuales elaborados como el concepto. Por lo tanto, difícilmente podríamos separar el aspecto emotivo del intelectual en la poesía de Donne. Al encrudecerse la sensibilidad, pierde importancia la búsqueda por maravillar al lector mediante metáforas sorprendentes y contorsionadas, produciéndose así un cambio radical en el estilo y la elaboración de los argumentos poéticos. Tal vez debido a que el concepto metafísico no correspondía a la sensibilidad de su época es que Johnson lo encuentra forzado, violento y poco placentero. Los conceptos que analizaré en la presente tesina, no podrían entenderse sin tomar en cuenta la sensibilidad que expresan. Por lo tanto, al hacer el análisis textual de los poemas retomaré los puntos presentados en esta sección para enriquecer la discusión.

²⁴ Cf. Odette de Mourgues. 1962. "The European Background to Baroque Sensibility". *The Pelican Guide to English Literature. From Donne to Marvell*. Ed. Boris Ford, Harmondsworth: Penguin Books. p. 96.

CAPÍTULO I: “A VALEDICTION: FORBIDDING MOURNING” Y “HOLY SONNET I”

DENTRO DEL CONTEXTO DE *SONGS AND SONNETS* Y *HOLY SONNETS*.

Como expongo en la introducción, muchas veces la poesía de Donne se divide en dos grupos principales: el que comprende la poesía amorosa y el que contiene la religiosa. Dentro de estas clasificaciones, las colecciones de poemas más característicos de cada una son, sin duda, *Songs and Sonnets*, que reúne sus poemas amorosos más característicos y *Holy Sonnets*, que es generalmente el grupo de poemas religiosos que más se comenta en la crítica literaria. Aunque no puede hablarse de una uniformidad consistente en el estilo, imágenes y temática de los poemas que aparecen respectivamente en cada una de estas colecciones, me parece importante abordar aquí ciertas características generales compartidas por “A Valediction: Forbidding Mourning” y muchos de los poemas de *Songs and Sonnets*, así como los aspectos en común entre “Holy Sonnet I” y varios de los *Holy Sonnets*. También resulta importante destacar las particularidades de los dos poemas con respecto al resto. Asimismo, en esta parte de la discusión, resaltaré las similitudes entre ambas colecciones para así encontrar los aspectos que vinculan la poesía amorosa y religiosa de John Donne.

Uno de los primeros problemas que surgen cuando se intenta describir el estilo de *Songs and Sonnets* y de *Holy Sonnets* de forma general, es el hecho de que encontramos una amplia gama de tonos y emociones expresadas en los poemas de cada colección. Refiriéndose a *Songs and Sonnets* en específico, R.G. Cox señala: “Another aspect of this dramatic quality of Donne’s rhythms and diction is his controlled variety of tone. If it is a speaking voice that strikes us in the *Songs and Sonnets*, it is a voice with many inflexions and intonations...”¹

¹ R.G. Cox. 1962. “The Poems of John Donne”. *The Pelican Guide to English Literature. From Donne to Marvell*. Ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin Books. p. 101.

Estas variaciones en parte pueden atribuirse al hecho de que ninguno de los dos poemarios reúne poemas escritos en un mismo periodo de la vida de Donne. Debido a sus temáticas y a la posible (nunca definitiva) fecha en que fueron escritos, los poemas contenidos en *Songs and Sonnets* han sido divididos en varios grupos por diferentes críticos. Para C.S. Lewis, los temas que Donne aborda son principalmente cinco: “[T]he majority of the poems ring the changes on five themes, all of them grim ones – on the sorrow of parting (including death), the miseries of secrecy, the falseness of the mistress, the fickleness of Donne, and finally on contempt for love itself.”² “A Valediction: Forbidding Mourning” evidentemente forma parte de los poemas de separación o de despedida como lo indica la etimología de “Valediction”³. Izaak Walton (1593-1683) afirma que fue dirigido a su esposa con motivo del viaje de Donne a Francia en 1611.⁴ Hay un aspecto de la afirmación de Lewis que me gustaría retomar más adelante. Me gustaría discutir si la severidad general en los temas de Donne puede aplicarse a “A Valediction: Forbidding Mourning”. Es decir, qué tan grave o pesimista es la voz poética del poema con respecto a la separación y en qué radica el pesimismo o la falta de éste.

Los *Holy Sonnets* también son separados con frecuencia en diferentes grupos de acuerdo con sus temas y motivos. Varios de los sonetos que siguen a “Holy Sonnet I” hacen referencia al Juicio Final. Siguiendo la meditación sistemática de Loyola, Donne supone una situación, un *compositio loci*, como ya dije en la introducción, que le permite transportar su meditación a un escenario visual. Esto hace que dicha meditación resulte más convincente debido a su dramatismo: “It is as though, in order to convince

² C.S. Lewis. 1966. “Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century”. *John Donne’s Poetry. Authoritative Texts Criticism*. Sel. y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company. p. 155.

³ *Oxford English Dictionary*: The action of bidding or saying farewell (to a person, etc.); an instance of this; a farewell or leave-taking [ad. L. type **valedictio*, noun of action f. *vale-dīcere*, f. L. *valē*, farewell; goodbye; adieu. *int.*, and *dīcere* to say, speak.].

⁴ *Vid.* nota no. 3 a “A Valediction: Forbidding Mourning”.

himself, or sufficiently convince himself, of the need for repentance here and now, Donne had first to fill his imagination with the sound and spectacle of the Last Judgment, when repentance would be too late.”⁵ “Holy Sonnet I” no es estrictamente un soneto que tenga al tema del Juicio Final como base, sin embargo sí comparte muchas características con este tipo de sonetos. La situación (*compositio loci*) que emplea aquí Donne es similar: se acerca hacia su muerte (o la muerte hacia él) y por lo tanto se encuentra en el momento crucial en que se decidirá si recibirá la gracia de Dios, o si su carne, tentada por Satanás, será arrastrada al infierno:

...my feebled flesh doth waste
By sin in it, which it towards hell doth weigh;
Only Thou art above, and when towards Thee
By thy leave I can look, I rise again;
But our old, subtle foe so tempteth me
That not one hour myself I can sustain...(vv.7-12)

El tema, por lo tanto, es muy parecido al del Juicio Final, sólo que aquí el juicio recae exclusivamente sobre la voz poética.

Uno de los aspectos más característicos de los *Holy Sonnets*, y que constituye un tema ampliamente comentado por varios críticos, es precisamente el dramatismo que mencionaba hace un momento. Helen Gardner lo atribuye al carácter de la meditación sistematizada que involucra la estimulación emocional: “The almost histrionic note of the ‘Holy Sonnets’ may be attributed partly to the meditation’s deliberate stimulation of emotion; it is the special danger of this exercise that, in stimulating feeling, it may falsify it, and overdramatize the spiritual life.”⁶ Es importante destacar el último punto de Gardner acerca del dramatismo de los *Holy Sonnets*, el cual se refiere tanto a la teatralidad como a la emotividad enfática. Gardner considera que muchas veces existe un exceso en esta dramatización. En principio estoy de acuerdo con Gardner:

⁵ J.B. Leishman. 1962. “The Divine Poems”. *The Monarch of Wit. An Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*. Londres: Hutchinson of London. p. 265.

⁶ Helen Gardner, *op. cit.*, p. 219.

efectivamente los sentimientos que se expresan en los *Holy Sonnets* siempre son muy intensos. Sin embargo me gustaría explorar más adelante tanto las causas como el efecto de este exceso. No me parece que necesariamente se trate de una falla que vuelva falso el sentimiento expresado en los sonetos, o que no exista una motivación de peso para este exceso de dramatismo de la que habla Gardner. En vez de esta postura, en la que Gardner considera la dramatización excesiva dentro de los *Holy Sonnets* como un riesgo producto de la meditación, me parece más convincente la perspectiva de J.B. Leishman:

...Donne is often deliberately rising to the highest pitch of drama (sometimes, one might almost be tempted to say, of melodrama) what theology tells him is the reality of his situation, in order, as it were, to convince himself, or re-convince himself, of that reality, in order to achieve the completest possible imaginative realization of it...⁷

Leishman también tiene la impresión de que Donne peca de un exceso de dramatismo, e insinúa el carácter melodramático de los *Holy Sonnets*. Sin embargo, le atribuye una intencionalidad por parte del autor que Gardner no contempla. Asimismo, Leishman afirma que el dramatismo, en el sentido de teatralidad, ayuda a Donne (o por lo menos a la voz poética), a imaginar vívidamente la situación que le corresponde de acuerdo con la teología. Más importante que el autoconvencimiento de Donne o de la voz poética, me parece el convencimiento del lector. A pesar de lo melodramático que parezcan a ratos los *Holy Sonnets*, el sentimiento que transmiten al lector es intenso y convincente. Si bien puede percibirse cierto exceso de emotividad en versos como:

I dare not move my dim eyes any way,
Despair behind and death before doth cast
Such terror... (vv. 5-7)

⁷ J.B. Leishman, *op. cit.* pp. 264-265.

la desesperación que expresa la voz poética parece auténtica y es transmitida a través de la enorme intensidad del tono, así como el carácter teatral de la situación que plantea Donne.

Otra característica que contribuye enormemente en la creación de este tono es el efecto de inmediatez que produce la voz poética. Helen Gardner señala la importancia de este efecto y destaca algunos de los recursos que Donne utiliza para conseguirlo:

His language has the ring of a living voice, admonishing his own soul, expostulating with his Maker, defying Death, or pouring itself out in supplication. He creates, as much as in some of the *Songs and Sonnets*, the illusion of a present experience, throwing his stress on such words as ‘now’ and ‘here’ and ‘this’. And, as often there, he gives an extreme emphasis to the personal pronouns.⁸

En efecto, al leer la mayoría de los *Holy Sonnets* nos encontramos con una voz poética particularmente vívida e inmediata. La impresión que obtenemos no es la de una voz distanciada en manera alguna de la experiencia que transmite. Por el contrario, el hablante de “Holy Sonnet I”, por ejemplo, parece encontrarse en la situación de impotencia en el mismo momento en que la está describiendo. Los pronombres, por otro lado, enfatizan la presencia de las personas que son mencionadas en el poema, lo que crea la impresión de que los poemas expresan una experiencia completamente personal. Las dos características que le dan a los poemas de Donne este carácter vívido e inmediato pueden observarse, en mayor o en menor medida, en los dos poemas a los que me dedico en esta tesina. El uso repetido de adverbios se observa, por ejemplo, en el segundo verso de “Holy Sonnet I”, donde la voz poética hace un énfasis importante en lo presente de su situación: “Repair me now, for now mine end doth haste... (v. 2)” Asimismo, el peso de los pronombres puede apreciarse en “A Valediction: Forbidding Mourning”, en especial en el cuarteto final:

Such wilt thou be to me, who must,

⁸ Helen Gardner, *op. cit.* p. 219.

Like the other foot, obliquely run;
Thy firmness makes my circle just,
And makes me end where I begun. (vv. 33-36)

Si bien la crítica en general presta mayor atención al dramatismo de *Holy Sonnets* no menos dramático resulta *Songs and Sonnets*, especialmente en el sentido de teatralidad. Prácticamente en cada poema presenciamos una pequeña escena de la relación amorosa entre voz poética y oyente. *Songs and Sonnets* parece, en muchas ocasiones, incluso más dramático que *Holy Sonnets*. El tono puede ser más liviano en general que el que encontramos en los sonetos religiosos; sin embargo, el carácter histriónico de las situaciones es aún mayor. Leishman, quien, como ya vimos, habla de este tema en los *Holy Sonnets*, también concede importancia a la dramatización en *Songs and Sonnets*: “I should insist [...] on their dramatic quality, their dramatization of actual or imaginary experiences, situations, attitudes...”⁹ Me gustaría agregar a esta afirmación de Leishman que las experiencias, situaciones o actitudes presentadas en los poemas amorosos de Donne son difícilmente separables en imaginarias y reales. Incluso en situaciones tan hiperbólicas como las que encontramos en “The Sun-Rising”, donde los amantes son caracterizados como el centro de la órbita que sigue el sol, me parece imposible separar del todo la situación real que plantea el poema de la imaginaria. Esto debido a que las dos se encuentran estrechamente ligadas. Difícilmente podría pensarse en la situación “real” de constancia a pesar de la separación de los dos amantes que se observa en “A Valediction: Forbidding Mourning”, sin comprenderla a través de los conceptos que aparecen en el poema. Y, sin duda, la situación imaginaria expresada en estos conceptos es mucho más memorable que la situación “real” de despedida por sí sola.

⁹ J.B. Leishman, 1962. “The Songs and Sonnets” *The Monarch of Wit. An Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*. Londres: Hutchinson of London. pp. 145-146.

Tanto *Holy Sonnets* como *Songs and Sonnets* comparten una característica muy importante en relación con uno de los principales temas de esta tesina, que es la relación entre voz poética y oyente. En ambos casos encontramos una importante cantidad de poemas que pueden entenderse como argumentos dirigidos a un oyente, que si bien es tácito, ocupa muchas veces una posición central dentro del poema. C. S. Lewis considera esta característica como la responsable del dramatismo de la poesía de Donne:

What gives their peculiar character to most of the *Songs and Sonnets* is that they are dramatic in the sense of being addressed to an imagined hearer in the heat of an imagined conversation, and usually addresses of a violently argumentative character.¹⁰

Este oyente imaginario, al que se refiere Lewis, permite a Donne elaborar de forma mucho más efectiva sus argumentos. Resulta difícil imaginar muchos de los *Songs and Sonnets* o *Holy Sonnets* sin un oyente. Gran parte de la fuerza de la poesía de Donne, y en específico de los dos poemas a tratar en esta tesina, recae en la tensión que la voz poética establece con un destinatario cuya voz no aparece pero cuya presencia es fundamental. Podría afirmarse que “A Valediction: Forbidding Mourning” y “Holy Sonnet I”, así como muchos de los poemas más característicos de Donne, se encuentran en un punto medio entre el monólogo y el diálogo. Por una parte, no pueden considerarse plenamente como monólogos puesto que el discurso de la voz poética no se le presenta al lector de forma directa sino que se ve mediada por la presencia del oyente en el poema. Todas las reflexiones del hablante van dirigidas a un destinatario muy específico por lo que no podemos considerarlas sin tomar en cuenta también a éste. Por supuesto que tampoco puede hablarse de un diálogo como tal, puesto que la voz del destinatario no aparece en ningún momento. En algunos poemas como “The Flea” queda insinuada a veces la respuesta del oyente al discurso del hablante. Sin embargo,

¹⁰ C.S. Lewis, *op. cit.*, pp. 147-148.

en el caso de “Holy Sonnet I”, por ejemplo, la pregunta que la voz poética hace en el primer verso (Thou hast made me and shall Thy work decay?) nunca es contestada. Del mismo modo, aunque en “A Valediction: Forbidding Mourning” y en otros poemas de despedida, la actitud del oyente puede inferirse, su voz no se encuentra siquiera insinuada. Para C.S. Lewis, independientemente de que el oyente sea el Dios de los *Holy Sonnets* o la amante de *Songs and Sonnets*, las reflexiones o narraciones que encontramos son introspectivas: “The majority of lyrics, even where nominally addressed to a god, a woman, or a friend, are meditations or introspective narratives.”¹¹ Sin duda los conflictos internos de la voz poética son centrales para el argumento de los poemas. En “Holy Sonnet I” por ejemplo, el hablante se encuentra literalmente rodeado de varios sentimientos contradictorios a la vez y aunque parece ser movido por factores externos – Dios, Satanás, el pecado, la muerte o la desesperación –, la lucha de todas estas fuerzas se libra en su interior. Sin embargo, me parece que la relación con el oyente, al menos en los poemas escogidos para esta discusión, va mucho más allá de un mero recurso estilístico. La forma misma en la que el hablante de ambos poemas se dirige al oyente no sólo enfatiza las reflexiones presentadas, sino que es uno de los temas principales.

Otro aspecto de los dos poemarios que me gustaría exponer aquí es el vocabulario que se utiliza en ellos, la sintaxis y la relación de ésta con el sentido de los poemas. Al leer gran parte de *Holy Sonnets* y de *Songs and Sonnets*, notamos que el vocabulario empleado por Donne no es particularmente elevado. También podemos notar que, salvo algunas excepciones, el nivel de erudición y la cantidad de referencias oscuras es menor al que encontramos en otros poetas isabelinos como Ben Jonson. La mención del movimiento de las esferas que encontramos en “A Valediction: Forbidding

¹¹ *Idem.*

Mourning”, podría parecer oscura para el lector actual, sin embargo, como afirma J. B. Leishman, alusiones como ésta no eran oscuras en su tiempo sino que formaban parte de un conocimiento relativamente popular. Leishman incluye esta característica dentro de las principales de *Songs and Sonnets*: “...their colloquial diction, their approximation to ‘language such as men do use’, together with their deliberate rejection of conventional ornaments, of classical, mythological, and in general, of all merely literary allusions.¹²”

Ciertamente, al menos en los poemas que nos ocupan, no abundan las alusiones oscuras y el léxico es, hasta cierto punto, simple. La dificultad a la que nos enfrentamos en las primeras lecturas de los poemas no está tanto en el vocabulario como en la sintaxis. T.S. Eliot señala esto como una característica recurrente en los poetas metafísicos: “It is to be observed that the language of these poets is as a rule simple and pure [...] The *structure* of the sentences, on the other hand, is sometimes far from simple, but this is not a vice; it is fidelity to thought and feeling.”¹³

Consideremos de nuevo la última estrofa de “A Valediction: Forbidding Mourning” que cito arriba en relación con el argumento de Eliot. Si observamos el vocabulario notamos que éste es poco elevado y que todas las palabras son de uso común, con la excepción quizás de “obliquely”. Por otro lado, la sintaxis es mucho más compleja. Si tomamos los primeros dos versos de la estrofa final notamos de inmediato la complejidad de la estructura: “Such wilt thou be to me, who must,/ Like the other foot, obliquely run...”(vv. 33-34). Tan sólo en estos dos versos encontramos una oración principal con una oración subordinada que se introduce mediante el pronombre “who”. Esta oración subordinada se ve interrumpida a su vez por una frase adverbial que modifica al verbo “run”. Sin embargo esta complejidad sintáctica no es gratuita, y como afirma Eliot, difícilmente es una falla pues está directamente relacionada con las ideas y el sentimiento. Aquí, así como en otras

¹² J.B. Leishman, “The Divine Poems”, pp. 145-146.

¹³ T.S. Eliot, *op. cit.*, pp. 2022-2023.

partes del poema, la subordinación sintáctica es un eco de la dependencia del hablante hacia el oyente.

En los siguientes capítulos regresaré con frecuencia a los puntos expuestos en éste, refiriéndome en particular a “A Valediction: Forbidding Mourning” y “Holy Sonnet I”. Mi intención es tratar más a fondo el tono de la voz poética, su dramatismo y su relación con el oyente, así como la importancia del vocabulario y la sintaxis. Utilizaré todos estos aspectos para enriquecer mi discusión de los conceptos en ambos poemas. Asimismo retomaré algunas de las posturas de los críticos aquí citados acerca de *Songs and Sonnets* y *Holy Sonnets* cuando puedan aplicarse al análisis de dichos conceptos.

CAPÍTULO II. CONCEPTOS Y FIGURAS COMO PREPARATIVOS DEL CONCEPTO FINAL

II.1

No cabe duda que los conceptos culminantes en los poemas que abordo en esta tesina no se encuentran aislados del diseño del resto de cada poema, del mismo modo en que estos poemas no son entidades aisladas de los poemarios que los contienen, como hemos visto en el capítulo anterior. Por lo tanto en esta sección me enfocaré en la relación entre estos conceptos y su contexto. Dado que el concepto del compás en las últimas tres estrofas de “A Valediction: Forbidding Mourning” es antecedido por seis estrofas que contienen otros conceptos relacionados con éste, el análisis del contexto resulta más fácil de delimitar que el de “Thou hast made me, and shall Thy work decay?”, en donde un mismo concepto abarca casi todo el soneto. Aquí, los elementos que complementan el concepto referente a la brújula se encuentran entrelazados o contenidos dentro del mismo. Por lo tanto, al discutir “Thou hast made me, and shall Thy work decay?” en esta parte del capítulo, me concentraré en los recursos relacionados al concepto que no forman parte de éste estrictamente.

En las primeras lecturas de “A Valediction: Forbidding Mourning”, los conceptos que aparecen en este poema parecen no estar relacionados entre sí más que en el tema que se desarrolla a lo largo de todo el poema: el consuelo de la constancia del amor de la voz poética y el oyente a pesar de la separación física. Sin embargo, en un análisis un tanto más detallado, se logran apreciar las conexiones entre el concepto final, referente al compás, y los elementos que componen el resto del poema que al principio no eran evidentes. Mediante el análisis que presentaré en este capítulo se entiende que en el diseño de Donne, el concepto final está ligado, incluso mediante los recursos más sutiles, al poema como un todo. A pesar de la unidad de “A Valediction: Forbidding Mourning”, con el propósito de facilitar un análisis detallado, dividiré el poema en

secciones que correspondan a los conceptos que contiene. De esta forma se obtienen cinco partes principales que coinciden en su mayoría con las oraciones del poema. La primera abarca las dos primeras estrofas; la segunda corresponde a la tercera estrofa; la cuarta y la quinta estrofas forman la tercera sección mientras que la sexta estrofa es la cuarta sección. La última sección del poema es, como ya se ha dicho, la que comprende las tres últimas estrofas y que contiene el famoso concepto del compás. Hecha esta división puedo dedicarme en esta parte de la discusión al análisis de las cinco primeras secciones.

Antes de pasar a la primera sección, debemos tomar en cuenta un aspecto que extrañamente pocas veces es comentado: el título del poema. El término “Valediction” lo califica como un poema de despedida; dicho término es compartido por otros tres poemas. La parte del título posterior a los dos puntos señala en cada caso el tema principal de la despedida. Si lo contrastamos con el título de las otras dos *Valedictions*: “A Valediction: Of My Name, in the Window”, “A Valediction: Of the Book” y “A Valediction: Of Weeping”, encontramos que “A Valediction: Forbidding Mourning” contiene un participio derivado de un verbo transitivo, a diferencia de los otros tres poemas. El verbo *forbid*, al que remite el participio del título, tiene claras implicaciones de mandato y de autoridad del ejecutante de la acción. Por lo tanto, desde el mismo título podemos percibir una sutil indicación del tono de la voz poética en el cual predomina el control. Como vemos en el poema, la prohibición es realizada por el hablante y ésta recae sobre él mismo y sobre la oyente. Cabe resaltar que el verbo *forbid* no aparece en ninguna parte del poema. No obstante, tenemos dos verbos en el quinto verso, con menor carga de mandato pero que están en modo imperativo y por lo tanto existe un eco del tono de orden que aparece en el título. Estos son: “melt” y “[not] make”, que antecedidos por “let us” constituyen una orden efectuada por el hablante y

dirigida a él mismo y la oyente. De esta forma, Donne establece desde el título, el tema de la estricta contención y moderación del duelo causado por la separación que resonará en todo el poema.

El primer concepto, como ya indiqué, está contenido en las primeras dos estrofas. Este concepto inicial es uno de los más complejos de “A Valediction: Forbidding Mourning”. En primer lugar, resulta incluso arriesgado decir que se trata de un sólo concepto. Sin embargo lo considero una unidad ya que se trata de una sola oración y una misma figura retórica: un símil que por su extensión y complejidad puede considerarse como un concepto. Como nos muestra la definición de símil, su principal diferencia con respecto a la metáfora es que establece una comparación explícita y que, en inglés, se caracteriza por el uso de *like* o *as*.¹ Por lo tanto, el símil se establece desde la primera palabra del poema con la palabra “As”. El vínculo establecido por medio de esta conjunción no se concluye sino hasta en la primera palabra de la segunda estrofa, el adverbio “So”. Por lo tanto los dos elementos comparados a través del símil pueden separarse fácilmente dado que ocupan la primera y la segunda estrofas respectivamente. De este modo, la primera parte del símil se refiere al lecho de muerte de los hombres virtuosos:

As virtuous men pass mildly away,
And whisper to their souls to go,
Whilst some of their sad friends do say,
"The breath goes now," and some say, "No,"

So let us melt, and make no noise,
No tear-floods, nor sigh-tempests move;
'Twere profanation of our joys
To tell the laity our love. (vv. 1-8)

Esta es difícilmente una comparación sencilla o común. Aquí no se trata de un solo objeto al que se le atribuyen las características de otro, sino de la descripción de toda

¹ Vid, J. A. Cuddon. 1991. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin Books. p. 880.

una situación que es comparada con otra. Esta es una característica del símil épico² aunque también ocurre en la lírica. Es decir que, en la primera estrofa, que es apenas la primera parte del símil, encontramos un escenario: el lecho de muerte; un personaje principal: el hombre virtuoso; así como varios personajes indefinidos (“some...friends”) cuya voz es incluida en la comparación.

Una de las principales cualidades de la primera estrofa es la relación cuidadosa que existe entre sonido y sentido. La asonancia³ que se produce en las palabras: “soul, go, goes” produce la repetición de sílabas largas que crean un ritmo lento que corresponde con la atmósfera de la primera estrofa. Asimismo la rima interna y la repetición de las palabras “say” y “some” contribuyen a crear este ritmo. Como encontramos también en “Thou hast made me, and shall Thy work decay?” repetición, a veces aliterativa⁴, de ciertos sonidos corresponde al tema o a las imágenes del poema. En el caso de esta primera estrofa, resulta claro el uso reiterado del sonido [w]: “away... whisper... souls... go... Whilst... goes... now... no”; así como [s]: “As... virtuous... pass... whisper... souls... Whilst... some... sad... friends... say... goes... some... say” que va más allá de la usual recurrencia de estos sonidos en inglés. La repetición del sonido [w] es un eco de la atmósfera de duelo de esta primera escena, así como del carácter moderado y de tranquilidad de dicho duelo. El sonido de la [s] refuerza también la situación descrita al simular la voz de los amigos que rodean los hombres virtuosos, como lo señala James Winny en su comentario sobre la aliteración y asonancia de esta estrofa:

² “The true epic simile involves the comparison of one composite action or relation with another composite action or relation.” (*Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. 1974. Ed. Alexander Preminger, Princeton: Princeton University Press. pp. 767-768)

³ “En la [asonancia] la homofonía o identidad de sonido se da sólo entre las vocales, a partir de la tónica” (Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 427).

⁴ “Aliteración: Figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas. [...] En inglés se llama así principalmente a la repetición inicial de consonantes.” (*Ibidem*, p.37).

The alliterated s-sounds in the first line make us hear the whispering about the dying man, and the assonance which links ‘now...no’ in the next line continues this sound effect, by representing the faint respiration which the friends are straining to hear.⁵

Efectivamente, como señala Winny, se crea un efecto sonoro interesante al encontrar en el mismo verso palabras tan cercanas en sonido como “now” y “no”. Este efecto, si tomamos en cuenta el comentario de Susannah B. Mintz y el de Geoffrey Hartman que ella cita, puede tener implicaciones sobre la atmósfera de paz que predomina a lo largo del poema:

...so subtle is this parting, in fact, that it is nearly imperceptible to others; as Geoffrey Hartman points out, “the evidence of life [hangs] on a word, or less than a word, on a vocal inflection or quantity, the difference between ‘now’ and ‘no’”...⁶

La segunda parte de este símil, que comienza con la segunda estrofa, completa el vínculo iniciado en la primera y relaciona el modo en que mueren los hombres virtuosos con la actitud “ideal” que hablante y oyente deben guardar en el momento de despedida. Evidentemente la segunda parte de este símil no es menos complicada que la primera. En primer lugar, encontramos que la elaborada situación expuesta en la primera estrofa es comparada con una acción que en este caso es metafórica: “melt”. Este verbo implica una acción lenta, silenciosa, y una actitud pasiva por parte de los amantes. El tema del poema y el hecho de que la acción sea efectuada por ambos amantes, invita a atribuir a “melt” el significado de “blend”. Es decir que los amantes se funden de forma que se vuelven tan indistintos como la vida o la muerte de los hombres virtuosos, como el sonido de “now” y “no”. En el verso sucesivo, el hablante establece que la actitud que los amantes deben adoptar ante la separación es de discreción. Para esto, Donne crea dos imágenes hiperbólicas a partir de palabras compuestas, las cuales califican al llanto

⁵ James Winny. 1970. *A preface to Donne*. Harlow: Longman. p. 138.

⁶ Susannah B. Mintz. 2005. “‘Forget the Hee and Shee’: Gender and Play in John Donne”. *John Donne: A Critical Study*. Editado por T. Joseph y S. Francis. Nueva Delhi: Anmol Publications. p. 175.

y a los suspiros al vincularlos con sucesos con los que guardan cierta similitud, aunque de una magnitud mucho mayor. Al utilizar estas imágenes, Donne se vale de una referencia a las hipérbolos propias de Petrarca a las que alude de forma bastante irónica, como hace también en “The Canonization”: “What merchant ships have my sighs drowned?/ Who says my tears have overflowed his ground? (vv. 11-12) Por tanto, en “A Valediction: Forbidding Mourning”, esta alusión irónica sirve como un ejemplo de la exagerada manifestación de sentimientos que los amantes deben evitar según la voz poética. Mediante estas imágenes, Donne establece también una oposición que será una constante central a lo largo del poema: el desorden se contrapone al orden, la pureza y la perfección. Por lo tanto, estas imágenes hiperbólicas son el completo opuesto de la primera escena. El duelo y el coloquio moderado presente en la primera estrofa son contrastados con las lágrimas y suspiros sin control en la segunda. Hay dos implicaciones muy importantes en la comparación construida a través de este concepto: una es lo inevitable de la separación en ambas situaciones. La separación de los amantes es igual de ineludible que la de cuerpo y alma en la muerte. Sin embargo, la voz poética ofrece el consuelo de que la reunión será asimismo inevitable, como lo señala Susannah B. Mintz: “The opening analogy between parting lovers and dying men [...] makes the separation as natural –and the reunion as inevitable– as that of “virtuous” bodies and souls.”⁷

Los últimos dos versos de la estrofa introducen otra imagen que es paralela a la primera estrofa. Así como en la primera escena encontramos al hombre moribundo al centro, rodeado de personas murmurando acerca de él y debatiendo sobre su condición, en la segunda estrofa, los amantes se encuentran al centro de la escena y rodeados de personas. Así como en la primera, en esta segunda estrofa la acción principal no está

⁷ Susannah B. Mintz, *op. cit.*, p. 175.

libre de la observación de la sociedad. Probablemente lo que más llama la atención acerca de estos dos últimos versos de la segunda estrofa es el vocabulario escogido por Donne para describir la escena. En primer lugar encontramos una palabra con connotaciones evidentemente religiosas: “profanation”. Como ya he mencionado, Donne establece una oposición entre lo puro y perfecto, y el caos y la impureza. Es precisamente mediante el uso de este tipo de palabras que Donne mantiene esa oposición. Profanar algo implica que dicho objeto es sagrado. Por lo tanto Donne eleva a los amantes a una condición sagrada (como también lo hace en otros poemas, de manera más evidente en “The Canonization”) que ya se encontraba sugerida en la comparación con la separación del alma de un hombre virtuoso de su cuerpo. Esto es enfatizado por otra palabra con resonancias claramente religiosas: “laity”. Mediante el uso de esta palabra, Donne establece una marcada diferencia entre los amantes y los que los rodean, al calificar a estos últimos como “legos” y, por oposición, sugerir que los amantes son una especie de “clero”. También en esta segunda estrofa Donne utiliza la aliteración para intensificar la atmósfera de las imágenes. La acumulación del sonido [m] en “melt, make, move” y sobre todo de [l] en “let, melt floods, tell, laity” y “love” da a la estrofa un carácter dulce al tratarse esta última de una consonante líquida, que corresponde al tema de la estrofa y del poema. Dicha repetición se observa también en otras partes del poema. En el último verso de esta estrofa, la recurrencia del sonido [l] nos obliga a leer con mayor lentitud: “...To tell the laity our love.” También resulta evidente la acumulación de negaciones, presente en todo el poema pero de forma especial en esta estrofa. Judah Stampfer atribuye varios efectos a la presencia constante de negaciones a lo largo del poema. Uno de los argumentos más interesantes que plantea es que estas negaciones contribuyen a negar la materialidad de los amantes volviéndolos insustanciales: “Thinning among negations, they attain celestial

insubstantiality, without blood, warm flesh, weeping, pain, or earthly substance...”⁸

Considero que otro posible efecto de la negación en “A Valediction: Forbidding Mourning”, menos elaborado que el expuesto por Stampfer, es el de reiterar la idea de autocontrol y contención que, como ya he señalado, predominan en el poema desde el mismo título. Al mismo tiempo esta repetición refuerza también la autoridad de la voz poética sobre el oyente.

Aunque a primera vista pareciera que este primer concepto tiene muy poco en común con el relativo al compás, en realidad de una forma muy sutil Donne anticipa esta imagen desde el principio. Si observamos detenidamente las dos escenas contrapuestas en este concepto, podemos notar que en ambas se sugiere una disposición circular de sus elementos. En la primera estrofa, el hombre agonizante se encuentra junto con su alma al centro de la escena mientras que implícitamente sus amigos se encuentran a su alrededor. El alma del hombre virtuoso, se encuentra junto a él y luego se desplaza en calma como uno de los amantes lo hará en las últimas estrofas. La inevitable reunión posterior de cuerpo y alma que señala Mintz es también paralela a la reunión de los dos pies del compás, es decir los dos amantes, en la última estrofa del poema. Como reiteraré al analizar las siguientes estrofas, todo el poema se encuentra plagado de círculos, unos más evidentes que otros, que hacen que el concepto final sea menos abrupto de lo que parece en una primera impresión. En el tercer capítulo discutiré la importancia del círculo y los conceptos vinculados a éste para la representación del vínculo entre voz poética y oyente.

La segunda sección, de acuerdo con mi división, de “A Valediction: Forbidding Mourning” coincide con la tercera estrofa. En esta estrofa, Donne aborda un nuevo concepto partiendo de la importancia de la discreción expuesta en el primer concepto. A

⁸ Judah Stampfer. 1971. *John Donne and the Metaphysical Gesture*. Nueva York: Simon and Schuster. p. 164.

diferencia del concepto anterior, éste se limita a esta estrofa y se compone de una oración relativamente más corta. La comparación que propone este concepto es también menos explícita que la del anterior en donde teníamos una especie de símil expandido. Esto se debe en parte a que este concepto se desprende del anterior y es una continuación de la misma idea. Las imágenes desastrosas de la estrofa anterior, “...tear-floods... sigh-tempests...”, que son la representación de la emoción desahogada, son sustituidos por otro evento natural funesto: “Moving of the earth brings harms and fears,/ Men reckon what it did and meant;” (vv. 9-10). Aquí, al igual que en el concepto anterior, la atención se centra en las personas alrededor de los amantes que pueden percibir sus emociones. Podemos observar una progresión en el número de personas. El grupo de amigos de la primera estrofa se transforma, en la segunda, en las personas alrededor de los amantes que representan a la sociedad, y, en esta tercera estrofa, en “Men”, que es bastante general y por lo tanto abarca un número mucho más extenso de personas. Así como la primera y la segunda estrofa son paralelas en muchos aspectos, la tercera estrofa se encuentra dividida en dos partes contrapuestas. A la imagen de desastre de los primeros dos versos se opone la alusión al movimiento de las esferas: “But trepidation of the spheres,/ Though greater far, is innocent.” (vv.11-12). Aquí Donne hace uso de la cosmogonía isabelina, completamente familiar a sus lectores. La palabra “trepidation” tiene aquí el significado de temblor: “‘Trepidation’ or trembling, of the spheres was the explanation in medieval astronomy of phenomena actually caused by the slight wobble of the earth on its axis.”⁹ De esta forma Donne crea un concepto en el que la emoción de los amantes se equipara al movimiento natural de las esferas. Esto implica, en primer lugar, que esta emoción es imperceptible, o al menos mucho más discreta, en contraste con los temblores en la Tierra, sin embargo es más

⁹ R.G. Cox, *op. cit.*, pp. 102-103.

intensa que las emociones expresadas sin control. O como lo expone Winny: “The scientific parallel suggests that their parting, though far more momentous than an ordinary separation, must attract much less attention.”¹⁰ En segundo lugar, el concepto atribuye a la pena de los amantes un carácter celestial, no terrenal, en contraste con la primera parte del concepto. Esto sugiere de nuevo cierta divinidad. Si en el primer concepto los amantes son comparados con lo religioso al ser vinculados con el clero, y su felicidad es comparada con un objeto sacro, aquí, son elevados más allá de lo terreno, insinuando una cualidad divina.

En este concepto también se observa la oposición del orden y la perfección con el desorden. El movimiento perfecto y ordenado de las esferas resulta inofensivo mientras que el movimiento de la tierra es desastroso. La contraposición simétrica de “harms and fears” en el primer verso de la estrofa e “innocent” que cierra el concepto, refuerzan esta constante del poema. Como se observa aún más claramente en la cuarta y quinta estrofas, la emoción de los amantes, al ser comparada con el movimiento de las esferas, es calificada como pura en contraste con la corrupción imperante en la esfera sublunar. También es importante observar la progresión en el tamaño de las imágenes circulares. En esta estrofa la alusión a la Tierra representa un salto de los círculos que encontrábamos en las estrofas anteriores. La mención a las esferas se refiere a un círculo aún más grande e importante.

La siguiente sección abarca nuevamente dos estrofas. Sin embargo, el concepto que corresponde a ésta es más parecido al que encontramos en la tercera estrofa que el de la primera sección. Al igual que el anterior, éste está dividido por la conjunción “but” que funciona de nuevo como el eje de simetría del concepto. No obstante, en este concepto se produce un cambio en el tema. Hasta ahora la atención de la voz poética se

¹⁰ James Winny, *op. cit.*, p.139.

había centrado en convencer al oyente de la importancia de reservar sus emociones para evitar que las personas a su alrededor las percibieran. Sin embargo, en estas dos estrofas Donne se dedicará a establecer una diferencia entre el amor común, físico y terrenal y la unión de estos amantes, ofreciendo así un argumento para la constancia de su unión a pesar de la distancia. Al iniciar la cuarta estrofa, Donne continúa con la alusión a la visión del universo de su tiempo. Ahora, menciona la esfera sublunar, la cual era considerada como inestable y corrupta, así como todo lo que se encontraba debajo de ésta, a diferencia de la pureza y perfección de las esferas superiores:

Dull sublunary lovers' love
(Whose soul is sense) cannot admit
Absence, because it doth remove
Those things which elemented it. (vv. 13-16)

El concepto comienza entonces con la descripción de una unión meramente física. Al calificar de sublunar este tipo de unión, se transmiten al amor descrito aquí todas las cualidades negativas de esta esfera, las cuales son contrastadas con el amor de la voz poética y el oyente que ya ha sido comparado con las esferas superiores. Esta es la referencia más directa al círculo en esta sección del poema, manteniendo la imagen latente. Donne utiliza también aquí el sonido [l] para hacer el ritmo más lento. En esta ocasión, es probable que la dificultad de una lectura fluida corresponda con el adjetivo “Dull”. A continuación, encontramos la afirmación “Whose soul is sense”, que describe el amor sublunar como estrictamente sensual y sensorial. El contacto físico es por lo tanto un requisito indispensable para la existencia de este tipo de amor, lo que queda manifiesto mediante otra alusión científica. Al ser física, esta unión se encuentra sujeta a la corrupción, por lo que sus elementos, físicos también, son perecederos, al igual que los cuatro elementos que según los isabelinos, componían el cuerpo humano. Todo esto

tiene su contraparte en la segunda estrofa, donde lo que se describe es un amor más allá de lo físico:

But we, by a love so much refined,
That ourselves know not what it is,
Inter-assured of the mind,
Care less, eyes, lips and hands to miss. (vv. 17-20)

En contraste con la cuarta estrofa, en la que el amor era calificado de “dull” y “sublunary”, aquí encontramos el adjetivo “refined” que se contrapone a la decadencia y corrupción de la primera estrofa. Esta palabra indica que los componentes de la unión de los amantes del poema no son los elementos meramente físicos que teníamos antes. Por el contrario, su amor se compone de una materia “refinada”, que sugiere la idea de la pureza y perfección del éter, que se encontraba en especial en las esferas más allá de la luna. Esto crea un énfasis en el aspecto incorpóreo su amor. Y que su unión va más allá de lo físico, se vuelve imperceptible, como el movimiento de las esferas, por lo que ni siquiera ellos mismos pueden reconocerlo: “...ourselves know not what it is”. Este verso, también comienza a sugerir la idea, que se desarrollará un poco más adelante en el poema, de una unión en la que los dos amantes se vuelven indistintos, lo cual se enfatiza en el tercer verso de la estrofa con la palabra clave “inter-assured”. Mintz sugiere que estos versos indican una unión tan recíproca que los amantes pierden sus identidades separadas, y hablante y oyente se vuelven uno solo:

Not knowing “what [love] is” –to be beyond (even prior to) explanations and definitions that would require observation of oneself and consideration of the self’s interaction with another –suggests a doubled state of simultaneous union and exchange in which conceptions of “twoness” have no meaning. The “inter-assurance” of their minds creates an experience of oneness that, far from presupposing knowledge and experience of dualities, smudges all delimiting outline between their separate selves.¹¹

¹¹ Susannah B. Mintz, *op.cit.*, pp. 176-177.

En el tercer capítulo debatiré más formalmente este punto. Las imágenes de “A Valediction: Forbidding Mourning” muchas veces resultan paradójicas en cuanto a la dualidad o unidad de los amantes. La misma imagen del compás es contradictoria en este aspecto en tanto que ambos amantes están contenidos en el círculo formado por éste, y sin embargo son distinguibles entre sí dado que a cada uno le corresponde un pie del compás.

El último verso de esta quinta estrofa termina esta sección y cierra la oposición de los dos tipos de amor enumerando partes del cuerpo características del amor cortés y que evocan sensualidad. Los ojos, las manos y los labios, referentes a los sentidos del tacto y la vista, están directamente asociados al contacto físico directo. Estos tres elementos contrastan, por un lado, con “mind”, en el verso anterior, que sugiere un vínculo más intelectual que físico. Al mismo tiempo corresponden al último verso de la estrofa anterior, dado que podemos pensar en estas tres partes como “those things which elemented it”, aquello en lo que se fundamenta el amor físico. “Care less”, que recuerda en gran medida su homófono *careless* (descuidado), y “miss” encierran sintáctica y visualmente estos elementos. De esta forma, de acuerdo con Stampfer¹², dichos elementos son negados, y se niega así la corporeidad de los amantes.

La sexta estrofa coincide con el último concepto previo al del compás. Hay dos elementos muy importantes que esta sección introduce o hace explícitos. En primer lugar las almas de los amantes, que hasta ahora no habían sido mencionadas directamente. Y, por otro lado, se hace explícito el hecho de que la voz poética es la que tiene que alejarse del otro:

Our two souls therefore, which are one,
Though I must go, endure not yet
A breach... (vv. 21-23)

¹² Cf. Judah Stampfer, *op. cit.*, p. 164.

La mención de las almas es un eco, por una parte, del alma del hombre moribundo en la primera estrofa y por otra, de las almas que aparecen en la cuarta estrofa y que pertenecen a los “sublunary lovers”. Por lo tanto se reafirma la comparación entre la separación de alma y cuerpo de un virtuoso, y las almas de los amantes, al mismo tiempo que se contrastan con las almas de los amantes puramente sensuales. En esta estrofa se produce la transición entre la argumentación de la primera parte del poema y el concepto final. Un indicador es el hecho de que aparezca “therefore”. Este adverbio, tan frecuentemente utilizado en la actualidad para concluir un argumento, cumple la misma función en el poema e inicia así su conclusión, como lo hace también en “To His Coy Mistress” de Marvell. En el primer verso de esta estrofa encontramos también una clara contradicción en lo referente a la unidad o dualidad de las almas de hablante y oyente. El hablante emite una oración sintácticamente correcta pero semánticamente absurda que simplificada equivaldría a “Our two souls are one”. Dicha afirmación contradictoria representaría un lugar común si no fuera debatida en la siguiente sección del poema, de la que me ocuparé más adelante.

El segundo verso introduce por primera vez al hablante por sí solo. Si observamos las oraciones a partir de la segunda estrofa encontramos que el sujeto lo forman muchas veces los amantes en conjunto, por lo que con frecuencia encontramos un “we”, aunque no siempre de forma explícita, como elemento central de las oraciones. Por el contrario, no encontramos ningún “I” o “Thou” sino a partir de esta estrofa. Como lo anticipé en el primer capítulo, la importancia de los elementos del poema se refleja a menudo en la sintaxis. Este es probablemente el primer ejemplo claro de esta característica en “A Valediction: Forbidding Mourning.” Mientras que en el sujeto, “Our two souls...which are one”, los amantes aparecen como una sola entidad, en esta oración subordinada, el hablante aparece solo. Por lo tanto, como encontraremos

también al abordar la última sección del poema, el hablante como individuo es minimizado mediante la sintaxis en comparación con las dos almas de los amantes unidos. Asimismo, se observa una minimización muy marcada del hablante ante el oyente, que, como trataré en el siguiente capítulo, es equivalente a la que se observa en “Thou hast made me and shall Thy work decay?”.

El concepto que se establece en esta estrofa se basa en la comparación entre las almas de los amantes y el oro:

Our two souls therefore, which are one,
Though I must go, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to airy thinness beat. (vv.21-24)

Este concepto es bastante contradictorio dado que supone la materialización de algo completamente intangible como las almas, contrario a la representación de los amantes como incorpóreos que teníamos hasta ahora. En el concepto final, este tipo de comparación se mantendrá al comparar a las almas con un compás. Sin embargo, la materialización de esta imagen no es completa debido al último verso. Haciendo una paráfrasis del concepto, al golpear el oro para formar con éste una lámina, el material se adelgaza a tal grado que se vuelve casi como el aire. Por lo tanto el oro se vuelve tan incorpóreo como las almas de los amantes y sin embargo conserva su unidad. James Winny comenta acerca de la elección de Donne al crear este concepto:

In drawing a link between ideas as disparate as lover’s relationships and the goldsmith’s craft, Donne makes a typically unexpected proposal, and again justifies himself imaginatively. Other metals –copper and lead for instance–can be beaten into sheets, but none of them so impalpably thin as gold leaf; nor do other metals have the beauty, value and noble associations of gold. Donne’s image gives lovers its insubstantial nature through the evocative phrase ‘airy thinness’.¹³

¹³ James Winny, *A preface to Donne*, p.139.

Dentro de las asociaciones que menciona Winny no debemos olvidar el hecho de que, al igual que las esferas superiores a la luna, o el éter, el oro se encontraba en la más alta posición dentro de la jerarquía de los minerales. Por lo tanto, Donne es consistente en los objetos con los que compara a los amantes aunque parezca pasar de un campo semántico a otro muy diferente en esta estrofa.

En la segunda sección de este capítulo, y sobre todo en el tercero, retomaré los conceptos aquí presentados. Asimismo profundizaré algunos puntos que he venido anticipando en relación con el concepto final, puesto que, como ya expuse, está estrechamente ligado a los conceptos que lo preceden.

II.2

A continuación discutiré las figuras retóricas y recursos utilizados por Donne en “Holy Sonnet I” que no formen estrictamente parte del concepto de la brújula. Como dije antes, el hecho de que el soneto es bastante más corto y dado que el concepto final abarca la mayor parte de éste, esta sección será considerablemente más corta que la dedicada a “A Valediction: Forbidding Mourning”.

En “Thou hast made me and shall Thy work decay?”, así como en el resto de los *Holy Sonnets*, Donne utiliza el soneto inglés o shakespeariano,¹⁴ que consta de tres cuartetos y un dístico final. La rima es *abba, abba, cdcd, ee*. Por lo tanto el poema es fácilmente divisible en cuatro partes correspondientes a los tres cuartetos y al dístico. Puesto que el argumento del poema así como el desarrollo del concepto principal se ajustan a esta división, analizaré el soneto con base en ésta.

Donne no siempre sigue rigurosamente el patrón métrico característico del soneto shakespeariano, el pentámetro yámbico. Sin embargo, parece nunca romper dicho patrón sin una justificación, en muchas ocasiones la acentuación está directamente relacionada con el peso de las palabras. Los primeros dos pies del verso son trocaicos, pero los últimos tres pies del verso parecen yambos regulares. De este modo existe un énfasis sobre la primera palabra del verso, lo cual es significativo en tanto que ésta se refiere a Dios:

Thou hast made me, and shall Thy work decay?” (v.1)

En el segundo verso el énfasis recae dos veces sobre el adverbio “now” así como otras dos palabras que denotan temporalidad: “end” y “haste”:

Repair me now, for now mine end doth haste... (v.2)

¹⁴ Vid, J.A. Cuddon, *op.cit.*, p. 863.

Este verso es más regular que el anterior. El pentámetro yámbico sólo parece romperse en el segundo pie donde “me” es casi tan enfático como “now”. Esta reiteración sobre la temporalidad, en específico sobre el ahora (“now”), produce la “ilusión de una experiencia presente”¹⁵. Al mismo tiempo esta repetición implica una insistencia de parte de la voz poética que denota la situación crítica en la que se encuentra al saberse cerca de la muerte. El énfasis conseguido a través de la acentuación y la repetición de una palabra en el segundo verso ocurren también en el tercero:

I run to death, and death meets me as fast... (v. 3)

Aquí, la palabra “death” es colocada en dos ocasiones exactamente en la misma posición que “now” en la anterior, es decir en la sílaba acentuada del segundo y tercer yambo. Las otras palabras sobre las cuales recaen los acentos son el pronombre “me”, y los verbos “run” y “fast”. Estas dos últimas palabras se encuentran muy relacionadas entre sí y denotan el movimiento, contrario e igualmente veloz, del hablante y la muerte. A través de esta estructura paralela en la segundo y tercer versos se refuerzan dos de los temas centrales de “Holy Sonnet I”: por un lado la importancia del ahora y del tiempo que se agota, y por otro la presencia de la muerte como algo que literalmente se acerca con rapidez.

Es importante resaltar que este primer cuarteto abre con una pregunta de parte de la voz poética hacia Dios que nunca es contestada directamente ni por el hablante mismo ni mucho menos por Dios, cuya voz nunca aparece en este soneto o en general en *Holy Sonnets*. Otros poemas religiosos contemporáneos a los *Holy Sonnets* como “The Collar” de George Herbert sí incluyen la voz de Dios en interacción con la del hablante, por breve que sea su intervención:

But as I raved and grew more fierce and wild
At every word,

¹⁵ Helen Gardner, *op. cit.* p. 219.

Methought I heard one calling, 'Child!'
And I replied, 'My Lord'. (vv.33-36)

Aunque autoritaria en este caso, el Dios de los poemas de *The Temple* no es mudo como el de Donne. Probablemente esta característica hace que el Dios que aparece, sólo implícitamente, en los *Holy Sonnets* sea aún más terrible; mientras que en Herbert Dios responde de forma autoritaria a los cuestionamientos del hablante, en Donne ni siquiera responde a las intensas súplicas o desesperadas oraciones de la voz poética. Esta presencia tácita de Dios recuerda en gran medida al oyente en “A Valediction: Forbidding Mourning”, como lo señala Lawrence Beasone: “[L]ike the mistresses in Donne’s love poems, Donne’s God is silent.”¹⁶ Sin embargo, el silencio de la amante en “A Valediction: Forbidding Mourning” es muy diferente al de Dios en “Holy Sonnet I”. La voz de la amante parece ser superada por la autoridad de una elocuente voz poética que no deja espacio para réplicas. En “Holy Sonnet I” la voz poética, aunque elocuente también, ruega, si no por una acción, al menos por una respuesta de parte del oyente, quien evidentemente no se encuentra superado por la voz poética sino que se niega a contestar.

Otro aspecto interesante de esta pregunta inicial es la elección de vocabulario de Donne. Dos palabras llaman especialmente la atención: “work” y “decay”. La primera puede remitirnos a la idea común del hombre como creación de Dios. Sin embargo, en un sentido más literal nos hace pensar más en un objeto, en una obra que, como señala Beasone es abandonada por su creador: “[T]he speaker sees himself as the abandoned and decaying artifact of God.”¹⁷ La palabra “decay”, por su parte, nos transmite la idea de una decadencia física, como la que acerca al hablante hacia la muerte. Al mismo tiempo, este verbo nos remite a una degradación moral, que se explica más tarde en el

¹⁶ Lawrence Beasone, 2005. “Talking to a Silent God: Donne’s Holy Sonnets and the Via Negativa”. *John Donne: A Critical Study*. Ed. T. Joseph y S. Francis. Nueva Delhi: Anmol Publications. p. 64.

¹⁷ *Idem*.

soneto por el carácter pecaminoso del hablante. Asimismo, forzando tal vez un poco su significado, puede remitirnos de nuevo a un artefacto, como afirma Beastone, cuya funcionalidad ha expirado. Probablemente lo que confirma esta última interpretación es la petición de la voz poética en el segundo verso: “Repair me now, for now mine end doth haste... (v. 2)” La palabra de este verso que resulta más llamativa es “repair”, la cual puede significar renovar o reconfortar pero que también nos remite de forma tal vez más inmediata a la reparación literal de un artefacto. Esta es una palabra clave para la interpretación que sostengo del concepto principal como referente a una brújula. De acuerdo con Beastone la petición que aparece al inicio del soneto es un llamado que intenta obtener la ayuda de Dios al recordarle que el hablante es obra suya: “God, if he is not disposed to intervene for the sake of the speaker, is challenged to act in his own self-interest in order to preserve his own work.”¹⁸ El tercer verso, como ya había señalado, introduce el tema de la muerte de forma más explícita. Hablaré acerca de la relación espacial entre la muerte y el hablante en el siguiente capítulo por ser parte del concepto de la brújula.

En el cuarto verso el pentámetro yámbico se vuelve más regular: “And all my pleasures are like yesterday” (v. 4). Si se observa este último verso del cuarteto en comparación con los otros, desde la métrica, parece salir un poco del tono que hasta ahora había estado desarrollándose. En primer lugar aparece la palabra “pleasures”, que contrasta por completo con el tono de desesperación que predomina en el inicio del poema. En segundo lugar encontramos una referencia al pasado de la voz poética en “yesterday” que resulta ambiguo al describir la distancia a la que se encuentra dicho pasado. De esta ambigüedad se desprenden al menos dos posibles interpretaciones del verso. Si damos por sentado que “yesterday” se refiere a un pasado lejano en la vida de

¹⁸ *Ibidem*, p. 70.

la voz poética, podríamos suponer que este verso describe cierta regresión, una segunda infancia, del hablante ahora que se aproxima a la muerte. En este caso los placeres a los que se refiere podrían ser los placeres simples de la niñez, lo cual contribuiría a crear una imagen de la voz poética como un ser indefenso y dependiente de Dios. La segunda interpretación que sugiero, requiere la consideración de “yesterday” como un pasado mucho más reciente o que cuando mucho se remonta a la juventud de la voz poética. En este caso, puede suponerse que los placeres a los que se refiere el hablante no son inocentes sino, por el contrario, pecaminosos. Es común la asociación entre placer y pecado que se establecería si aceptamos esta interpretación, la cual se refuerza con el peso, literal y metafórico, del pecado sobre el hablante. La voz poética entonces estaría reconociendo no sólo que ha pecado anteriormente sino también su incapacidad para dejar de hacerlo.

En el segundo cuarteto comienza a desarrollarse más formalmente el concepto principal del soneto:

I dare not move my dim eyes any way,
Despair behind, and death before doth cast
Such terror, and my feeble flesh doth waste
By sin in it, which it towards hell doth weigh... (vv. 5-8)

Es en este cuarteto donde se desarrolla más claramente la *compositio loci* de la que ya hablaba en la introducción. El hablante se coloca en una situación en la que se ve rodeado por cosas que lo aterrorizan hasta la inmovilidad, y que se ubican en casi todos los puntos cardinales. Una vez más se enfatiza esta situación de desesperación intensa mediante recursos rítmicos y fónicos. En primer lugar, al final del sexto y séptimo versos se utiliza el encabalgamiento por primera vez. Hasta ahora las afirmaciones que formaban parte de la argumentación se encontraban separadas por el final de cada verso de forma bastante clara. Por el contrario, los últimos tres versos del segundo cuarteto expresan una sola idea cuyas partes están hiladas a través de encabalgamientos. Esto no

sólo da unidad a la exposición de la *compositio loci* sino que transmite, a través de la complicación de la sintaxis, la creciente desesperación de la voz poética. Debido también a los encabalgamientos, al inicio del sexto, séptimo y octavo versos, antes de una coma, se aíslan las tres pasiones que controlan al hablante: la desesperación, el terror y el pecado. La repetición del auxiliar “doth” enfatiza cada uno de los verbos que antecede, intensificando el dramatismo de la situación descrita. Asimismo la estructura paralela del final de estos tres versos agrupa los tres verbos de esta oración, lo cual deja al centro otros tres elementos principales: la muerte, la carne y el infierno. De esta forma se ordenan en grupos de tres todos los elementos de lo que a primera vista parece caótico. El hablante, entonces, acomoda de forma ordenada cada uno de los elementos que contribuyen a su estado de desesperación.

En cuanto a los recursos fónicos empleados por Donne, en este cuarteto encontramos un uso de la aliteración que parece cumplir una función similar a la que puede apreciarse en “A Valediction: Forbidding Mourning.” Aquí también existe una repetición constante del sonido [w]: “way, waste, which, towards, weigh”. Esta repetición coincide también con un momento de pena; el sonido, por lo tanto, parece ser un eco del lamento del hablante, sólo que en este caso no se trata de un lamento contenido sino expresado con intensidad.

El siguiente cuarteto continúa con la exposición de la *compositio loci* e introduce la figura de Dios dentro de éste: “Only Thou art above, and when towards Thee/ By Thy leave I can look, I rise again...” (vv.9-10) Quizás sean éstos los versos donde resulta más clara la relación entre los acentos y la importancia de los pronombres que mencionaba con anterioridad. En ellos el pie yámbico se pierde casi por completo. El pie del poema se vuelve bastante irregular y, nuevamente, los acentos recaen en especial sobre los pronombres que se encuentran acumulados aquí más que en ninguna otra

sección del poema. Es también aquí donde los pronombres están dispuestos de manera más significativa. El hablante nombra a Dios tres veces, lo que podría sugerir un llamado a las tres figuras de la trinidad. Para esto utiliza tres tipos distintos de pronombres: “Thou” que se refiere a Dios como sujeto, luego emplea “Thee” que es objeto de la preposición “towards” y finalmente el posesivo “Thy” que modifica a “leave”. Por lo tanto, de forma bastante sintética, el hablante se refiere a tres formas distintas de su interacción con Dios. En primer lugar el hablante define la posición de Dios, quien está sobre él (“Thou art above”) en la única posición, o punto cardinal, que representa la salvación del hablante. En segundo, Dios es una posible dirección (“towards Thee”) hacia la cual puede dirigir su mirada el hablante. En tercer lugar se enfatiza el hecho de que la salvación del hablante depende de Dios, quien debe dar su autorización para que éste se eleve hacia Él. Tras enunciar estas tres veces a Dios, el hablante se menciona a sí mismo como sujeto dos veces. Aunque condicionado a la voluntad de Dios, estos dos “I” implican cierta capacidad del hablante para buscar su propia salvación. Al comparar esta sección, en donde el hablante utiliza un tono más esperanzado, con el segundo cuarteto, en donde se expone su situación con intensa desesperanza, notamos que los sonidos predominantes son completamente distintos. En lugar del sonido [w] que evocaba el lamento del hablante en el segundo cuarteto, aquí encontramos sílabas cortas y claramente acentuadas así como el predominio de vocales similares en: “I rise again”.

En contraste con la esperanza expresada en los dos primeros versos de este tercer cuarteto, los segundos dos presentan el mismo tono de desesperación que predominaba en los primeros dos cuartetos: “But our old subtle foe so tempteth me, That not one hour myself I can sustain;” (vv.11-12). El ritmo del poema cambia notablemente. Donne consigue este efecto mediante el uso de sílabas largas que producen un ritmo más

pausado que el de los dos versos anteriores. Asimismo, el sonido recuerda el lamento del segundo cuarteto, mediante la acumulación del sonido [o], que normalmente es más largo en inglés que en español. El uso de pronombres también cambia. Dios ya no aparece como sujeto ni por sí sólo en contraste con las tres menciones que recibe en los dos versos anteriores. Solamente aparece en el pronombre “our” junto con el hablante. Esta es la única vez en todo el soneto que aparece este pronombre, por lo que resulta significativo. Es la única vez que el hablante alude a sí mismo y a Dios mediante la misma palabra. En “A Valediction: Forbidding Mourning” aparece “our” así como “we” para referirse a los dos amantes, y separarlos de quienes los rodean. Aquí sucede algo parecido en tanto que el hablante se coloca en el mismo bando que Dios en la lucha contra Satanás, y así consigue que la acción de Satanás sobre él se convierta en una afrenta hacia Dios. Sin embargo, en el siguiente verso el hablante aparece solo, impotente hacia la fuerza que ejerce la tentación sobre él. La voz poética aparece mencionada mediante dos pronombres: el reflexivo “myself” y “I”, pronombre personal que aparece como sujeto principal de la oración. La acción de este “I” recae sobre el propio hablante, sobre “myself”. Esto indica que es el hablante quien debe, por sí sólo, contrarrestar la fuerza de la tentación. A diferencia del “I” que aparece antes ejerciendo una acción, en este verso el hablante se muestra incapaz de realizarla de manera sostenida: “...not one hour myself I can sustain...” (v.12) En contraste, Satanás ejerce la acción de la cual es objeto el hablante: “our old subtle foe so tempteth me”. En cuanto a la caracterización de Satanás, el hablante lo califica mediante dos adjetivos que modifican a “foe”. Dicha palabra no sólo implica una lucha entre éste y el hablante junto con Dios sino que nos remonta a la etimología hebrea de Satanás que significa adversario. El adjetivo “old” sugiere al mismo tiempo que se trata de un viejo enemigo para Dios en la historia sagrada, y para el hablante en su historia personal. Las

connotaciones de “subtle” atribuyen a Satanás dos características principalmente: la de obrar de forma inadvertida, sutil y la de ser astuto, ingenioso.

El dístico final del soneto, como en muchos de los *Holy Sonnets* y como es usual en el soneto inglés, representa aquí una resolución o conclusión del tema desarrollado. Éste se desprende de la *compositio loci* para concluir con otra sección que coincide a grandes rasgos con el segundo prelude de la meditación sistemática de San Ignacio. Aquí, el meditante desarrolla la petición que había hecho a Dios al comienzo del soneto:

Thy grace may wing me to prevent his art,
And Thou like adamant draw mine iron heart. (vv. 13-14)

La métrica enfatiza de nuevo las palabras clave, como “grace” la cual aparece por única vez y que es capaz de invertir la situación del hablante que teníamos en los versos 11 y 12. Se utiliza el verbo “wing”, comúnmente un sustantivo, para describir de forma sintética el efecto de la gracia de Dios sobre el hablante. Al ser dotado de alas, el hablante es capaz de contrarrestar el efecto que produce en él la astucia de Satanás. Esta vívida imagen resuelve la incapacidad del hablante para vencer a la gravedad y no caer en el infierno. Esto lo discutiré a más detalle en el tercer capítulo en relación con el concepto de la brújula. En el último verso encontramos dos palabras centrales para la interpretación del concepto principal: “adamant” y “iron” que dotan a Dios de la capacidad de atraer el corazón del hablante como un imán. “Adamant”, que contrasta con las demás palabras del verso por su número de sílabas y extrañeza, tiene la connotación de magneto y diamante, y por asociación con este último de impenetrabilidad e inmutabilidad. “Iron” (hierro) se refiere a un mineral de mucha menor jerarquía que sin embargo es fuerte y fácilmente atraíble por un imán. De la relación que se crea entre el hablante y Dios a través de estas dos palabras me ocuparé en el siguiente capítulo por ser parte del mismo concepto principal.

Este dístico también contiene a las tres personas principales del poema, en proporción significativa. Dios aparece dos veces. En una modifica a “grace” que es el sujeto de “wing” y en la otra es directamente el sujeto de “draw”, por lo que ejerce la acción de los dos verbos en la oración coordinada que forma el dístico. El hablante, por su parte, aparece dos veces mediante los pronombres “me” y “mine” como objeto de ambos verbos, lo que enfatiza la imagen del hablante como dependiente de la voluntad divina. Satanás aparece una sola vez, se reitera el carácter ingenioso de su acción sobre el hablante mediante el sustantivo “art” y pierde la importancia gramatical que tenía en los versos 12 y 13.

Resulta innegable la riqueza significativa de los dos poemas que abarca esta discusión. Asimismo el diseño artificioso y delicado de Donne es evidente en la unidad que presentan ambos. Por lo tanto, el análisis presentado en este capítulo será de gran importancia al abordar los conceptos principales de cada poema, y la relación entre voz poética y oyente que éstos implican.

CAPÍTULO III. CONCEPTOS PRINCIPALES Y LA RELACIÓN HABLANTE-OYENTE

III.1 El concepto del compás: relación sentimental a través de lo espacial.

Probablemente el compás como concepto culminante de “A Valediction: Forbidding Mourning” sea una de las imágenes más comentadas de la poesía de Donne. Coleridge comenta acerca de ésta: “Nothing was ever more admirably made out than the figure of the Compass.”¹ Durante la investigación para esta tesina he encontrado enfoques muy distintos para acercarse a este concepto, desde las paráfrasis hasta las más complejas interpretaciones basadas en el contexto astronómico y religioso de la época. Al confrontar la crítica existente acerca de los doce versos finales del poema, pueden extraerse un buen número de explicaciones e interpretaciones de las mismas que pocas veces se contradicen entre sí. En este capítulo haré referencia a algunas de éstas, siempre en relación con el enfoque particular que deseo adoptar en esta discusión, es decir, la expresión de la relación entre hablante y oyente mediante el uso de un concepto que define una relación espacial.

Es importante mencionar que la imagen del compás y el círculo como emblemas de constancia y perfección no es exclusiva de Donne sino que, por el contrario, es un tema muy recurrente que ya aparece en Dante. La perfección del círculo es comúnmente un símbolo de la perfección divina, la cual, como hemos visto en el capítulo anterior, Donne atribuye a la unión de los amantes a lo largo del poema. Sin embargo, existen otras implicaciones del uso del compás como emblema para esta unión. Al mismo tiempo existe más de una interpretación acerca de las relaciones espaciales que surgen de este concepto así como del movimiento que realiza el compás en estas tres últimas

¹ Samuel Taylor Coleridge. 1966. “Notes on Donne”. *John Donne’s Poetry. Authoritative Texts Criticism*. Sel. y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company. p. 111.

estrofas. Por lo tanto, es necesario analizar las distintas etapas en las que Donne desarrolla dicho concepto.

En primer lugar, en la séptima estrofa se plantea el concepto. Este planteamiento parte de la idea que se encuentra en la estrofa anterior de las almas de los amantes como una sola unidad: “Our two souls therefore, which are one...”. Al iniciar la séptima estrofa el hablante revierte esta afirmación contradictoria, iniciando así la construcción del concepto: “If they be two, they are two so/ As stiff twin compasses are two” (vv. 25-26) De esta forma, Donne elabora un típico concepto metafísico en el que un objeto inanimado como el compás, sin ninguna relación aparente con las almas de los amantes es comparado con éstas. Para que esta afirmación sea posible, es necesario tomar en cuenta el desarrollo del poema que, desde el comienzo relaciona las imágenes circulares con los amantes y sugiere cierta divinidad en los mismos que correspondería con la perfección divina atribuida al compás. Sin embargo, para que resulte comprensible el concepto, debe existir también una relación, por forzada que parezca, entre las características físicas del compás y las características abstractas de la relación hablante-oyente. En los dos versos anteriores aparecen dos características del compás que son de gran relevancia para el funcionamiento del concepto, que son los dos adjetivos que modifican a “compasses”. Por un lado está “stiff” (rígidos), que es el primer adjetivo que aparece en relación con la constancia, la fortaleza y permanencia de la relación de los amantes. El segundo adjetivo es “twin” (gemelos) que denota cierta igualdad, al menos hasta este momento, de las almas de los dos amantes. Para Susannah B. Mintz este adjetivo establece desde el inicio del concepto la igualdad de hablante y oyente, volviéndolos indistinguibles uno del otro: “Tellingly, the trope that is meant to show the

two lovers in relation to each other in fact doubles them at first: they are “twin compasses, [...] identical.”²

Sin embargo, el subsiguiente desarrollo del concepto, aunque no deja de ser ambiguo, sí permite hacer una distinción entre los amantes basándose en la posición espacial que ocupan y el movimiento que realizan en relación con el otro. En gran medida, Donne asigna al alma de cada amante uno de los pies del compás en los siguientes dos versos de la séptima estrofa: “Thy soul, the fixed foot, makes no show/ To move, but doth, if the other do.” (vv. 27-28) Mediante esta metáfora, que es una de las que en conjunto forman el concepto, el hablante hace una distinción entre el alma del oyente, que ahora ocupa el lugar central del círculo, y la suya que se mueve sobre este eje. Aquí, el hablante atribuye el adjetivo “fixed” (fijo) al alma del amante, el cual implica características similares a las descritas con “stiff”. Este adjetivo corresponde, en primer lugar, a las características concretas del movimiento de un compás en el que se requiere de un pie que quede fijo al centro para trazar el círculo o para realizar una medición. Al mismo tiempo califica a la amante como confiable y fiel. A partir de este momento, el alma de la amante ocupará el lugar central del concepto así como del poema. En los dos versos anteriores se establece también la relación que existe entre el movimiento de ambas almas, es decir, el hecho de que el movimiento de una está condicionado al de la otra. Es importante destacar que en la séptima y octava estrofas los movimientos del compás son atribuidos al pie fijo, es decir al alma de la amante, que es la que se mueve de acuerdo con la posición del amante, lo que parecería sumarle importancia a este último. Por otro lado, la sintaxis apunta a que el centro de la acción reside en el pie fijo, puesto que éste es el sujeto mientras que el pie que se mueve es descrito como “the other”, a pesar de que se refiere al hablante mismo. Por lo tanto, a

² Susannah B. Mintz, *op. cit.*, p 180.

ratos resulta difícil decidir cuál de los dos pies es la figura central del concepto. Más bien parecería que ambos ejercen fuerzas iguales uno sobre el otro. Mientras la amante responde sólo al movimiento del hablante, éste depende de la amante, que se encuentra al centro, para realizar sus movimientos.

En la siguiente estrofa se vuelve más complicado distinguir a un pie de otro dada la ambigüedad de los pronombres que se utilizan:

And though it in the center sit,
Yet when the other far doth roam,
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home. (vv. 29-32)

Sin embargo, gracias al contexto del concepto mismo, pueden distinguirse hablante y oyente si se tiene siempre presente la imagen concreta del compás. El primer “it”, al encontrarse en el centro, es fácilmente identificable como la amante, a la cual por primera vez se le asigna el puesto central en la imagen de manera explícita. A continuación se menciona “the other” que aparece por segunda vez aplicado al hablante. En el verso 31 se repite el pronombre “it” referente a la amante, pero se emplea de nuevo el mismo pronombre en este verso para referirse al hablante que se encuentra en la periferia. Por último se utiliza el pronombre demostrativo “that” para hacer referencia a la voz poética.

En esta octava estrofa ocurre un cambio en el movimiento descrito por el compás dentro del concepto. Ahora, el pie fijo responde a un movimiento rectilíneo del otro pie que va del centro hacia afuera y de vuelta al centro. El concepto se sostiene, en parte, gracias a la ambigüedad de ciertas palabras relativas al movimiento y las acciones de los dos amantes que son descritos como puntas del compás. El verbo “sit” se utiliza casi siempre para personas u objetos animados, pero, en este caso, bien puede aplicarse

al pie fijo del compás que permanece en el centro. “Roam”³, que es la acción que realiza el hablante en el siguiente verso, tiene muchas interpretaciones relevantes en este contexto. Por un lado ilustra el movimiento concreto del pie del compás al moverse hacia la periferia y al mismo tiempo es aplicable al viaje que está por realizar el hablante y que es motivo de este poema de despedida.

John Freccero ofrece una explicación más compleja para el uso de esta palabra en relación con el contexto astronómico de la época. Freccero explica que el movimiento realizado por el compás en el poema de Donne no es estrictamente circular sino que se combina con el movimiento rectilíneo descrito en la penúltima estrofa. Esto da como resultado un movimiento en espiral de acuerdo con el contexto de la época. Freccero atribuye la imagen del compás en Donne al comentario de Calcidio⁴ al *Timeo* de Platón:

In antiquity, the spiral was considered to be the harmonization of rectilinear motion with circularity. Chalcidius, in his commentary on the *Timaeus*, describes spiral motion precisely in terms of the twofold movement of a compass: radial, from the center to circumference, and circular, around the circumference.⁵

Basándose en este movimiento espiral del compás, Fraccero señala que “roam” es precisamente un verbo adecuado para dicho movimiento más que para describir el trazo de un círculo. También explica que la acción descrita con “roam” es propia de los planetas o de las estrellas “errantes”: “[T]he planets rise and set each day, moving from east to west. At the same time, they move along the Zodiac from west to east. The resolution of these two motions, from the perspective of the earth, described a slow-

³ *Oxford English Dictionary*: v. intr. To wander, rove, or ramble; to walk about aimlessly, esp. over a wide area.

⁴ Calcidio (350 d.C aprox.): traductor y comentador latino de las obras de Platón de gran influencia durante la Edad Media.

⁵ John Freccero. 1986. “Donne’s Compass Image” *John Donne and the Seventeenth-Century Metaphysical Poets*. Ed. e introd. Harold Bloom. Nueva York/Filadelfia: Chelsea House Publishers. p. 15.

moving spiral from one tropic to the other.”⁶ Por lo tanto, esta interpretación de la palabra “roam” en conjunto con el movimiento del compás descrito en el poema, sugiere una imaginería astronómica. Desde este punto de vista, puede considerarse a la voz poética como un astro que a pesar de ser errante mantiene un eje alrededor de la amante. El movimiento del hablante entonces puede considerarse como: “a wandering path which is nevertheless rooted in circular regularity.”⁷

En cuanto a las acciones realizadas por el oyente en la penúltima estrofa, encontramos también una ambigüedad significativa. En primer lugar aparece el verbo “lean” que ilustra la inclinación del pie fijo del compás conforme el otro pie se aparta del centro. Dicho movimiento es comparado con la actitud de la amante, la cual debe “seguir” con el pensamiento el viaje del amante. Al estar seguida de “hearken”⁸ (escuchar), esta imagen toma un carácter más corporal, en tanto que puede asociarse al movimiento que realiza una persona al inclinarse para escuchar con atención a otra. El último verso de la penúltima estrofa, acumula también una variedad de niveles de significado posibles dentro del contexto del poema. Estos se derivan en gran parte de la ambigüedad de la palabra “erect”⁹, cuyos distintos significados suponen al menos cuatro interpretaciones pertinentes, así como de la relación de esta palabra con “home” (hogar, casa). En primer lugar está el hecho concreto de la posición vertical que adopta un pie del compás cuando el otro se junta con éste, realizando un movimiento inverso al que encontrábamos en “lean”. En este caso “home” se referiría al centro del círculo donde convergen ambos pies del compás. En segundo lugar, también puede entenderse la imagen en relación con los pensamientos de la amante, la cual está atenta al regreso del

⁶ *Ibidem*, p.17.

⁷ *Ibid.*, p.16.

⁸ *OED*: v. *intr.* To apply the ears to hear; to listen, give ear.

⁹ *OED*: *adj.* **1.** Upright, in an upright posture; not bending forward or downward. Of straight lines and plane surfaces: Vertical. **1.d.** Of the penis, nipples, or clitoris: enlarged and rigid through the engorgement of erectile tissue, as during sexual arousal. **3. fig.** Of the mind: Uplifted, directed upwards; alert, attentive.

viaje de la voz poética. Aquí “home” adopta el sentido más literal de hogar o de patria. Por otro lado, no puede omitirse la clara connotación sexual que también sugiere “erect”. Mintz afirma que ya desde la época de Donne, “erect” era aplicable a la excitación sexual tanto masculina como femenina. Mintz indica que, por lo tanto, esta parte del concepto puede relacionarse con la esperanza de la voz poética por que el deseo de su amante por él se mantenga: “Thus the “firmness” of the center foot of the compass, its excitement at the return of the wandering leg, may emphasize the speaker’s need to ensure his lover’s continued desire for him.”¹⁰ Freccero descarta el posible carácter sexual de “erect” y encuentra nuevamente una explicación relativa a la astronomía de los tiempos de Donne para esta imagen. Partiendo de la idea del amante como un planeta, Freccero señala tres posiciones en el trayecto de un planeta que aparecen insinuadas en el poema de Donne y cuyas medidas en el siglo XVII se realizaban utilizando un compás. La primera, que se evoca mediante la palabra “erect”, se llama *Exaltatio*: “[T]he critical point on the Zodiac was reached by the planet when its orbital arc was at its highest elevation from the center of the earth.”¹¹ Una segunda posición es la *deiectio*, la cual se asocia a “lean”, y es el punto contrario al *exaltatio*, es decir el punto de depresión máxima del compás en su medición de la posición de los planetas. La tercera puede identificarse con la palabra “home”: *domicilia*, acerca de la cual Freccero comenta: “The homes of the planets, their *domicilia* [...] in the celestial sphere, mark the beginning and end of planetary motion. Donne the lover, metamorphosed into a planet wandering from his beloved, also begins and ends at ‘home’.”¹²

La idea de un regreso al lugar de origen que se aprecia en el comentario anterior, se vuelve más evidente en la estrofa final. Ya que se ha establecido el concepto en la

¹⁰ Susannah B. Mintz, *op. cit.*, p 179.

¹¹ John Freccero, *op. cit.*, p. 21.

¹² *Ibidem*, p. 20.

sexta estrofa y desarrollado mediante la descripción de la posición y movimientos de los amantes dentro de éste en la séptima estrofa, el concepto culmina junto con la conclusión del poema: “Such wilt thou be to me, who must,/ Like the other foot, obliquely run...”(vv. 33-34). La estrofa abre con el demostrativo “Such” que relaciona esta última parte del poema con todo el anterior desarrollo del concepto. Mediante este pronombre, Donne vincula a los amantes con la imagen del compás que ha venido desarrollando, así como con las almas que aparecían como objeto central de la imagen, haciendo de los tres componentes del concepto uno solo. Donne regresa al punto central del poema: “thou” y “me”. Después de usar “it”, “that” o “the other” para referirse a las almas de los amantes, antes de concluir, el poema regresa a los que, en un inicio, eran los actores del concepto: los amantes mismos. Sin embargo, prosigue con la comparación ya establecida. El hablante aparece nuevamente como el pie del compás que se encuentra en la periferia, mientras que el oyente sigue ocupando la posición central, incluso en términos sintácticos. La acción del oyente constituye el verbo principal de la oración mientras que el movimiento de la voz poética se describe mediante el verbo de una oración subordinada. La subordinación a nivel sintáctico antecede a la dependencia del movimiento del hablante por la firmeza de la amante.

Muy probablemente la palabra que más llama la atención de estos dos versos sea “obliquely”¹³. La palabra es en sí polisémica, lo que agrega mayor complejidad a la interpretación de la imagen que describe. Igual que en las otras imágenes que componen el concepto, en un primer nivel la palabra puede referirse a la curvatura del curso que recorre el pie del compás, que no es ni horizontal ni vertical. Al mismo tiempo puede

¹³ *OED*: Having a slanting direction or position; not vertical or horizontal; diverging from a straight line or course. *Geom.* Of a line or surface: inclined at an angle other than a right angle. Of an angle: less than 180 degrees but not equal to a right angle. Of a solid figure with an axis, as a cone, cylinder, or prism: having its axis not perpendicular to the plane of its base. *Astron.* Originally of the horizon: not at right angles to the equator or axis of the celestial sphere (*obs.*). Later esp. of the apparent course of a celestial object: inclined at an angle to the horizon which is not a right angle.

insinuar el carácter errático o incierto del viaje de la voz poética de forma similar a como lo hacía “roam”. Sin embargo, dentro del contexto astronómico esta palabra tiene otras implicaciones que coinciden con el resto del contexto. John Freccero afirma que puede relacionarse esta palabra como el adverbio de “oblique” en el sentido de: “[I]maginary line which runs along the center of the Zodiac and traces the path of the planets.”¹⁴ De este modo, si se sigue la línea de interpretación de Freccero, puede suponerse que uno de los usos de “obliquely” es expresar la comparación del movimiento del amante con el modo en el que un planeta recorre el zodiaco.

Los dos versos finales del poema constituyen, por una parte, un resumen del concepto y dan una conclusión al vínculo que se establece entre hablante y oyente a través del mismo: “Thy firmness makes my circle just,/ And makes me end where I begun.” (ll. 35-36) Para describir dicho vínculo el hablante utiliza dos veces el verbo “make” con distintos significados. Es importante resaltar la subordinación sintáctica que aparece de nuevo en estos versos finales. La amante es la que ejecuta ambos verbos mientras que el hablante es el objeto de ambos de manera directa (“me”) o indirecta (“my circle”). La primera vez que Donne utiliza este verbo lo hace en el sentido de “crear” o “realizar”. La amante es la que traza el círculo, es decir la travesía del amante, a la perfección. El segundo “make”, que tiene como objeto al amante, es utilizado en un sentido más cercano a “obligar”, aunque sin la carga negativa de esta última palabra. El adjetivo “just” que expresa la perfección del círculo que traza la amante, tiene también una resonancia moral más o menos clara. Freccero señala esta característica de dicho adjetivo y la vincula a la comparación que aparece al comienzo del poema: “The word ‘just’ certainly refers to circular perfection; at the same time, however, it recalls the

¹⁴ John Freccero, *op. cit.*, p. 18.

virtuous men of the first stanza and therefore underscores the analogy between the soul of Love and the soul of a 'just' man.”¹⁵

Por último Donne cierra el poema con una imagen relativa a un fin cíclico. Queda claro, entonces, que el amante puede volver al “hogar” de donde partió gracias a la firmeza de la amante. Pareciera, en un principio, que la imagen descrita es la del círculo que se cierra, de la línea que concluye en el punto donde inició así como el amante regresa al punto de donde parte. Sin embargo, si tomamos en cuenta que el oyente se encuentra al centro de este círculo, es decir, en el lugar de donde parte el hablante, entonces el regreso al origen debe forzosamente tratarse de un movimiento hacia el centro del círculo. Por lo tanto, resulta más fácil conciliar esta idea con la imagen de la espiral antes comentada, la cual combina el movimiento circular con el rectilíneo. Freccero incluso describe este movimiento como la expansión y contracción del círculo: “...Donne has no beginning or end along its circumference, but is rather contracted and expanded along its radius, so that the beginning and end of its pulsation coincide at the center.”¹⁶ Esta imagen, como la describe Freccero, concordaría también con los otros círculos expandidos o contraídos que se presentan a lo largo del poema y que abordé en el capítulo anterior.

A través de este análisis podemos apreciar que la complejidad de la poesía de Donne va más allá del efecto sorprendente que se consigue al combinar dos ideas completamente ajenas en un concepto. Donne elige desarrollar el concepto del compás por más razones que la connotación de éste como emblema de constancia que era un lugar común de su época.

¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶ *Idem*.

III.2 Relación con Dios mediante la imagen implícita de la brújula.

A diferencia de lo que sucede en “A Valediction: Forbidding Mourning”, donde la imagen del compás aparece de manera explícita en el desarrollo del concepto, en “Holy Sonnet I”, la imagen de la brújula implica una interpretación más personal, que espero no caiga en la sobreinterpretación. El concepto del soneto consiste entonces, desde mi punto de vista, en la comparación de la situación del hablante con la figura de una brújula, en la que éste toma el lugar de la aguja. Precisamente porque se trata de un concepto mucho menos explícito que el de “A Valediction: Forbidding Mourning”, la crítica le ha prestado menor atención. En los comentarios críticos acerca del soneto que presentaré en este capítulo no aparece nunca mencionada la imagen de la brújula como componente del poema; sin embargo, dichos comentarios no cancelan la interpretación que presento sino que, por el contrario, me han ayudado a construirla.

El primer indicador, y uno de los más importantes, para que pueda entenderse el desarrollo del concepto es la forma en la que el hablante se refiere a sí mismo en su llamado a Dios: “Thou hast made me, and shall Thy work decay?/ Repair me now, for now mine end doth haste...” (vv.1-2). Aquí el hablante se muestra como un producto de Dios. Utiliza palabras que hacen referencia más a un objeto que a un ser vivo: “made” (hecho) en lugar de creado; “work” (obra, trabajo) en vez de creación o criatura. Debemos recordar que este verbo es utilizado comúnmente en referencia a la creación divina del hombre. Sin embargo, la imagen del hablante como un objeto que Dios hubiera fabricado se evidencia aún más mediante el uso de “Repair” en el segundo verso. Este es un verbo bastante ambiguo que, aunque puede referirse tanto al reestablecimiento moral o espiritual como físico de una persona, parece más fácilmente

aplicable a un instrumento o mecanismo.¹⁷ Si tomamos este significado de “Repair”, no se cancela la otra acepción de la palabra sino que, entonces, la descripción que hace el hablante de sí mismo se vuelve metafórica. Es desde este momento que comienza a desarrollarse el concepto de este poema. La gracia de Dios se equipara con la reparación física de un objeto, el cual, a su vez, se compara con el hablante “[T]he speaker sees himself as the abandoned and decaying artifact of God.”¹⁸ El verbo implica también que el mecanismo no tiene un buen funcionamiento puesto que necesita “reparación”. Por lo tanto, la proximidad con la muerte a la que el hablante hará alusión más tarde es comparada con la disfuncionalidad de un mecanismo. Resulta interesante comparar el uso del modo imperativo por parte del hablante en este soneto con el del hablante en “A Valediction: Forbidding Mourning”. Aunque “Repair” estrictamente se encuentra en imperativo, dicho verbo está muy lejos de representar una orden, como podría apreciarse en el “Let us” de “A Valediction: Forbidding Mourning”, sino que se trata más bien de una súplica desesperada.

Por supuesto que la disfuncionalidad del hablante no es simplemente física, no se trata sólo de una enfermedad que lo acerca hacia su muerte, sino que, como se nos explica más tarde, es también moral y espiritual. Como lo señala Beastone, el hablante se muestra preocupado por las implicaciones de su muerte que van más allá de lo físico: “But the terror which so alarms the speaker is not fear of death itself as much as fear of a death that will leave him forever separated from God; death does not trouble the speaker so much as the ultimate consequences of his sinfulness.”¹⁹ Sin duda, el tono que prevalece a lo largo de casi todo el poema es de temor, por lo que el concepto se construye, en gran medida, alrededor de dicho tono. Así como en “A Valediction:

¹⁷ *OED: v. trans.* To restore (a composite thing, structure, etc.) to good condition by renewal or replacement of decayed or damaged parts, or by refixing what has given way; to mend.

¹⁸ Lawrence Beastone, “Talking to a Silent God: Donne’s Holy Sonnets and the Via Negativa”, p.64

¹⁹ *Ibidem*, pp. 62-63.

Forbidding Mourning” se expresa la esperanza del hablante de la constancia del amor a pesar de la separación utilizando un concepto que establece relaciones espaciales, en “Holy Sonnet I” el terror por parte del hablante de una separación de Dios, se expresa también por medio de una relación espacial. Por tanto, aunque el tono de “A Valediction: Forbidding Mourning” y el soneto son completamente diferentes, la relación de las figuras principales de ambos poemas es expuesta de maneras similares.

En “Thou hast made me” se establece también una relación espacial entre el hablante y los elementos que le impiden la salvación. A diferencia de lo que sucede en “A Valediction: Forbidding Mourning”, en donde los componentes ajenos a la relación de los amantes quedan fuera del concepto principal, en el soneto, las figuras que intervienen en la relación de Dios con el hablante están explícitamente dentro del concepto. En el tercer verso del poema comienza a establecerse esta relación espacial que sostienen el hablante y los elementos que lo separan de Dios: “I run to death, and death meets me as fast...” (v. 3) En primer lugar aparece la muerte, que lejos de conducir al hablante a una reunión con Dios, lo acerca a su condenación. La muerte es entonces un límite al cual el hablante teme llegar sin haber obtenido el perdón. Donne establece una materialización de la muerte como un ente capaz de acercarse al hablante al mismo tiempo que éste se acerca a la muerte. El final del hablante es expresado metafóricamente en términos espaciales. Es bastante común que se represente un evento temporal por medio del lenguaje referente al espacio. La muerte muchas veces es vista como algo que se aproxima o bien la persona que va a morir es la que se aproxima hacia ella. Lo que sí produce extrañeza en la imagen que plantea Donne, es la combinación de ambos movimientos, que son contrarios e igualmente rápidos. Este hecho enfatiza enormemente la celeridad con la que el hablante necesita obtener el perdón y al mismo tiempo intensifica su desesperación. Así, la muerte ejerce una fuerza sobre el hablante y

parece atraerlo hacia sí, pero ésta no se encuentra estática sino que se mueve hacia el hablante.

A continuación, el hablante expresa su incapacidad para mirar a su alrededor: “I dare not move my dim eyes any way...” (v.5). La palabra “dare” nos indica que lo que se lo impide es el terror, lo que se confirma unos versos después. El movimiento presente en el tercer verso es sustituido en el quinto por una especie de parálisis provocada por el terror. Dicha parálisis ocurre debido a que los elementos que provocan el terror en el hablante lo rodean en todas las direcciones. En los siguientes versos se explica esta situación:

Despair behind, and death before doth cast
Such terror, and my feeble flesh doth waste
By sin in it, which it towards hell doth weigh... (vv. 6-8)

Aparecen nuevos elementos materializados de manera similar a la muerte. En primer lugar encontramos “Despair” (desesperación), que aunque ya se encontraba muy presente en el tono del poema, adquiere ahora una posición definida dentro del concepto: “behind” (detrás). El hecho de que ocupe este lugar puede implicar que es la desesperación la que obliga al hablante a ir hacia su muerte. Al mismo tiempo implica que el antónimo más lógico de la muerte, la vida, que debería ocupar el lugar opuesto a ésta, ha sido sustituida por la desesperación. Asimismo se le asigna una posición a la muerte, que ya había aparecido. La acción que se le atribuye a estos dos elementos es “cast”, un verbo con un gran número de significados.²⁰ Debido a que el contexto se centra en la percepción visual del hablante, me parece que “cast” es utilizado aquí con el sentido de arrojar. Es decir, tanto la muerte como la desesperación son objetos que proyectan terror hacia los ojos del hablante como si se tratara de una sombra. El terror es materializado también y se convierte en algo perceptible para la vista del hablante

²⁰ OED: v. **1.** To throw. **8.** To emit, give out, send forth (light, darkness, fire, heat, cold, an odour).

que le impide mirar hacia adelante o hacia atrás. Este terror también es enfatizado mediante el encabalgamiento entre el quinto y el sexto verso,²¹ así como por el adverbio “such”.

Hasta ahora el hablante se encuentra atrapado entre la muerte y la desesperación, por lo que el acoso de lo que lo atemoriza se lleva a cabo en un plano horizontal, con la desesperación detrás y la muerte adelante, pero con ambas entidades a la misma altura del hablante. Donne vuelve este concepto más complejo cuando agrega un tercer elemento: el pecado. Es ahora cuando se nos revela la principal preocupación del hablante, que es su incapacidad para evitar el pecado. Éste, incluso más que la muerte, tiene un efecto sobre él, o más específicamente sobre su carne. El verbo “waste”²² indica la degradación y debilitación de la carne del hablante, causada directamente por el pecado, el cual es descrito como una fuerza material capaz de degradar la carne. Ésta a su vez, contaminada por el pecado, arrastra al alma de la voz poética hacia el infierno. Por lo tanto, la influencia del pecado sobre la carne del hablante se expresa por medio de la gravedad. De acuerdo con Stampfer, esto es un indicador de que el poema no solamente trata de la salvación del alma sino de la resurrección del cuerpo: “Such a dualist as Donne would consign the body to the grave, and remain with the soul. But by the resurrection of the body, the flesh would also have a gravity towards heaven, did not sin weigh it toward hell.”²³

El siguiente elemento en aparecer en este esquema es Dios, quien, aunque se encuentra presente desde la primera palabra del soneto, no había ocupado hasta ahora un lugar explícito: “Only Thou art above, and when towards Thee/ By Thy leave I can look, I rise again...” (vv. 9-10).

²¹ Cf. David Reid. 2000. *The Metaphysical Poets*. Harlow: Longman.p. 83.

²² *OED*: v. *Intr.* **11. a.** Of a person or living thing: To lose strength, health or vitality; to lose flesh or substance, pine, decay, to become gradually weak or enfeebled.

²³ Judah Stampfer, *op.cit.*, p. 269.

Se asigna a Dios una posición por encima del hablante, “above”, la cual es, sin duda, cultural y teológicamente predecible. El adverbio “Only” (sólo) separa a Dios de los demás elementos de manera muy marcada y por lo tanto significa que arriba es el único de los puntos al cual la voz poética puede volverse sin temor. Esta posibilidad expresada con “I can look” contrasta con la inmovilidad manifestada anteriormente con “I dare not move my dim eyes...” El movimiento que realiza ahora el hablante es contrario al que se observaba en el octavo verso; al verbo “weigh” se opone “rise” que tiene evidentes asociaciones con la resurrección y resonancias bíblicas.²⁴

Lo que se produce es entonces una contraposición de fuerzas que actúan sobre la voz poética: “Thus, sin has misdirected the speaker’s normal movement upwards, toward God. Now only His grace can restore its natural direction.”²⁵ El movimiento natural del cuerpo del hablante no es hacia abajo, lo que resultaría más lógico para un lector posterior a Newton, sino hacia Dios. Ambas fuerzas atraen en la misma medida a la voz poética, lo que hace que ésta no pueda decidirse entre el movimiento “natural” y el “antinatural”. Lo que se produce entonces es, de acuerdo con Stampfer, un fenómeno paradójico de gravedad doble, común en la poesía religiosa: “Sonnet 1 here uses the paradox of double gravity, a cliché of religious writers.”²⁶ Un ejemplo de este cliché puede encontrarse en “The Pulley” de Herbert, donde el hombre, víctima del cansancio, asciende hacia Dios en lugar de caer:

Let him be rich and weary, that, at least,
If goodness lead him not, yet weariness
May toss him to My breast. (vv. 18-20)

Una vez establecida la posición de Dios en relación con el hablante se completa el esquema que se describe en el concepto, en donde la voz poética se encuentra al

²⁴ *OED*: v. *Intr.* 4. To return to life; to come back from death or out of the grave. 1624 DONNE *Serm.* xix. 191 Others were raised but He onely rose.

²⁵ Judah Stampfer, *op. cit.*, p. 268.

²⁶ *Idem.*

centro, rodeada de fuerzas que afectan su salvación. Es aquí donde comienza a sugerirse la imagen de la brújula, que como veíamos anteriormente necesita ser reparada. Esta insinuación surge, en primera instancia, del orden específico en que la voz poética percibe los elementos que la acosan. Dichos elementos están dispuestos en cuatro posiciones con respecto al hablante: arriba y abajo, y enfrente y detrás. Estas cuatro posiciones pueden relacionarse de forma esquemática con los cuatro puntos cardinales. Dios ocuparía la posición del norte, mientras que en el sur se encontraría el infierno. Definir el este y el oeste resulta más problemático puesto que adelante y atrás son relativos y dependen de hacia dónde esté mirando el hablante. Sin embargo, el oeste está más asociado con la muerte puesto que es en este punto por donde se pone el sol. Sin embargo, a pesar de esta imprecisión, puede imaginarse la situación que plantea el soneto, es decir la *compositio loci*, con el esquema de la rosa de los vientos. Dentro de este esquema la voz poética aparece como la aguja de una brújula descompuesta, la cual gira erráticamente en vez de apuntar hacia el norte como debería hacerlo. Primero vira hacia el oeste, hacia su muerte; luego se queda inmóvil ante el miedo; gira después hacia el sur debido a la atracción que ejerce sobre ésta el infierno. Finalmente adopta una posición vertical, “I rise again”, y apunta hacia el Norte, donde se encuentra Dios. La fuerza que ejerce Dios sobre el hablante es entonces comparada con la fuerza magnética del norte sobre la aguja de una brújula. Aunque dicha comparación nunca es explícita, sí se sugiere sobre todo hacia el final del poema.

Sin embargo, el efecto de Dios sobre la voz poética no es constante, puesto que interviene una fuerza en el sentido opuesto a Dios. Aparece entonces otro elemento en la situación que plantea el hablante: “But our old subtle foe so tempteth me,/ hat not one hour myself I can sustain...”(vv. 11-12). Aparece Satanás de manera implícita pero más que evidente en “old subtle foe”. Por primera vez en el poema encontramos a una

tercera persona. Éste representa una fuerza opuesta a Dios y a la posición que sostenía el hablante hasta el décimo verso. Esta oposición, al mismo tiempo contra el hablante y contra la fuerza de Dios, se encuentra también contenida en la forma en que la voz poética se refiere a Satanás: “nuestro...enemigo”. El recurso con el que Satanás atrae al hablante hacia el infierno es en este caso la tentación, directamente asociada con el pecado que ya había aparecido antes. Igual que el pecado, la tentación afecta la materia de la que está compuesto el hablante. Esta materia es incapaz de mantener una posición, tanto en términos metafóricos como literales, acorde con Dios por mucho tiempo, “not one hour”. Por lo tanto en estos dos versos, la aguja de la brújula vuelve a desorientarse y apunta hacia el sur de nuevo. Donne utiliza entonces el emblema mismo de la orientación, la brújula, para expresar una desorientación espiritual del hablante que le impide conseguir la salvación. La aguja por sí misma es incapaz de realizar un movimiento voluntario. Es simplemente un objeto que responde a fuerzas mucho más potentes que ella: “Donne cannot do anything from himself, the source of nothing but crooked desires; only God can bring about change.”²⁷ Por lo tanto el hablante del soneto, desde la posición en donde se encuentra depende enteramente de la voluntad de Dios, de ahí el tono de desesperación e impotencia. El dístico final del soneto es central para la interpretación que he presentado hasta ahora, dado que completa el concepto y resuelve la situación hasta ahora expuesta. Es este dístico, la voz poética hace otro llamado a Dios, esta vez en un tono menos desesperado, con cierta esperanza: “Thy grace may wing me to prevent his art,/ And thou like adamant draw mine iron heart.” (vv.13-14). Sin embargo, el uso de “may” apunta a que, aunque el hablante está seguro de que Dios es capaz de salvarlo de “caer” al infierno, no está seguro de que ésta será su

²⁷ David Reid, *op cit.*, p. 84

voluntad. De acuerdo con David Reid, esta última petición se caracteriza por el miedo y la inseguridad, los cuales se perciben en todo el soneto:

The tone of the couplet is, however, unresolved between doubt and hope: God has the power to save but may not put it forth. This final statement comes with the force of a realization because of the way the thought is turned. Glancing back to the opening demand for rescue, it becomes a prayer, but a prayer now qualified with fear and very much lacking in assurance.²⁸

No obstante, la esperanza de la voz poética puede apreciarse en la comparación con la gracia divina con una fuerza física. En primer lugar se encuentra el verbo “wing”²⁹, que en una de sus acepciones puede significar dar alas. Dios, por lo tanto, es capaz de contrarrestar el peso de la tentación que atrae al hablante hacia el infierno por medio de su gracia, representada por las alas. Sin embargo, más importante que esta imagen, sobre todo para el desarrollo del concepto, es el verso final: “And thou like adamant draw mine iron heart.” Aquí, Dios es comparado con un mineral: “adamant”³⁰ Aunque todavía para la época de Donne el término era muy ambiguo y podía referirse tanto a un diamante como a un imán, el contexto indica que se trata del segundo significado. Donne refuerza la imagen de las alas mediante la mención de este mineral: “By line 14, the soaring wings are transformed to iron drawn by an adamant, irresistible, and universal force, as he settles into a condition of grace.”³¹ Cabe mencionar que los comentarios acerca de este soneto rara vez relacionan la imagen del magneto con la posición de las figuras evocadas en el poema. Sin embargo, me parece que dicha imagen es consistente con el resto del soneto. Esta fuerza universal e irresistible de la que habla

²⁸ *Idem.*

²⁹ *OED*: v. *trans.* **4. a.** To put wings upon, to furnish or fit with wings for flying.

³⁰ *OED*: Name of an alleged rock or mineral, as to which vague, contradictory, and fabulous notions long prevailed. The properties ascribed to it show a confusion of ideas between the diamond (or other hard gems) and the loadstone or magnet, though by writers affecting better information, it was distinguished from one or other, or from both. The confusion with the loadstone ceased with the 17th c., and the word was then often used by scientific writers as a synonym of **DIAMOND**. **1590 SHAKES. *Mids. N. II. i.*** 195 You draw me, you hard – hearted Adamant, But yet you draw not Iron, for my heart is true as steele.

³¹ Judah Stampfer, *op. cit.*, pp. 268-269.

Stampfer constituye el punto en donde ambos campos semánticos, el de lo religioso y el de lo físico convergen. Este último verso, entonces, termina de explicar la forma en la que actúa la gracia de Dios, es decir, como una fuerza física que atrae a la voz poética hacia una posición natural. El corazón del hablante, aunque hecho de un metal poco noble, representa la única parte de su cuerpo que es capaz de responder sin vacilación a la gracia divina. Una vez que el corazón responde, el resto del cuerpo, y el alma con éste, lo sigue, puesto que es el centro y el punto más importante. Si relacionamos esta fuerza universal con el esquema que habíamos construido anteriormente, vemos que existe una razón más para colocar a Dios en la posición superior, es decir al norte. La imagen del imán, que aparece hasta este verso final, explica el porqué de esta distribución. Además de la asociación del norte con arriba, vemos que se requiere del aspecto de este punto cardinal como polo magnético para que el esquema presentado a lo largo del soneto funcione en términos estrictamente físicos. Por lo tanto, si volvemos al concepto de la brújula, este último verso representa la esperanza de que prevalezca la fuerza magnética sobre el movimiento de la aguja y que así sea reparado el artefacto creado por Dios. El último verso es también una última exhortación de la voz poética para que Dios, por medio de su gracia, lo conduzca al “buen camino”.

Al comparar este concepto con el que aparece al final de “A Valediction: Forbidding Mourning”, hay algo que llama la atención en cuanto a la relación espacial de hablante y oyente. Mientras que en el poema amoroso la amante ocupa un lugar central y el amante una posición periférica, en el esquema de la brújula, Dios ocupa uno de los cuatro puntos que se encuentran alrededor del hablante. En primera instancia, parecería que Donne coloca a la amante en una posición aun más importante que la de Dios. Sin embargo, si ampliamos el esquema presentado en el soneto, más allá de la perspectiva del hablante, observamos que la brújula no es el centro de los puntos

cardinales, sino que responde al Polo Norte magnético, que geográficamente ocupa una posición central. Por tanto, la aguja imantada, igual que el pie externo del compás, se mueve a cierta distancia de este centro manteniendo siempre una línea recta con respecto a éste.

Al igual que en “A Valediction: Forbidding Mourning”, en “Holy Sonnet I” el hablante expresa una relación de dependencia hacia el oyente. Aunque los términos de dicha dependencia varían de uno a otro poema y el tono es completamente diferente, ésta se explica en términos muy similares. En ambos poemas, lo físico y lo abstracto se confunden en una sola imagen y Donne replantea los lugares comunes asociados con las imágenes del compás y la brújula.

CONCLUSIÓN

A través de este análisis de dos poemas representativos de los principales temas abordados por Donne: amor y religión, he observado más a fondo las similitudes que existen en el tratamiento de ambos. Es cierto que existen diferencias sutiles, aunque significativas, en la relación del hablante con Dios y con la amada. Sin embargo ambas relaciones son explicadas en los mismos términos, siguiendo una lógica muy similar. Esto se debe en parte a que ambas son producto de una emoción de carácter e intensidad similares. Tal similitud puede apreciarse en la forma en que una experiencia se define en términos de otra. En la poesía amorosa el objeto de amor es muchas veces elevado a una condición divina, como observamos en “The Canonization” o en el mismo “A Valediction: Forbidding Mourning”. A su vez en la poesía religiosa muchas veces sucede que el amor que el hablante experimenta hacia una figura divina es explicado en los términos del amor humano y hasta sexual, como se aprecia claramente en uno de los sonetos más conocidos de Donne:

Yet dearly I love You, and would be loved fain,
But am betrothed unto Your enemy:
Divorce me, untie or break that knot again,
Take me to You, imprison me, for I,
Except You enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except You ravish me. (vv. 9-14)

Si al menos en la poesía de Donne estas dos relaciones pueden expresarse por medio de los mismos medios estilísticos, a través de conceptos muy parecidos, ¿por qué entonces se separa tradicionalmente estos dos tipos de poesía? Tal vez se deba a que comúnmente impera la idea de que estos dos objetos de amor se cancelan el uno al otro. El John Donne que escribe los *Holy Sonnets* se arrepiente en muchos casos de haber “desperdiciado” tanta devoción en el amor humano: “In mine idolatry what showers of rain / Mine eyes did waste!” (vv. 5-6). Sin embargo, en versos como el anterior, el

mismo Donne reconoce el vínculo que existe entre el amor humano y el divino, y la borrosa barrera que distingue uno de otro. Al reclamarse a sí mismo el amor desperdiciado en el amor terrenal, Donne reconoce que este amor es el mismo que puede dirigirse hacia Dios. En el marco de la poesía de Donne, Octavio Paz afirma:

Erotismo y religiosidad, ya se sabe, son experiencias afines y que tal vez brotan de la misma fuente. Ambas son un deslumbramiento y una revelación, así sea instantánea, de una realidad total. [...] El amor y la religión son metáforas que abrazan los contrarios de que estamos hechos.¹

Esta fuente de la que habla Paz es sin duda difícil de definir, sin embargo puede entenderse como la parte más íntima de la sensibilidad de un poeta que, en el caso de Donne, se relacionaba de forma sumamente intensa con dos de los aspectos más definitorios en su vida. Probablemente lo que una a estas dos experiencias es que, al menos en la poesía de Donne, ambas son puramente personales. Por lo tanto la poesía amorosa, por ser en esencia personal e íntima, se relaciona más fácilmente con la mística que con la épica, política, satírica o incluso la elegiaca.

Resulta interesante que la definición que ofrece Paz de ambas experiencias parezca similar al efecto producido por el concepto en la poesía metafísica. Éste supone también la revelación de una realidad en el instante en el que el concepto se completa y comprendemos la relación existente entre dos elementos que parecerían inconexos. Tal vez sea debido a que esta es la naturaleza del erotismo y la religiosidad que Donne encuentra en el concepto la mejor forma de expresar las emociones que surgen de ambos.

Esto conduce a una pregunta acerca del tema que utiliza Donne en los dos conceptos analizados en esta tesina: ¿por qué expresar una emoción tan abstracta como el amor o la fe con esquemas espaciales? En ambos poemas las ideas más abstractas,

¹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 95

por lo tanto difíciles de definir, como el amor, la salvación, la fe, son comparadas con esquemas bien definidos que tienen su propia lógica y que concuerdan con el contexto científico de la época. Dicho contexto, que a veces nos parece oscuro, resultaría mucho más comprensible al lector contemporáneo de Donne, dado que estaba completamente familiarizado con éste. Como esquemas, Donne elige dos objetos de la vida cotidiana del siglo XVII, el compás y la brújula. Ambos son instrumentos precisos, utilizados en la navegación, de los que dependían los viajeros de los tiempos de Donne. A esto se le agregan las asociaciones culturales de la época: la constancia asociada al compás y la orientación en sentido metafórico asociada con la brújula. Dadas estas razones, estos dos artefactos resultan muy apropiados para explicar, a través de la comparación, ideas que de otra forma resultarían vagas o que resultarían en lugares comunes. Por lo tanto, aunque los conceptos se nos presentan como figuras retóricas complejas y sumamente oscuras al abordar los poemas por primera vez, éstos siguen una lógica consistente. Tras haber analizado los conceptos que aparecen en los dos poemas de esta tesina, he concluido que éstos no son una manera de oscurecer el significado de los poemas sino que se trata de una forma de esclarecer las emociones más complejas. Esto nos lleva de regreso a la afirmación de Gracián sobre el concepto que incluyo en la introducción: “[L]o que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, es para el entendimiento el concepto.”² El concepto es entonces la mejor manera de entender algo; la manera más armoniosa de exponer un argumento. Cuando dicho argumento surge de una emoción compleja e intensa, la forma de explicarla tendrá también estas características.

El mérito de Donne y los metafísicos, consiste entonces, según Eliot, en que se aventuraron a poner en palabras lo que parecería inexpresable. T.S. Eliot explica así la

² Baltasar Gracián, *op.cit*, p. 13

tarea de los poetas metafísicos: “[T]hey were [...] engaged in the task of trying to find the verbal equivalent for states of mind and feeling. And this means both that they are more mature, and that they wear better, than later poets of certainly not less literary ability.”³ Donne y los poetas metafísicos son tan atrayentes y tan complejos a la vez, debido en gran medida a que son capaces de conciliar la argumentación y el razonamiento con la sensibilidad. Su poesía es, por tanto, atractiva de forma intelectual así como emotiva. Esto es lo que según Eliot se perdió en el siglo XVIII con poetas como Milton y Dryden. La separación de estos dos aspectos, el intelectual y el emotivo, en la poesía, es probablemente a lo que se refería Eliot con “dissociation of sensibility”. En Donne ambos están vinculados, la emotividad envuelve a la razón tanto como ésta fundamenta a la emotividad: “[T]here is a direct sensuous apprehension of thought, or a recreation of thought into feeling, which is exactly what we find in Donne...”⁴ Es por eso que Donne sigue impactándonos cuatrocientos años después, porque el despliegue intelectual que realiza en su poesía no es frío, sino que está cargado de emotividad. Al final de cada concepto nos ofrece una revelación que apela al intelecto tanto como a la sensibilidad.

³ T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 2025.

⁴ *Ibidem*, p. 2020.

APÉNDICE

A VALEDICTION: FORBIDDING MOURNING.

As virtuous men pass mildly away,
And whisper to their souls to go,
Whilst some of their sad friends do say,
"The breath goes now," and some say, "No,"

So let us melt, and make no noise, 5
No tear-floods, nor sigh-tempests move;
'Twere profanation of our joys
To tell the laity our love.

Moving of the earth brings harms and fears,
Men reckon what it did and meant; 10
But trepidation of the spheres,
Though greater far, is innocent.

Dull sublunary lovers' love
(Whose soul is sense) cannot admit
Absence, because it doth remove 15
Those things which elemented it.

But we, by a love so much refined,
That ourselves know not what it is,
Inter-assured of the mind,
Care less, eyes, lips and hands to miss. 20

Our two souls therefore, which are one,
Though I must go, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to airy thinness beat.

If they be two, they are two so 25
As stiff twin compasses are two:
Thy soul, the fixed foot, makes no show
To move, but doth, if the other do.

And though it in the center sit,
Yet when the other far doth roam, 30
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home.

Such wilt thou be to me, who must,
Like the other foot, obliquely run;
Thy firmness makes my circle just, 35
And makes me end where I begun.

HOLY SONNET I

Thou hast made me, and shall Thy work decay?
Repair me now, for now mine end doth haste,
I run to death, and death meets me as fast,
And all my pleasures are like yesterday;
I dare not move my dim eyes any way, 5
Despair behind, and death before doth cast
Such terror, and my feeble flesh doth waste
By sin in it, which it towards hell doth weigh;
Only Thou art above, and when towards Thee
By Thy leave I can look, I rise again; 10
But our old subtle foe so tempteth me,
That not one hour myself I can sustain;
Thy grace may wing me to prevent his art,
And thou like adamant draw mine iron heart.

BIBLIOGRAFÍA

BEASTONE, Lawrence. 2005 “Talking to a Silent God: Donne’s Holy Sonnets and the Via Negativa”. *John Donne: A Critical Study*. Ed. T. Joseph y S. Francis. Nueva Delhi: Anmol Publications.

BENNETT, Joan. 1966. “The Love Poetry of John Donne”. *John Donne’s Poetry. Authoritative Texts Criticism*. Selección y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company.

BERISTÁIN, Helena, 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

COLERIDGE, Samuel Taylor. 1966. “Notes on Donne”. *John Donne’s Poetry. Authoritative Texts Criticism*. Selección y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company.

CORA, Jesús. 1996. “Two Examples of Poetic Parallelism between John Donne and Lope de Vega”. www.luminarium.org/sevenlit/cora.htm#VI. Originalmente en la revista de la Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses 6 (1996): 21-28.

COX, R.G. 1962. “The Poems of John Donne”. *The Pelican Guide to English Literature. From Donne to Marvell*. Ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin Books.

CUDDON, J.A. 1991. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin Books.

DONNE, John. 1966. "A Valediction: Forbidding Mourning", "Holy Sonnet I", "Song", "The Canonization", "Holy Sonnet XIV" "Holy Sonnet III". *John Donne's Poetry. Authoritative Texts Criticism*. Selección y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company.

ELIOT, T.S. 1973. "The Metaphysical Poets". *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II*. Londres y Nueva York: Oxford University Press.

FRECCERO, John. 1986. "Donne's Compass Image" *John Donne and the Seventeenth-Century Metaphysical Poets*. Edición e introducción de Harold Bloom. Nueva York/Filadelfia: Chelsea House Publishers.

GARDNER, Helen. 1966. "The Religious Poetry of John Donne". *John Donne's Poetry. Authoritative Texts Criticism*. Selección y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company.

GUIBBORY, Achsah. 1998. "John Donne". *The Cambridge Companion to English Poetry. Donne to Marvell*. Ed. Thomas N. Corns. Cambridge: Cambridge University Press.

GRACIÁN, Baltasar. 1974. "Discurso II. Esencia de la agudeza ilustrada". *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Espasa calpe.

HERBERT, George. 1973. "The Collar" y "The Pulley". *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. I*. Ed. Frank Kermode *et al.* Londres y Nueva York: Oxford University Press.

- JOHNSON, Samuel. 1973. "The Lives of the Poets" [Cowley and the Metaphysical Poets]. *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I*. Ed. Frank Kermode *et al.*, Londres y Nueva York: Oxford University Press.
- LEISHMAN, J.B. 1962. "The Songs and Sonets", "The Divine Poems". *The Monarch of Wit. An Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*. Londres: Hutchinson of London.
- LEWIS, C.S. 1966. "Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century". *John Donne's Poetry. Authoritative Texts Criticism*. Selección y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- MINTZ, Susannah B. 2005. "'Forget the Hee and Shee': Gender and Play in John Donne". *John Donne: A Critical Study*. Editado por T. Joseph y S. Francis. Nueva Delhi: Anmol Publications.
- MOURGUES, Odette de. 1962. "The European Background to Baroque Sensibility". *The Pelican Guide to English Literature. From Donne to Marvell*. Ed. Boris Ford, Harmondsworth: Penguin Books.
- New Princeton Handbook of Poetic Terms, The*. 1994. Ed. T.V.F. Brogan. New Jersey: Princeton University Press.
- PAZ, Octavio "Un poema de John Donne" en *Obras Completas. 2 Excursiones /Incuriones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 1974. Ed. Alexander Preminger
Princeton: Princeton University Press.

QUEVEDO Villegas, Francisco de. 1990. "A un hombre de gran nariz". *Poesía varia*.
Edición de James O. Crosby. México: Cátedra.

REDPATH, Theodore. 1966. "The Songs and Sonnets". *John Donne's Poetry*.
Authoritative Texts Criticism. Selección y ed. A.L. Clements. Nueva York: W.W.
Norton & Company.

REID, David. 2000. *The Metaphysical Poets*. Harlow: Longman.

STAMPFER, Judah. 1971. *John Donne and the Metaphysical Gesture*. Nueva York:
Simon and Schuster.

VEGA, Lope de. 1988. "La pulga falsamente atribuida a Lope". *Poesía Selecta*. Ed.
Antonio Carreño. México: Cátedra.

WARDROPPER. Bruce W. 1983. *Historia y crítica de la Literatura española. Siglos de
Oro: Barroco*. Barcelona: Grijalbo.

WINNY, James, 1970. *A preface to Donne*. Harlow: Longman.