



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SIR GUYON COMO MODELO DEL HOMBRE ISABELINO

T E S I S I N A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
L I C E N C I A D A E N
L E N G U A Y L I T E R A T U R A
M O D E R N A S I N G L E S A S
P R E S E N T A
LUCINA ANGÉLICA CABRERA DE LA ROSA



FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM

TUTORA: DRA. NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA

MÉXICO, D.F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Aarón Miguel, Angélica e Isaura:

Gracias por su paciencia y ayuda incondicional.

Mi respeto y gratitud a la Dra. Nair María Anaya Ferreira quien en todo momento me apoyó y me tuvo enorme paciencia. Su compromiso y empatía son un ejemplo para mí.

Agradezco también la dedicación de todos mis maestros, particularmente a las maestras que conformaron el sínodo:

Mtra. Charlotte Broad Bald

Dra. Ana Elena González Treviño

Mtra. Claudia Lucotti Alexander

Dra. Irene Artigas Albarelli

Sus comentarios y correcciones, aunque en más de una ocasión me hicieron sufrir, enriquecieron mi trabajo y me hicieron esforzarme.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Identidad nacional y lengua.....	9
La caracterización de Guyon y su relación con otros personajes.....	17
El uso de la alegoría.....	29
La identidad de Guyon y la noción (isabelina) de identidad nacional.....	38
Conclusiones.....	45
Bibliografía.....	47

Whereby may bee hoped if meanes of good
gouernment bee vsed, that they may in short
time be brought to ciuilitie, and the imbracing
of true religion.

Thomas Harriot,
*A Briefe and True Report of the New Found Land
of Virginia*

Introducción

Aun cuando la noción de identidad nos puede remitir en una primera instancia a las características que nos hacen diferentes e individuales, no se puede soslayar que tales características provienen del contexto cultural al que uno pertenece. Por esto, se puede decir que el proyecto de auto-representación de cada época depende en gran parte del contexto cultural y de la forma en que un grupo determinado –o un individuo inserto en un grupo- percibe al mundo.

Durante el siglo XVI el hombre fue actor y testigo de cambios que modificaron la forma en que se concebía al mundo y al individuo. Éstos fueron tan drásticos que más tarde tal periodo recibiría el nombre de Renacimiento. En un análisis de la cuestión de la identidad en el Renacimiento, A. J. Piesse declara: “it is easy to see that notions of the parameters of self are bound to change significantly if the context in which one lives undergoes a series of rapid changes.” (2000:636) Más adelante el mismo crítico menciona algunos de los cambios que afectaron la forma en que los europeos se percibían a sí mismos: la teoría heliocéntrica de Copérnico (expuesta en 1530 y publicada en 1543) que cuestionaba, en cierta medida, la posición del hombre respecto a Dios; la imprenta (instalada por primera vez en Londres en 1476), que posibilitó la expansión del conocimiento y cambio el valor de los textos; la expansión de nuevas rutas para el comercio, con el consiguiente enriquecimiento de gente que no pertenecía a la nobleza; la

organización de un nuevo tipo de escuelas, las *grammar schools* que favorecieron el surgimiento de una clase educada pero sin nobleza; el “descubrimiento” del Nuevo Mundo, que confrontó al hombre europeo con una alteridad inimaginable hasta ese momento; la Reforma religiosa y la necesidad de traducir la Biblia a lenguas vernáculas lo que hizo que éstas adquirieran mayor importancia. Bajo tales circunstancias el hombre renacentista tuvo que modificar su noción de identidad.

Inglaterra, además, estableció su soberanía con respecto al continente, en particular con respecto a Roma. En *The Act of Supremacy*, de 1533, el Parlamento y Enrique VIII declararon: “This realm of England is an empire, and so hath been accepted in the world.” (citado en Helgerson 2000: 310) Al romper sus lazos con el Papa y con la Iglesia Católica, la religión que regía mayoritariamente al mundo occidental y que creaba la mitología y la razón de ser de las monarquías, Inglaterra tuvo que “encontrar” una nueva identidad nacional, aún monárquica, pero protestante: una identidad sincrética, que uniera sus modelos con los modelos que ofrecían otros países como la Italia renacentista, una identidad que aún buscaba sus raíces y justificación en mitologías y literaturas como la latina, griega o cristiana, pero al mismo tiempo proponía la creación de una mitología y literatura que fundamentara a la “nueva” nación.¹

¹ Antes de continuar me parece necesario justificar la pertinencia de los conceptos nación e identidad nacional en el contexto monárquico del siglo XVI. Para Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*, la idea de nación no puede estar ligada a las monarquías, porque una nación es soberana. Este concepto surgió sólo “cuando la Ilustración y la Revolución destruyeron la legitimidad del reino dinástico jerárquico divinamente ordenado.” (1923:25) Pero si pensamos que nación e identidad nacional son conceptos importantes para unir grupos humanos y movilizarlos hacia alguna acción que se representa como un beneficio común, podemos hablar de naciones desde antes de la Ilustración. Y aunque Anderson argumenta que la idea de nación es artificial, no se puede negar que ésta es una de las primeras que integran la identidad de un individuo. Incluso, Ernest Renan, historiador francés del siglo XIX, habló de un concepto monárquico de nación: “Una nación es ante todo, una dinastía que representa una antigua conquista; conquista aceptada primero y olvidada después por la masa del pueblo. [Es] la agrupación de provincias efectuada por una dinastía –por sus guerras, por sus enlaces matrimoniales, por sus tratados.” (2000: 57-58) Se puede concluir, entonces, que diversas formas de sociedades humanas unidas bajo una monarquía se imaginaban ya como naciones y desarrollaban proyectos complejos para sustentarse.

Dado que la literatura es uno de los campos de conocimiento en donde, de manera evidente, la nación desarrolla su proyecto de auto-representación, es mi interés acercarme a la construcción de la identidad nacional inglesa en el siglo XVI a través de un modelo literario. El objetivo específico de este ensayo es estudiar a Sir Guyon, uno de los caballeros del poema épico *The Faerie Queene* de Edmund Spenser, y ver en qué medida corresponde a la construcción del modelo de cortesano isabelino. *The Faerie Queene* es un poema épico en doce libros que trata de crear una mitología para su nación, al leerse como una alegoría histórica que sustenta la genealogía monárquica inglesa y el anglicanismo, su nueva religión. Edmund Spenser crea *The Faerie Queen* en un momento en el que predominaba una corriente nacionalista en la literatura, para deslindarse y contraponerse a la Europa continental y católica².

En “A Letter of the Authors”, que Spenser expresamente escribió para la publicación de los tres primeros libros del poema (hecha en 1590), el poeta declara de forma directa que el propósito de su trabajo es: “to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline: Which for that I conceived shoulde be most plausible and pleasing, being coloured with historicall fiction, the which the most part of men delight to read, rather for variety of matter, then for profite of the ensample.” (1987:15) Spenser tenía la intención de componer un poema dividido en doce libros, pero su muerte prematura, ocurrida en 1599, dejó inconcluso su plan y sólo terminó seis además de dos “Mutabilitie Cantos”. Cada libro contaría las aventuras de un caballero errante y cada caballero simbolizaría una de las virtudes que todo cortesano inglés debía desarrollar. El poema culminaría con un libro

² Esta corriente nacionalista tiene su origen en todo lo que amenazaba la soberanía y expansión inglesas: el Papa y Roma (como poderes políticos), la pérdida de Calais durante la guerra con Francia (1557-1559), la rivalidad comercial con España (que culminó en una guerra cuando los españoles apoyaron la rebelión irlandesa en 1601), la intervención inglesa en los Países Bajos, etc.

sobre el Rey Arturo, el caballero perfecto y poseedor de todas las virtudes resumidas en “magnificence”. (1987: 16)

Es difícil situar este poema en un género literario único. Se le puede clasificar como un poema épico ya que es narrativo y presenta los momentos climáticos en las vidas de estos caballeros cuyo fin es alcanzar la perfección y la gloria. También pertenece al género épico por su fin civilizador, ya que como explica A. Bartlett Giamatti cuando habla de *La Eneida* en “The Forms of Epic”: “[...] these large, public, historically oriented poems unfold their massive subject: man’s effort to impose civilization within and without himself, his desire and need to earn citizenship in a city of man or of God.” (1975: 17) Por otra parte, también se le puede pensar como romance pues los caballeros buscan alcanzar el amor de una dama y tiene como contexto las reglas del amor cortés, está escrito en verso en una lengua vernácula y a pesar de su pretensión histórica es totalmente una obra de ficción.

El objetivo del autor es enseñar de modo placentero, para lo que usa una técnica literaria didáctica: la alegoría. De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, “la alegoría o metáfora continuada es un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos y realidades, lo que permite que haya un sentido literal que se borra y deja lugar a un sentido más profundo.” (2001: 25-26) Se espera, entonces, que en la lectura alegórica de un texto se encuentren personajes o sucesos concretos que representen ideas abstractas cuya comprensión o memorización podría resultar difícil de otra manera. En algunos textos como *El cantar de los cantares* que es, en una lectura literal, un poema erótico, no se sabe en realidad si el autor tuvo la intención de comunicar un mensaje “más profundo” con su narración; pero tradicionalmente este “mensaje” se encuentra por la lectura interpretativa que la tradición judeocristiana hace de dicho texto, en la que identifica a la joven esposa

con la Iglesia y al esposo con Cristo. En el caso de *The Faerie Queene*, Spenser sí tuvo la intención de que su texto tuviera una lectura más allá del nivel textual de la narración porque, él mismo señala, su obra habrá de enseñar (lectura alegórica) deleitando (lectura literal).

Dado que en una alegoría los personajes o sucesos concretos sirven generalmente para representar una idea abstracta, la descripción y la caracterización tienden a ser, usando palabras de E.M. Forster, planas. Un personaje alegórico sólo actuará como se lo permita la idea abstracta que representa, es decir, es altamente predecible. Aunque algunos de los personajes de *The Faerie Queene* se lean únicamente en un nivel y por esto se les pueda llamar planos, una de las virtudes y problemas que esta obra tiene es que hay en ella personajes o situaciones que son más complicados, a los que se les puede dar más de una lectura, pueden ser incluso contradictorios y, hasta cierto punto, ponen en riesgo la idea original del poeta: enseñar deleitando. Esto es lo que ocurre con el personaje que me ocupa, Sir Guyon, el emblema de la templanza, en el segundo libro al final del decimosegundo canto del poema, cuando destruye “The Bower of Bliss” donde habita la hechicera Acrasia quien representa la incontinencia. El lector de nuestros días encuentra ambigüedad en él casi de inmediato. Hay un doble discurso: algunas de sus actitudes y acciones no tienen relación con lo que la voz poética dice de Guyon, y desde una perspectiva actual se le puede ver como a un hipócrita.

Otro de los propósitos de este ensayo es sostener que, a pesar de (o quizás gracias a) la indeterminación que el texto genera es posible afirmar que el carácter de Guyon representa los procesos de construcción de lo que sería el ideal de la identidad nacional inglesa en el siglo XVI. Si bien es arriesgado declarar que Guyon es el modelo para toda la “anglicidad”, sí se puede pensar en él como el modelo del cortesano isabelino.

En la primera sección de este ensayo, estudio la relación entre la representación de la identidad nacional y la lengua. En la segunda sección trabajo la caracterización de Guyon, uso como marco la noción de identidad que el imaginario isabelino tenía y veo de qué forma y hasta qué punto la caracterización coincide con tal noción. En la tercera sección analizo la forma en que el autor usa el lenguaje figurado, particularmente las metáforas, en la construcción de “The Bower of Bliss”, y trato de explicar cómo tal lenguaje figurado afecta la interpretación alegórica de Sir Guyon, pues la bella descripción de un lugar de perdición es lo que hace problemático el objetivo didáctico de Spenser, ya que confunde al lector. Finalmente, integro la tesis de un teórico de la corriente denominada nuevo historicismo, Stephen Greenblatt, para apoyar que el personaje literario tiene una estrecha relación con el concepto de anglicidad en el contexto específico de la Inglaterra renacentista.

Identidad nacional y lengua

La construcción de la identidad nacional era un proyecto compartido por varios isabelinos. Según el historiador Joel Hurtsfield la misma Isabel I tenía ya esta conciencia de identidad nacional cuando respondió a la propuesta matrimonial de su cuñado español, Felipe II, recién enviudado tras la muerte de María Tudor.

[Elizabeth] bluntly answered that the people of England had placed her where she was. [Though, there was not] any electoral machinery, this was another of her ways of saying that she was “mere English”; that she believed that the roots of the Tudor monarchy lay in the English nation; that she placed no hope whatsoever in foreign promises or foreign troops. If this was her code, she clung to it throughout her life. (1971: 25)

Aun si la decisión de no casarse con Felipe II la hubiera tomado sobre bases meramente personales, el hecho de que reconociera, o que usara como pretexto el que la gente de Inglaterra la había colocado en ese lugar, indica que la reina concebía una comunidad imaginada a la que podía considerar para decidir los asuntos del reino. El hablar de raíces que yacían en la nación inglesa implica que reconocía un pasado común con los miembros del país y al no poner sus esperanzas en promesas y tropas extranjeras estaba comprometiéndose a defender la independencia de su comunidad. Esto ya es, en sí, un concepto de “nación” que muchos de sus súbditos compartían, como es posible ver en el interés dado al proyecto de auto-representación.

En “Writing an Empire and Nation”, Richard Helgerson (2000:310-327) enumera los géneros literarios que se desarrollaron primordialmente para sentar las bases de la identidad inglesa. A través de la poesía, la obra de Spenser es un modelo evidente, y de tratados de retórica como *Discourse of English Poetry* (1586) de William Webbe se buscó reformar la lengua. La crónica, género que tiende más hacia lo histórico que lo literario fue, según Helgerson, la forma predominante de auto-escribirse. Por ejemplo, hay crónicas que

construyeron la historia imperial y crearon un imaginario sobre la monarquía como *Anglia Historia* de Polydore Vergil¹ y *Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York* de Edward Hall. Otras como *Chronicles* de Raphael Holinshed o *Chronicle at Large* de Richard Grafton construyeron una historia más cercana a la idea de nación o de identidad comunitaria al abordar no sólo la vida de los monarcas, sino también episodios de la vida de la gente común. *Principal Navigations of the English Nation* de Richard Hakluyt, entre otras crónicas de exploración, glorifica la tradición marítima y el espíritu de aventura y conquista, además de fortalecer la anglicidad por medio de la comparación con los habitantes de las tierras recién descubiertas. *Acts and Monuments* de John Foxe, mejor conocido como *The Book of Martyrs*, se inscribe dentro del género de la crónica, aunque su carácter histórico se ve comprometido al acercarse al género de las leyendas: es una obra hagiográfica que trata de la vida de los primeros mártires de la Iglesia Anglicana. La identidad religiosa inglesa se cimentó en este libro y en *The Book of Common Prayer*, el libro oficial de oraciones de la Iglesia de Inglaterra. El teatro, con Shakespeare al frente, se nutre de las crónicas históricas. Es notable el interés que existe por representar a la monarquía y a la soberanía recién conquistada en las tragedias, pero también se representa el liderazgo de la nueva clase social, *the gentry* o los terratenientes en las comedias. La corografía, la descripción de un país, de una región o de una provincia, es un tipo de escrito que fundamenta la identidad territorial. La corografía tomó la forma de poemas como *Poly-Olbion* de Michael Drayton, colecciones de mapas como el *Atlas of England and Wales* de Christopher Saxton, guías de los condados, etc., y presentó la geografía de Inglaterra a veces

¹ Aunque Polydore Vergil fue un humanista italiano que viajó a Inglaterra en representación del Papa durante los reinados de Enrique VII y Enrique VIII, Helgerson aclara que su mención es pertinente pues los cronistas nativos lo tomaron como modelo para sus respectivas obras.

como imperio, a veces como una nación oligárquica, pero siempre pensada como una unidad.

El origen común, las decisiones pactadas, las costumbres, la lengua, etc., son algunas de las formas en que las sociedades humanas se unifican para después identificarse como naciones. La lengua destaca como una de las fuerzas unificadoras más poderosas. Al respecto, Julia Kristeva manifiesta: “Hay naciones que definen su identidad a partir de su pertenencia al territorio, otras lo hacen sobre la base de su pertenencia de sangre; la mayoría, sin embargo, más allá del suelo y de la sangre, asienta la imagen de su identidad en la lengua.” (1999:59) Las relaciones entre la lengua y la identidad, ya sea ésta individual o impuesta por cualquier forma de institución, están tan fuertemente unidas que es prácticamente imposible definir qué es lo que da forma a qué: la lengua es necesaria para aprehender la experiencia y a su vez la experiencia determina la lengua. Esto se complica si pensamos que hay instituciones que tratan de delimitar la identidad de aquellos que las conforman, y ya que las instituciones son construcciones humanas establecidas para sancionar, instruir, ordenar, regular, etc., la lengua se convierte en su instrumento para lograr sus funciones.

Parece natural, entonces, que cuando se trata de establecer o fortalecer a una nación, la lengua se institucionalice. La *lingua franca* de la Europa renacentista era el latín, para lograr una independencia cultural era necesario que las lenguas vernáculas se convirtieran en lenguas oficiales. Richard Helgerson cita una carta que Spenser dirigió a Gabriel Harvey en 1580 para demostrar cómo Spenser y varios autores de su generación se habían impuesto a sí mismos la tarea de contribuir con la creación de la identidad isabelina a través de la creación de una lengua (y literatura) nacional. “Why a God’s name, may not we as else the

Greeks, have the kingdom of our own language.” (1992:1)² Por la referencia a los griegos, pueblo considerado uno de los primeros imperios y cuna de la civilización occidental, se infiere la grandeza que aspiraban alcanzar. No es casual que la fecha de esta carta coincida con el periodo en que se consolida la unificación de las islas británicas y se inicia la expansión imperial, periodo en que sin embargo existía también cierta incertidumbre por saber si lo lograrían. ¿Cómo consolidar su identidad, como nación emergente o como imperio?

Helgerson explica que por este conflicto entre aspiraciones e incertidumbres hay una crisis de la cual emerge la poesía isabelina y el proyecto de auto-representación. Pero si Inglaterra esperaba igualarse con la grandeza de las civilizaciones griega y romana, se tenía que hacer algo decisivo: “To govern the very linguistic system, and perhaps more generally the whole cultural system, by which their own identity and their own consciousness were constituted. To remake it, and presumably themselves as well, according to some ideal pattern.” (1992:3) *The Faerie Queene* es la obra en la que Spenser buscó dar forma y gobernar el sistema lingüístico y cultural. Su teoría de la dicción poética tenía la intención de enriquecer la poesía de su tiempo. En su obra se propone hacer uso de la lengua nacional y otorgarle autoridad al insertarla dentro de las formas clásicas.

Spenser se inspiró en la obra de Geoffrey Chaucer, a quien reconocía como el padre de la poesía inglesa, para la creación de arcaísmos. Trató de reproducir el espíritu del *Middle English* de Chaucer a través de la inclusión de cerca de 25 sustantivos y 22 verbos arcaicos, variaciones en la ortografía y en las inflexiones y, en menor medida, en la sintaxis. Esto es muestra del nacionalismo que le hacía usar los recursos lingüísticos del país en vez de tomar elementos prestados de otros países. (Sugden: 9-11) En cuanto al sistema cultural

² Parece que falta una preposición, sin embargo, la cita es correcta.

trató de reintroducir y resemantizar las convenciones de la épica y generar respeto por ellas. Los hechos heroicos de los caballeros de *The Faerie Queene* tratan de actualizar los valores de la caballería cuyos orígenes se remontan a la mítica fundación de Inglaterra por el rey Arturo. Estos mismos valores tienen, a su vez, origen en los valores del cristianismo.³ Y todo se encuentra inscrito dentro de un marco clásico, pues imita la estructura de los poemas épicos por antonomasia: organiza su obra en cantos, mezcla la métrica latina con una estrofa de origen inglés, la rima real, en la estrofa spenseriana⁴, etc. Todo esto nos deja ver la relación que Spenser buscaba lograr entre la lengua y el discurso literario que estaba elaborando: él quería crear una lengua nacional para todos los ingleses. Si bien en un primer momento los arcaísmos de Spenser le causarían extrañeza al lector, era a través de la experimentación con la lengua como esperaba otorgarle “great grace and [...] auctoryty to the verse”, (citado por Helgerson 2000: 312) características que le hacían falta a las lenguas vernáculas. Su obra formaría parte de un *corpus* que ayudaría a institucionalizar la lengua inglesa en la isla y en todos sus dominios. De tal *corpus* lingüístico y cultural otros escritores podrían abreviar y a su vez crear obras que continuaran lo que podemos llamar su programa (aunque quizá se verían constreñidos por él).

Las palabras de Jacques Derrida, cuando habla del momento en que la filosofía se empezó a escribir en francés y no en latín, podrían muy bien aplicarse a *The Faerie Queene*. Derrida se refiere a *El discurso del método* de René Descartes como una poderosa combinación de discursos que se nutre de la lengua, pero al mismo tiempo dicha

³ Spenser decía que su método era el de *Poet historical*; a través de la narración rescataba un pasado ficticio y hacía un análisis de las cosas pasadas y de las que estaban por venir, por medio de tal análisis advertía y censuraba. Cf. “A Letter of the Authors” pp. 16-17.

⁴ Estrofa formada por nueve versos iámbicos con rima ababbcb. Los ocho primeros versos son pentámetros y nos recuerdan a la estrofa que Chaucer usó en “The Monk’s Tale”: ababbcc. El último verso es un hexámetro medida que remite a la épica clásica de la poesía griega y latina. Cf. *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

combinación está limitada por ella y compromete de antemano a los individuos que participan del discurso final. (1995:33) En cierto sentido Spenser, al igual que Descartes, eligió con cuidado los discursos que incluyó en su obra para tratar de fundamentar la política de la corte isabelina y para, hasta cierto punto, justificar también su propia condición de cortesano.

Al reintroducir los valores de la caballería, Spenser tenía como objeto formar a los cortesanos que dirigirían a la nación y hegemonizar la identidad de un grupo relativamente pequeño pero que tendría influencia en diferentes ámbitos del país: “Spenser does not mean to make gentlemen of what he calls cowheard villians. That, he supposes, would be impossible. His aim is rather to perfect the well-born in the discipline appropriate to their class. And central to that discipline, as Spenser teaches it, is an aristocratic independence.” (Helgerson 1994:57) En estas palabras hay un tono que manifiesta la aceptación de una sociedad jerárquica, pero también la conciencia de tener libertad y el poder para ejercerla para el propio progreso, lo cual era su caso.

Aunque los orígenes de Spenser eran humildes, de algún modo había logrado educarse y esto lo colocaba en otro rango. No hay certeza sobre los primeros años de la vida de Spenser: se calcula que nació en 1552 y él mismo indica en el *Prothalamion* que nació en Londres. Aunque afirmaba ser pariente de ciertos Spencers de Althorp y Wormleighton, fue alumno pobre de Merchant Taylor’s School, una de las *grammar schools* recién fundadas gracias a la política educativa de los humanistas ingleses. Richard Mulcaster fue director del lugar mientras Spenser estudió ahí, y debió haber sido una gran influencia en el joven poeta, pues algunas de las ideas de este hombre se ven reflejadas en la obra de Spenser. Mulcaster pensaba que el verso era poesía sólo cuando cubría “a truth with a fabulous veele, and resemble with alteration...” (Giamatti 1975:6), que la educación formaba al

hombre privado para el bien público y que la lengua inglesa debía tener preeminencia incluso sobre las lenguas clásicas. Spenser estudió después en Pembroke College, Cambridge. Empezó a asistir a dicha institución el 20 de mayo de 1569 y permaneció en ella por siete años como *sizar*, alumno becado con derecho a hospedaje, comida y colegiatura a cambio de servicios a la institución, a los maestros y a otros alumnos. En 1579 Spenser fue secretario de John Taylor, obispo de Rochester, quien había sido director de Pembroke College.⁵ Más tarde formó parte del círculo de Robert Dudley, conde de Leicester, uno de los favoritos de la reina. A través de Robert Dudley conoció y entabló amistad con Philip Sidney, quien era su sobrino. El 12 de agosto de 1580 arribó a Dublín como secretario de *Lord Grey de Wilton*, representante de la corona inglesa en Irlanda, empezando así su carrera de servicio civil para la corona inglesa. Junto con su patrón sofocó las rebeliones irlandesas de la época. Hacia 1582 adquirió una casa en el sur de Irlanda y más tarde él mismo fue sustituto del oficial del Consejo⁶ en Munster. En 1598 perdió sus posesiones a manos de los irlandeses rebeldes y tuvo que regresar a Londres. Murió en enero 13 de 1599, en Westmisnter. (Cf. Giamatti 1975:3-16) En este breve esbozo biográfico es posible notar que Spenser pertenecía al grupo de cortesanos que sin ser nobles habían logrado una posición que les permitía tener alguna influencia en corte inglesa, el mismo tipo de hombres que pretendía educar con su poema.

⁵Es conveniente señalar que, como ocurre con frecuencia en la biografía de Spenser, hay discrepancias históricas en cuanto a la fecha en que empezó a trabajar para el obispo de Rochester y en cuanto al nombre de dicho personaje. A.B. Giamatti sostiene que el obispo de Rochester era John Taylor y que Spenser trabajó para él en 1579. La fuente de Giamatti es *Life of Spenser* de Alexander C. Judson. Por otra parte, la nota biográfica que la edición de *The Faerie Queene* de Penguin presenta dice que el nombre del obispo era John Young y que Spenser fue su secretario en 1576.

⁶ El término en inglés para el puesto de *Lord Grey de Wilton* era *Deputy*, y el término para el puesto de Spenser era *deputy to the Clerk of Council*. Describo las funciones que entiendo tales puestos tenían, por carecer de traducciones más cercanas.

El carácter del cortesano (o *courtier*) adquirió especial relevancia en la Europa renacentista, al grado que se escribieron tratados para su educación como *Il Cortegiano* de Castiglione. Sir Thomas Hoby lo tradujo al inglés como *The Book of the Courtier* y la obra fue tan bien aceptada que tuvo cuatro ediciones: 1561, 1577, 1588, y 1603.⁷ El objetivo de Castiglione era: “[to] form such a Courtier that any prince worthy of being served by him, even though he have but a small dominion, may still be called a very great Lord.” (1959:12) El cortesano que tanto Castiglione como los humanistas ingleses querían moldear era una pieza importante en el orden jerárquico isabelino. Al ser gobernantes bajo las órdenes de un rey (o reina) absoluto, se convertían en un “puente” entre las más alta nobleza y la gente común. Podían así ser recipientes de los ideales de la monarquía, reflejarlos y enseñarlos al pueblo. Fue de esta forma como la identidad del cortesano impregnó la identidad de su nación. Además, el espacio del cortesano era asequible incluso para aquellos que no hubieran heredado títulos nobiliarios: mientras sirvieran a la corona y tuvieran propiedades podían ocupar esa posición. De tal forma, la figura del cortesano contribuyó no sólo a crear la identidad nacional, sino también a lograr cohesión social al integrar miembros de diversos orígenes.

⁷ Spenser estuvo en Merchant Taylor’s School hasta 1569 y obtuvo su *Master in Arts* en Pembroke College en 1576. Es muy probable que la edición que llegó a sus manos haya sido la primera, la de 1561.

La caracterización de Guyon y su relación con otros personajes

Dado que *The Faerie Queene* tiene una estructura narrativa, podemos estudiar a sus personajes según los lineamientos de la narratología. Para este estudio usaré la propuesta de Mieke Bal. De acuerdo con esta autora “el personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica” (1985: 88), y creo que son estos rasgos los que también reflejan la posición si no psicológica, por lo menos ideológica del autor, e inclusive de su mundo, pues es a través de lo que el autor crea, de lo que escribe, que cuestiona a su mundo o propone imágenes para representarlo e interpretarlo. Debemos recordar que el objeto de Spenser al escribir este texto es enseñar, por lo que busca explícitamente que sus personajes se conviertan en modelos de conducta.

Mieke Bal habla de marcos de referencia a partir de los cuales el lector puede imaginar cómo se va a conducir un personaje. Estos marcos de referencia se forman por los datos o información no textuales. El autor apela a este conocimiento común o general para su construcción. “Los personajes míticos o alegóricos encajan [...] en un modelo prefijado a partir de nuestro marco de referencia, deberán actuar de acuerdo con su identidad como personaje. A éstos se les puede llamar referenciales a causa de su evidente correspondencia con el marco [que el lector ya conoce]. Toda mención de la identidad de un personaje contiene información que limita otras posibilidades” (1985:91). Así el uso de pronombres personales, nombres, retratos o descripciones marcarán al personaje dotándolo de características que predecirán y delimitarán sus acciones. Esta información se proporciona a lo largo de una narración al repetir un motivo, al acumular características en un personaje y por el contacto que un personaje mantenga con otros (incluso por la relación que guarde consigo mismo). Las relaciones de un personaje con otros se pueden dividir en *similitudes* y

contrastes que le darán el contorno final. Las fuentes de información sobre un personaje con que el lector cuenta son: lo que se dice explícitamente en el texto sobre sus características, ya sea que él mismo las diga o que otros personajes o el narrador lo hagan, y lo que se pueda deducir de sus acciones.¹

En el primer Canto del libro II, la voz poética ofrece el primer retrato de Sir Guyon cuando Archimago, el aliado de Duessa, lo ve y trata de engañarlo para que ataque a Redcross o Holyness.

His carriage was full comely and upright,
His countenance demure and temperate,
But yet so sterne and terrible in sight,
That cheard his friends, and did his foes amate:
He was an Elfin borne of noble state...
(II, i, 6)²

La descripción física es reflejo de las características morales que la voz poética le asignará después o que por otros medios también se desplegará a lo largo del segundo libro. Su porte es hermoso y erguido (“upright”), pero esta palabra no sólo se refiere a la posición vertical del cuerpo sino también a la condición de rectitud moral. El recato (“demure”) y la templanza se le ven en el rostro pero esto no le otorga dulzura; al contrario, muestra un aspecto severo (“sterne”) que desalentará a sus enemigos a primera vista y hará suponer firmeza de propósito.

En una primera instancia, la caracterización física coincide con la caracterización del espíritu de Guyon, que empieza por el mismo nombre. El nombre es el concepto mismo que va a representar en el poema. Guyon proviene de Guijon o Gehon, una de las ramificaciones del río que bañaba el jardín del Edén y que estaba asociado, en una lectura

¹ Cf. Mieke Bal, “De los actores a los personajes”, en su *Teoría de la narrativa*.

² La versión de *The Faerie Queene* que usé para este trabajo no tiene la ortografía modernizada, tal como ocurre en *The Oxford Anthology of English Literature*.

religiosa de los textos bíblicos, con la templanza, virtud de extrema importancia para la cristiandad. Algunos de los enemigos que enfrenta durante su búsqueda, los “otros” cuya caracterización conviene señalar en esta parte del estudio, ya que por oposición también construyen la identidad de este caballero, son: Mammon, el dios del oro y de todo lo material, y Acrasia, la hechicera. Mammon es la palabra aramea para riquezas, tal como aparece en el texto griego de la Biblia. Acrasia o Acrasy es una palabra latina de origen griego, usada por Hipócrates para indicar desigualdad en la temperatura, falta de buen orden o mezcla de mala calidad. Al parecer fue Spenser el que usó esta palabra por primera vez para representar la falta de moderación en las pasiones o sentimientos de incontinencia.³ Los nombres de los personajes son importantes porque, como se mencionó antes, delimitan su comportamiento, son el primer marco de referencia del lector. Cada uno será fiel a lo que representa; se construye el personaje por predictibilidad: Mammon es el dios de las riquezas, Acrasia es la encantadora llena de lujuria, y Guyon es la moderación de las pasiones, aunque a veces su reacción a los estímulos que recibe no es tan reservada – la lujuria lo domina- o es exagerada y raya en la irracionalidad –estalla en ira-.

Para sostener la idea de que Guyon es congruente con su nombre dentro del contexto histórico isabelino, es necesario que revisemos brevemente la etimología latina de la palabra templanza. Esta palabra fue adoptada del verbo *temperare*, que en el significado que quiero señalar aquí se refería a mezclar agua y vino en la debida proporción para suavizar el “sabor” del último,⁴ para reducir el contenido de alcohol. De igual modo, creo que en Guyon la intención del autor es que las pasiones no se eliminen, sino sólo se “mezclen y suavicen” con su razón. Por lo tanto, en algunos momentos sus pasiones pueden

³ Cf. *The Oxford English Dictionary* para un análisis de los nombres.

⁴ Cf. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine, An Etymological Dictionary of the English Language y El Diccionario Latín Español-Español Latín.*

aparecer repentinamente y tratar de controlarlo. Su virtud radica en dominarlas y lograr que su carácter esté en equilibrio. Cabe mencionar que la crítica Susan Snyder propone otro origen para este nombre: “Three times in the etymologies of *The Legenda aurea*, Jacobus de Vorágine uses *gyon* with the meaning of *luctatio* - wrestling. Bersuire gives the same definition in his *Morale reductiorum*.” (1961:249) Esta nueva significación, en consecuencia, reafirma la característica de lucha en este caballero, pero no sólo de forma física, sino también interna, pues parece estar en constante batalla con sus deseos.

En contraste con Guyon, lo que los nombres de Mammon y Acrasia connotan son excesos. En la primera imagen que Guyon tiene de Mammon su aspecto es sucio: “His yron coate all ouergrowne with rust, / Was underneath enueloped with gold” (II, vii, 4). Y está rodeado de “Great heapes of gold, that never could be spent: / Of which some were rude owre not purifide” (II, vii, 5). Las riquezas de Mammon son infinitas, y esto las hace inútiles; la acumulación excesiva carece de sentido práctico, no otorga ningún beneficio, no hay justificación razonada para ello y su descripción únicamente produce una sensación de falta de espacio y de opresión. Además, tanto Mammon como su oro están cubiertos de mucha suciedad. Parecería que el cuadro que se ve advierte las futuras consecuencias a quien acepte las proposiciones de este dios: la prisión y la sordidez.

Por otra parte, imágenes de todo tipo de excesos físicos rodean el lugar donde vive Acrasia; lo primero que se ve antes de llegar a la isla de la hechicera es:

[...] the Gulfe of Greedinesse, they say,
That deep engorgeth all this wordles pray:
Which having swallowed up excessively,
He some in vomit up again doth lay,
And belchet forth his superfluity.
(II, xii, 3)

La mera descripción de “the Gulfe of Greedinesse” también transmite un sentimiento de inutilidad. Por principio, este lugar a diferencia de la cueva de Mammon es un espacio amplio y abierto, pero esto no lo hace agradable. La descripción es casi pleonástica: las frases “deep engorgeth” y “swallowed up excessively”, indican el consumo de alimentos con avidez y demasía. La idea de despilfarro está contenida en los verbos “vomit”, “belchet” y en el sustantivo “superfluity”. Las cualidades onomatopéyicas de los verbos generan una imagen auditiva que complementa la escena. La imagen final es escatológica, pantagruellesca, y esta percepción se sostiene a lo largo del Canto con la mención de los “carkasses exanimate / Of such, as having all their substance spent” (II, xii,7), con la lista del tipo de aves: “birds of rauenous race” (II, xii, 8) y más adelante con la presencia del exceso mismo personificado en una doncella que le ofrece vino a la entrada del lugar. (II,xii,57)

Se puede decir que los espacios que habitan tanto Mammon como Acrasia son extensiones de sus personalidades. Así, la identidad de Guyon se establece por el contraste entre “trifth” y “waste” que está presente en todo el segundo libro, ya por el uso de esos mismos sustantivos o de adjetivos relacionados con tales conceptos, ya por el uso de metáforas para describir los lugares y los personajes que encuentra. En Guyon aparentemente no hay excesos ni desperdicio; como se mencionó antes, las pasiones existen en él pero están moderadas por la razón.

Al inicio del Canto que describe el encuentro entre Guyon y Mammon, la voz poética (que actúa como narrador) usa un símil para mostrar la personalidad de Guyon y hacer un comentario sobre cómo actúa.

As a Pilot well expert in perilous waue,
That to a stedfast starre his course hath bent
When foggy mistes, or cloudy tempests haue

The faithfull light of that faire lampe yblent
And couer'd heaven with hideous dreriment,
Upon his card and compas firmes his eye,
The maisters of his long experiment,
And to them does the stedly helme apply,
Bidding his wingéd vessell fairely forward fly.
(II, vii, 1)

Esta comparación presenta a Guyon como un marinero tan experimentado que ni las fuerzas de la naturaleza pueden hacer que desvíe su curso. El adjetivo “expert” indica que Guyon tiene conocimiento y como un “pilot” tiene poder para usar ese conocimiento y dirigir sus acciones sin importar si hay obstáculos físicos, tales como, “foggy mistes, or cloudy tempests”. Esta idea de dirección o control se refuerza con las imágenes: “the stedly helme apply” y “Bidding his winged vessell” que muestran su poder para dominar sus deseos cual si fueran objetos, como lo haría con un timón y una nave. Así, el lector en primer lugar percibe en Guyon una figura que por su enorme control sobre sí mismo adquiere poder y se erige como una autoridad moral para juzgar a otros, y se refuerza la opinión que hasta este momento se ha formado de él por las descripciones del personaje. Entonces, Guyon es una figura que representa valores morales y éstos le confieren autoridad, misma que aplica al juzgar y castigar a otros que considera inferiores a él. Esto lo hace al final de sus encuentros con Mammon en el Canto vii cuando rechaza las riquezas que dicho dios le ofrece, y con Acrasia en el Canto xii cuando destruye su morada.

Otra forma de sostener dicha figura de moralidad es a través del discurso del personaje. Cuando Mammon le ofrece riquezas a Guyon, éste las califica como el origen de todos los males: “I riches read, / And deeme them roote of all disquietnesse”. (II, vii, 12). O cuando hace un comentario sobre los hombres seducidos y transformados en animales por Acrasia, otra vez se presenta como alguien superior frente a los que han caído: “See the mind of beastly man, / that hath so soone forgot the excellence / of his creation”. (II, xii, 87)

Aunque pasa la prueba o la tentación de la riqueza con éxito, pues Mammon no lo hace sucumbir, su encuentro con la lujuria y la belleza sensual no es tan afortunado; “Them to behold, and in his sparkling face / The secret signes of kindled lust appeare”. (II, xii, 68) Al ver a dos doncellas que se bañan en una fuente en “The Bower of Bliss” el rostro de Guyon traiciona sus pensamientos, deja ver sus deseos o instintos. El lector puede sentir que de algún modo la imagen que se ha formado de Guyon se ha socavado.

Esta oposición evidente entre la acción o reacción de Guyon frente a la belleza de las doncellas y las descripciones que se han ofrecido de él a lo largo del libro, dan una idea de debilidad. No obstante, cuando estudiamos a Guyon debemos recordar el retrato que Spenser hace del primer caballero de su obra, Redcrosse, y por comparación (*contrastes* según la teoría de Bal) también podemos completar la creación de la identidad de Guyon.

En el primer libro se nos presenta a Redcrosse, el caballero que representa la santidad (Holyness), una cualidad divina. Redcrosse será consagrado o reservado para los mitos de la religión. Dado que está cerca de Dios y lejos de los instintos humanos, sus debilidades son de tipo espiritual, no carnal. Su prueba, la lucha con el dragón, un ser totalmente fantástico, es de un tipo abstracto: simboliza la lucha del ser humano con el error. Si Guyon representa la templanza o el equilibrio entre el instinto y la razón, sus instintos están ahí, jamás desaparecen por lo que las pruebas que se despliegan frente a él son de un tipo más concreto: la codicia y el deseo sexual. Sus experiencias de algún modo son más reales o “humanas” que las de Redcrosse. Tanto Redcrosse como Guyon, en algún momento del poema, caen ante sus enemigos. Redcrosse es vencido por Orgoglio (el orgullo) (I, vii y viii) y Guyon por Pyrochles y Cymochles (la irascibilidad y la concupiscencia). (II, viii) En ambos casos el rey Arturo los rescata, y aunque hay un paralelismo entre los dos caballeros, A.C. Hamilton nos habla de una diferencia significativa.

The senseless Red Cross dominated by Orgoglio is an emblem of the total depravity of human nature, the death of the spirit. Though he undergoes spiritual death, however, he may be reborn and regenerated through God's grace and finally restored to a higher state. Guyon prostrate upon the ground under the wrathful Pyrochles and lustful Cymochles, is an emblem of man's body dominated by the irascible and the concupiscent affections. His fall is given in moral, rather than spiritual, terms; and through Arthur's intervention he recovers his natural moral state. He remains, then, upon that natural level which the Red Cross knight transcends. (1977:173)

La caída y restauración de Redcrosse no tienen efecto en el tiempo terrenal. Tienen efecto después de la muerte en un reino espiritual, y el efecto es individual; de no ser restaurado el hombre iría al infierno. La caída y restauración de Guyon tienen efecto en el reino de este mundo, en la corte y aunque su caída es individual afecta a su grupo; de no ser restaurado daña el bien común y no puede integrarse a la sociedad.

La caracterización de Guyon, con las tensiones entre sus instintos y lo que es social o moralmente correcto, dejan ver lo que el crítico L. G. Salingar llama uno de los temas centrales de la literatura isabelina, "the clash between individuals and the claims of social order". (1988:17) El ser humano común tiene instintos que el orden social de cualquier época le obliga a reprimir; para hacerlo, habrá de recurrir a la religión o a alguna forma de racionalización, quizá a la ley de causa y efecto para ver cómo la trasgresión del orden les puede dañar. Las pruebas de Guyon y su reacción se encuentran en un rango sensorial:

Much wondred Guyon at the faire aspect
Of that sweet place, yet suffred no delight
To sincke into his sence, nor mind affect,
But passéd forth, and lookt still forward right
Bridling his will, and maistering his might.

(II, xii, 53)

El sustantivo "sence" nos recuerda que Guyon tiene características humanas, sus sentidos son sensibles a estímulos físicos. El verbo "wondred" indica su curiosidad natural y sentimientos que tampoco entiende lo que pasa en realidad. Las metáforas "bridling his will,

and maistering his might” son efectivas para dar la idea de que los sentidos son como un animal salvaje, y que pueden llegar a tener un poder físico real sobre él. Sin embargo, la voz poética enfatiza que el personaje tiene el control, por lo menos hasta este momento. Más adelante el autor nos hará ver en qué puntos Guyon es vulnerable. Veremos también las debilidades del poeta cuando la representación artística de la maldad es tan atractiva que crea un problema para el lector: ¿cómo sentir repugnancia ante el pecado si se presenta tan bello?

En el Renacimiento, el hombre, sus emociones y acciones son un objeto de estudio primordial. La Inglaterra isabelina no era la excepción. En “the chain of being”, una de las formas en que su imaginario concebía el orden del mundo, se expone esto: “The position of man was of paramount interest. [...] He was the nodal point, and his double nature, though the source of internal conflict, had the unique function of binding together all creation, of bridging the greatest cosmic chasm, that between matter and spirit”. (Tillyard 1942:73) Quiero señalar que las ideas de pasión y razón están implícitas en “double nature” y “matter and spirit” y con esto demostrar que, de acuerdo con esta idea, Guyon no es un hipócrita sino un personaje de su tiempo. El poeta busca unir lo divino y lo terrestre en él. Parece que Spenser sólo pone el dedo en la muy humana característica de dualidad cuando Guyon actúa contra lo que él mismo y la voz poética declaran.

Las pruebas que enfrenta Guyon tienen también una naturaleza más compleja. Mientras que Redcrosse lucha contra el dragón, una fuerza externa que le causa evidente horror, Guyon, en “The Bower of Bliss”, enfrenta a la hechicera Acrasia, un enemigo sutil que lo atrae; su lucha es interna. En otros momentos Guyon reacciona violentamente contra las tentaciones que se le ofrecen en dicho lugar: “Guyon broke downe, with rigour pitiless [...]”

And the fairest late, now made the fowlest place.” (II, xii, 83) Sin embargo, no creo que su reacción sea incongruente con la doctrina del cristianismo; se le puede justificar desde allí. Bien podemos recordar imágenes bíblicas bastante violentas, como la de Cristo expulsando a los mercaderes de la entrada del templo en el Nuevo Testamento (Marcos 11:15-17, Juan 2:14-16) o la ley que ordena: “Y si tu ojo te es ocasión de pecar, sácatelo.”(Marcos 9:47, Mateo 5:29). Guyon está “destruyendo el pecado”: cuando destruye “The Bower of Bliss” está protegiéndose pues, de no hacerlo, el pecado o Acrasia lo destruirían a él. Como ejemplo tenemos el caso de Mordant en el Canto I del segundo libro:

Her blisse is all in pleasure and delight,
Wherewith she makes her louers drunken mad,
And then with words and weedes of wondrous might,
On them she workes her will to uses bad:
My lifest Lord she thus beguiled had;
For he was flesh: (all flesh doth frailtie breed.)
(II, i, 52)

Éstas son las palabras de Amavia, la mujer de Mordant, para describir la caída de su esposo. Mordant, al igual que Guyon, es vulnerable a los “pecados de la carne” (“the flesh”). La única forma de sobrevivir a este tipo de pecados es destruyendo su origen, lo que los amenaza. Mordant fracasa y literalmente muere por lo que le causa placer.

Ambos tienen un elemento externo que les advierte de los peligros: para Mordant es su mujer quien no tiene poder para ayudarlo y sólo atestigua su muerte, para Guyon es Palmer. Cuando Guyon es tan débil que no resiste las tentaciones (una prueba más de su condición humana), Palmer es quien lo dirige e impide que vaya más lejos, hasta un punto sin retorno. Uno de los significados de Palmer es el que lleva las hojas de palma tejidas en forma de cruz para indicar que fue peregrino en la Tierra Santa. Las hojas de palma son símbolo de su sabiduría, victoria y superioridad. La voz poética describe la función de Palmer:

Then Guyon forward gan his voyage make,

With his blacke Palmer, that him guided still.
Still he him guided ouer dale and hill,
And with his steedie staffe did point his way:
His race with reason, and with words his will,
From foule intemperance he oft did stay,
And suffred not in wrath his hastie steps to stray.
(II, i, 34)

Es interesante que el poeta califique a este personaje con el color negro. En Occidente, dentro de la tradición bíblica, este color se relaciona con el fin catastrófico del mundo antes de que venga el Mesías (Mateo 24:29, Rev. 6:12).⁵ También representa sentimientos o estados negativos: maldad, luto, tristeza, deshonor, culpa, etc. Algunos de éstos como la tristeza y la culpa sí se pueden relacionar con la caracterización de Palmer, es decir, si él es el equivalente a una voz introspectiva, la tristeza y la culpa que ocurren después de pecar son herramientas que usa para advertir a Guyon y evitar que peque. En el contexto puritano, el negro adquiere una connotación positiva: austeridad y mesura, palabras casi sinónimas de templanza. Además debemos tomar en cuenta que el poeta usa una forma arcaica para este adjetivo, lo que nos hace pensar en los orígenes de la palabra. El *Oxford English Dictionary (OED)* indica que en inglés y en noruego antiguo tal color estaría relacionado con el verbo *blækan: to burn*, quemar. Otros diccionarios como *The Webster* o el *An Etymological Dictionary of the English Language* incluso mencionan que proviene de *bæld*; fuego o pira en inglés antiguo, *bharga*; resplandor en sánscrito, *phlegein* y *flagrare*; quemar o arder en griego y latín respectivamente. Todas estas palabras se refieren al fuego y cabe preguntarse ¿si es el fuego que purifica, el que destruye, o ambos? Debemos recordar que una de las formas que tomó el Espíritu Santo en la Biblia fue el fuego, un fuego que limpiaba de pecados (el Espíritu Santo en forma de fuego, Lucas 3:16), destruía

⁵ Creo que tal relación es pertinente porque A. B. Giamatti indica que *Las epístolas de Pablo* y *El libro de las Revelaciones* son fuentes particularmente importantes (aunque no las únicas) del bagaje bíblico de *The Faerie Queene*. (1975: 28)

(Sodoma y Gomorra, Génesis 19:24) y guiaba (el pilar de fuego delante de los israelitas en su huida de Egipto, Éxodo 13:21). Desde una perspectiva religiosa, Palmer es como el Espíritu Santo que Cristo otorgó a los primeros cristianos para que pudieran distinguir el bien del mal. Al igual que un pastor, Palmer lleva un cayado que lo mismo sirve para dirigir ovejas que, como un Moisés, para dirigir hombres. La presencia de Palmer es muy significativa, pues acentúa la ambigüedad de Guyon. Palmer es símbolo de la conciencia moral necesaria para que el hombre pueda dominarse.

Desde una perspectiva más cercana al pensamiento secular, se puede identificar a este personaje con la parte intelectual de Guyon, con el discernimiento que le permite juzgar. Por más disposición que Guyon tenga para obedecer, sus deseos pueden hacerlo caer, necesita de algo que le ayude a esclarecer su entendimiento para recobrar el control sobre sí mismo. En cuanto a esto, Tillyard nos dice: “Man’s understanding, though allied to the angelical, operates differently. The angels understand intuitively, man by the painful use of discursive reason.” (1941: 77) Palmer se erige como el maestro de la razón discursiva: persuade, aconseja, argumenta, enseña y controla la voluntad de su protegido con palabras. Cuando Guyon se turba y desea a las jóvenes que se bañan en la fuente, sus sentidos únicamente están respondiendo de forma natural a los estímulos que reciben, pero Palmer “much rebukt those wandring eyes of his, / and counselled well.” (II,xii,69) Los verbos “rebukt” y “counselled” connotan un uso prohibitivo e impositivo del lenguaje: el poder que éste tiene para modificar cualquier inclinación o pensamiento. En la imaginación isabelina el hombre se encontraba en un estado de perdición del cual sólo podría salir por medio del conocimiento y el uso correcto de su voluntad. De esta forma se entiende que los desaciertos de Guyon y el consiguiente regaño de Palmer son un método de prueba-error que le ayudará a alcanzar la perfección. Spenser articula así los valores de su tiempo.

Siguiendo el análisis de la voluntad humana que hizo E.M.W. Tillyard en *The Elizabethan World Picture*: “It is not in our power not to be stirred mentally by our appetites but it is in our power to translate them or not to translate them into action. [...] It is only by being thoroughly enlightened by the understanding that the will can be victorious in the eternal battle between passion and reason” (1942:81). Cuando Guyon destruye el “Bower of Bliss” podríamos pensar que no tiene control sobre su enojo, pero también lo podemos interpretar como el triunfo vigoroso y repentino de la razón y la virtud sobre el deseo (cuando se está a punto de ceder). El orden destruido se restaura a través del hombre que, aunque tiene pasiones, las somete a su razón. Visto desde esta perspectiva, Guyon privilegia los valores isabelinos, Guyon es un personaje que corresponde a la cosmovisión de su tiempo.

El uso de la alegoría

Si se trata de definir conceptos abstractos como la “bondad” o la “maldad” cada persona desde su condición y circunstancias ofrecería definiciones que nunca coincidirían totalmente con las de los demás, pues no existe un pensamiento “universal”. Sin embargo, si el objetivo que se busca es tratar de lograr la hegemonía en la definición de un concepto abstracto para enseñarlo, ejemplificar, es decir, hacer que un concepto se “materialice” en un símbolo o emblema, puede lograr que la definición se unifique y mejorar la forma en que se comprende y transmite. Es por esto que las estrategias y las lecturas alegóricas, que dotan a un personaje “concreto” con una cualidad “abstracta”, son tan populares en los textos religiosos y didácticos, pues hacen que el lector pueda aprehender lo abstracto y usar el ejemplo del personaje concreto como paradigma contra el cual puede contrastar sus propias acciones.

En una alegoría puramente didáctica o religiosa la caracterización de los personajes es de suma importancia porque establece la definición y los límites del concepto que se está enseñando. En general hay una correspondencia unívoca entre un solo concepto y el personaje que lo simboliza. Las cualidades y defectos que un personaje tenga son la materialización de la idea y éstos funcionarán como modelo. Sin embargo, la desventaja que esto presenta es que tanto la definición como los límites del concepto son vistos a través de los ojos del que escribe la alegoría o de quien da una lectura alegórica al texto, y esto a veces determina con mucho peso la interpretación de otros lectores.

Durante el Renacimiento el uso de la alegoría se problematizó, pues según Graham Hough, la alegoría renacentista comparte con el mecanismo del sueño de Freud la característica de *condensación*. Es decir: “[T]he image refers to more than one element in

the theme.” (1977: 101) Así que, a diferencia de alegorías más simples en donde un personaje tiene un solo significado, en las alegorías renacentistas los personajes pueden tener varios significados, dependiendo del contexto en que estén inscritos. La alegoría tenía tal preeminencia como figura retórica en la Inglaterra isabelina porque permitía que el mundo se presentara como un texto que podía decodificarse y a través del cual un artista podía escapar de la censura o tomar una posición política sin ser castigado por ello.

Helena Beristáin explica que “en la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento a partir de comparaciones y metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios. Tomadas literalmente, las alegorías ofrecen un sentido insuficiente, pero éste se completa con el sentido del contexto.” (2001:25) Para lograr que la alegoría se interprete más allá del sentido literal, el autor o exégeta apela a la información o al conocimiento que se comparte en su medio cultural. Así, para un cristiano que lee una alegoría religiosa, como *El cantar de los cantares*, imaginar a Cristo como un esposo o amante no tiene nada fuera de lo normal. El significado se complementa con el contexto doctrinal: Cristo y la Iglesia deben amarse como lo harían dos esposos. Pero ¿qué pasa si el contexto no logra completar el sentido que el autor o exégeta buscaba dar originalmente? ¿O qué ocurre cuando el significado es polisémico como el de la alegoría spenseriana? Siempre existe el riesgo de que el lenguaje figurado haga oscuro al texto. Incluso cuando se nos den elementos para interpretar la alegoría en un único sentido, se pueden generar interpretaciones inesperadas. San Agustín, intérprete de la Biblia estaba consciente de este hecho:

But hasty and careless readers are led astray by many and manifold obscurities and ambiguities, substituting one meaning for another; and in some places they cannot hit upon even a fair interpretation. Some of the expressions are so obscure as to shroud meaning in the thickest darkness. (1958, II, 6, 7)

Aunque San Agustín advierte que una mala interpretación se da porque los lectores pueden ser descuidados, también considera que la causa de esto puede radicar en el mismo lenguaje figurado. Por principio, el lenguaje cotidiano, cuyo objetivo es la comunicación, no es transparente: está cargado de sentidos que es necesario interpretar. Es entonces obvio que el lenguaje figurado, artificial y con intencionalidad, ampliará el rango de interpretaciones que un texto puede producir. Tal situación cuestiona la capacidad de la alegoría de enseñar clara y directamente. Éste es un problema presente en la creación poética y destrucción de “The Bower of Bliss”. Por una parte, Spenser apela a ciertas convenciones (uso de nombres, caracterización de personajes con adjetivos específicos, etc.) para lograr la identificación de la templanza, la virtud que desea enseñar, pero por otra parte el contexto donde coloca a Guyon, el personaje principal en el Canto II, (representación de lugares y atmósferas, descripción de acciones, etc.) produce interpretaciones diversas e imprevistas, sin mencionar las que el contexto cortesano pudiera producir.

La manera en la que Spenser representa la maldad hace problemática la calidad didáctica del poema. El arte juega un papel importante y ambiguo en “The Bower of Bliss”. Dado que este lugar no es natural sino artificial, se puede decir que se pone a prueba a Guyon a través del arte: “And them amongst, some were of burnisht gold, / So made by art, to beautifie the rest, / Which did themselues emongst the leaues enfold, / As lurking from the vew of couetous guest” (II, xii, 55). Spenser plantea preguntas de gran interés aquí. ¿Cuál es la función del arte? ¿Cuál es la relación entre el arte y la naturaleza? ¿El arte puede “pervertir” al hombre, si embellece a la naturaleza? El hecho de que el arte, en conjunción con la naturaleza del lugar, tienta a Guyon y trate de hacerlo caer sería, por una parte, contrario a la “doctrina de plenitud” isabelina la cual declara que la naturaleza no tiene errores ni cosas grotescas y, por medio de la contemplación de la naturaleza el hombre

puede lograr el conocimiento de sí mismo, necesario para alcanzar la perfección. (Tillyard 1942:39) Por otra parte, también estaría en contra de lo que Sidney llamaba el objetivo didáctico de la poesía: “[...] that no learning is so good as that which teacheth and moveth to virtue, and that none can both teach and move thereto so much as poetry...” (1970:35) Por lo tanto, para entender estas contradicciones debemos ver cómo este “arte” actúa sobre Guyon y también debemos reconocer que el origen del arte que se le presenta en “The Bower of Bliss” es muy diferente del origen del “arte genuino”, según los isabelinos.

Es cierto que el arte puede “tocar” nuestro espíritu, pero es también cierto que lo hace a través de nuestros sentidos y que no todas las cosas artísticas necesariamente edifican. El arte, entonces, tiene un carácter dual. El autor sabe esto y encanta y atrapa los sentidos de Guyon y del lector uno por uno. Para transmitir las sensaciones que produce el sentido del tacto, Spenser usa principalmente la personificación. Por ejemplo, cuando Guyon se acerca al lugar donde se encuentra Acrasia, el *Locus Amoenus* sería casi convencional, de no ser porque la personificación logra que las cosas inánimes parezcan humanas. Una hiedra (yvie) se percibe como una mujer: “Whose bounces hanging down, seemed to entice / All passers by, to tast their lushious wine, / And did themselues into their hands incline”. (II, xii, 54) Para tentar a los humanos todas las cosas conspiran en este lugar. Esta planta es casi una mujer tratando de seducir a su amante: “ella” casi toca a Guyon y le ofrece vino, al que el adjetivo “lushious” hace sonar exquisito, delicioso. Esto además evoca el sentido del gusto. Luego, el hombre también es puesto a prueba a través del sentido de la vista:

Most goodly it with curious imageree
Was ouer-wrought, and shapes of naked boyes
Of which some seemed with liuely iollitee,
To fly about, playing their wanton toyes
Whilest other did them selues embay in liquid ioyes.
(II, xii, 60)

Spenser nos dice que esto es “curious imageree” como para enfatizar o hacernos recordar que éstas son imágenes talladas en la fuente. Pone de relieve el hecho de que es artificial, pero la descripción tiene tanta fuerza y vida que el lector puede de pronto olvidar que lo que se describe es una “obra de arte”, la fuente, dentro de otra, el poema, y puede empezar a imaginar que las acciones en realidad están ocurriendo en la línea narrativa. Spenser logra esta imagen dinámica por el uso de verbos como “fly”, “play”, “embay” que confieren movimiento a las figuras. Los sonidos del diptongo [oi] y de la vocal [ee] en varias de las rimas enfatizan la musicalidad y alegría de la escena. Es sorprendente que Guyon no reaccione inmediatamente al ver tales imágenes, pero esto sirve como anticipación a lo que verá después y aumenta la tensión que ya se siente: “Two naked damzelles he therein espyde, / Which therein bathing, seemed to contend, / And wrestle wantonly, ne cared to hyde, / Their dainty parts from vew of any, which them eyde.” (II, xii, 63) Los juegos de las “damzelles” que se bañan en la fuente son muy similares a los juegos de las figuras que la ornamentan, pero son más intensos y agresivos; entre las jóvenes hay contacto físico similar al contacto erótico, lo cual se indica con los verbos “contend” y “wrestle”. Hay además mucha coquetería en sus juegos: mientras no están seguras de que alguien las observa se exponen totalmente, pero al saber que tienen un espectador se cubren y descubren provocativamente: “And her two lilly paps aloft displayd, / And all, that might his meeting hart entise / To her delights, she vnto him bewrayd: / The rest hid vnderneath, him more desirous made.” (II, xii, 66) Al igual que la hiedra que lo recibe en la entrada del lugar, (II, xii, 54) las jóvenes se divierten agujoneando sus sentidos. Están conscientes del atractivo que ejercen y tratan de incitar la curiosidad de quien se les acerca con pretendida timidez para hacerlo caer. El símil “As the faire Starre, the messenger of the morne, / His deawy fce out of the sea doth reare: / Or as the *Cyprian*

goddesse newly borne / of th' Oceans fruitfull froth..." (II, xii, 65) las iguala con Venus y completa su carácter erótico. La sensualidad de esta escena descubre la fragilidad de Guyon, pues en su rostro aparecen "The secret signs of kindled lust" (II, xii, 68), pero también pone de manifiesto hasta qué grado Spenser conocía el carácter humano y sabía cómo podía provocar reacciones en él.

Más tarde Guyon recibe ataques auditivos. El arte de la música desempeña también su papel para tratar de hacerlo caer:

Eftsoones they heard a most melodious sound,
Of all that mote delight a daintie eare,
Such attonce might not on living ground,
Save in this Paradise, be heard elsewhere:
Right hard it was, for wight, which did it heare
To read, what manner musicke that mote bee
For all that pleasing is to living eare,
Was there consorted in one harmoniee,
Birdes, voices, instruments, windes, waters, all agree.
(II,ii,70)

El arte y la naturaleza estaban uno junto al otro en la descripción de la fuente y los juegos de las doncellas, pero en esta nueva escena están mezclados: "Birdes, voices, instruments, windes, waters, all agree." Sin embargo, aquí se puede identificar de dónde proviene el arte que ha probado la virtud y la fuerza moral de Guyon. Aunque este lugar es llamado un "paradise", no es un lugar celestial. La naturaleza no es la única que produce la música aquí, "many faire laides and lascivious boys" la hacen también. Contrastemos esta música con la que se toca en la boda de Redcrosse: "During the which there was a heavenly noise / Heard sound through all the Pallace pleasantly, / Like as it had bene many an Angels voice, / Singing before th' eternall majesty". (I, xii, 39) El origen de cada melodía muestra el fin para el que cada una fue hecha. En la boda de Redcrosse el "heavenly noise" viene de las esferas celestiales, mientras que la música (y todo el arte) de "The Bower of Bliss" es

hecho por Acrasia, la bruja. Hay que recordar que uno de los significados de Acrasy es mezcla de mal gusto o calidad. Éste es su reino. Por lo tanto, el arte que en él se produce comparte sus cualidades: se mezcla con la naturaleza borrando los límites que hay entre ambos.

Al llegar a esta parte nos encontramos con otro problema: la bruja es una creadora, una artista. Esto es paradójico pues ahora nos cuestionamos si el objetivo del artista es también engañar. Todo se complica más cuando Spenser introduce un *topoi*, el *carpe diem* el cual es muchas veces el argumento para seducir a una joven y disfrutar de los placeres carnales de la vida, mientras se es joven y sin que aparentemente haya consecuencia alguna. En otros contextos sólo nos habla del paso del tiempo, del deterioro y de la inevitable muerte física. Aquí el *carpe diem* adquiere un sentido aciago cuando la bruja-artista lo usa para enredar a sus víctimas: si uno complace al cuerpo y de este modo usa el tiempo, la vida, el alma morirá. Podemos interpretarlo como una advertencia: Spenser trata de mostrar que el arte y la belleza pueden provenir de fuentes muy diferentes y, dependiendo de su origen, nos pueden dañar. Philip Sidney en su “Defence of Poesy” coincide con este punto: “Shall the abuse of a thing make the right use odious? Nay, truly, though I yield that poetry may not only be abused, but that being abused, by the reason of sweet charming force, it can do more hurt than other words.” (1970:37) Esta cita nos ayuda a entender la ambigüedad que Spenser despliega cuando describe “The Bower of Bliss” de modo tan atractivo que el lector tiene la impresión de que el poeta disfrutó más al crear este lugar (de maldad y perdición), que al componer otras partes del poema, lo cual resulta una paradoja pues altera su intención primera de producir repulsión por el pecado.

En comparación con la representación de la cueva de Mammon es muy difícil resistirse a los encantos de este lugar. Por ejemplo, en el lugar donde habitaba Mammon: “Both

roofe, and floore, and wals were all of gold, / But ouergrowne with dust and old decay, / And hid in darknesse, that none could behold”. (II, vii, 29) En lugar de mostrar su morada abiertamente, tiene que estar escondida, y aunque se habla de riquezas, la descripción total es repulsiva y decadente. En “The Bower of Bliss” el poeta crea imágenes bellas y memorables para seducir y atrapar los personajes y al lector.

Sin embargo, no sólo Guyon y el lector disfrutaban de la belleza de “The Bower of Bliss”, sino también la voz poética se pierde con deleite en prolijas y detalladas descripciones del mismo. Esto se percibe, por ejemplo, en la descripción que hace de la fuente donde se bañan las doncellas:

Infinit streames continually did well
Out of this fountaine, sweet and faire to see,
The which into an ample lauer fell,
And shortly grew to so great quantitie,
That like a little lake it seemd to bee;
Whose depth exceeded not three cubits hight,
That through the waves one might the bottom see,
All pau’d beneath with Iaspar shining bright,
That seemd the fountaine in that sea did sayle vpright
(II, xii, 62)

La voz poética reconoce el placer que siente cuando califica este lugar como “sweet and faire to see...” Especifica algunas características: “The which into an ample lauer fell...”, “Whose depth exceeded not three cubits hight...” Con ello pretende ser realista y permite que el lector visualice más fácilmente lo que es descrito. Y por supuesto, crea imágenes muy bellas por medio de figuras retóricas, las cuales de nueva cuenta borran las fronteras entre lo artificial y lo natural. Un símil, en este caso, nos hace ver un mar en movimiento sobre el que se desliza una nave: “All pau’d beneath with Iaspar shining bright; / That seemd the fountaine in that sea did sayle vpright.” El hecho de que aun la voz poética, que siempre hace comentarios morales, también parezca disfrutar de este lugar,

genera sospechas en el lector (tanto de nuestro tiempo como muy probablemente de su tiempo). ¿Hasta qué punto Spenser estaba convencido de que el arte más puro tenía la función de enseñar? Incluso en algún momento la voz poética reconoce “sin [may be] pleasant” En realidad el único que recuerda y nos recuerda la maldad del lugar es Palmer: “On which when gazing him the Palmer saw, / he much rebukt those wandrings eyes of his, / and counselled well, him forward thence did draw”.

Gran parte de la memorabilidad de este Canto se encuentra en las imágenes del lugar de la maldad, mucho más atractivas que el retrato de la moralidad de Guyon. Sobre el uso de las metáforas en *The Faerie Queene*, el crítico Rufus Wood dice: “Metaphor cannot afford to forget for one moment that it exists as a means of understanding, not as an end itself.” (1997:129) Por más que el autor trate de dar una lección de moralidad al lector y mostrar el terrible fin que les espera a aquellos que disfrutaban de la sensualidad, el efecto final es ambiguo. No sólo reconoce que puede existir la belleza en el mal sino que incluso las imágenes incrementan a tal grado el placer de los sentidos del personaje y del lector que pueden, en teoría, tener un efecto contrario. Las constantes intervenciones de Palmer y de la voz poética son recursos necesarios para que el autor nos recuerde que su obra es un medio para enseñar, no un fin (objeto de placer estético) en sí misma.

La identidad de Guyon y la noción (isabelina) de identidad nacional

La época isabelina otorgó a muchos hombres la posibilidad de cambiar de rango. Tales hombres se reconocían como sus propios agentes y se hacían a sí mismos por medio del ejercicio de su voluntad. El descubrimiento del Nuevo Mundo, la invasión a Irlanda o el incremento del comercio fueron eventos que permitieron que hombres sin futuro cambiaran su destino e ingresaran al grupo de gente que podía influir, aunque fuera tangencialmente, el destino de su nación. He comentado, al inicio de este trabajo, como Spenser se reconocía entre los hombres que estaban dispuestos a servir a Inglaterra ya fuera con la expansión o control de sus dominios, ya con la creación de políticas útiles al reino, ya con una propuesta de auto-representación. Cuando se refiere a aquellos que como Guyon “[were] borne of noble state.” (II, i, 6) es evidente que no estaba pensando en las masas, pero extiende esta categoría más allá de los nobles por nacimiento: incluye a los hombres con valor, talento o suerte, hombres que podrían tener acceso al selecto grupo de los que hacían política.

La integración de gente sin títulos nobiliarios dentro de las cortes era algo que empezaba a ganar aceptación; lo indica así una discusión sobre el origen de los cortesanos que tiene lugar en el primer libro de *Il Cortegiano* (1528) de Baldesar Castiglione. Gaspar Pallavacino, uno de los personajes, manifiesta:

I deem it passing strange to hold that if the parents of our Courtier be of humble birth, all his good qualities are ruined, and that those other qualities which you have named would not suffice to bring him to the height of perfection; that is talent beauty of countenance, comeliness of person, and that grace which will make him at first sight lovable to all. (1959:30-31)¹

Y dado que no todos en tal clase gozaban del mismo origen y educación, los humanistas de Renacimiento ven la necesidad de proporcionar a los miembros de las cortes

¹ En esta edición la ortografía está modernizada.

imágenes que los unifiquen. Los poetas consideran que su arte es el instrumento más eficaz para lograr tal propósito y lo ponen al servicio de las monarquías.

Para educar (por medio de la discriminación de los valores primordiales en su sociedad), toda la alegoría de *The Faerie Queene* está construida sobre las bases de opuestos binarios. Pero hay que considerar que muchos de estos opuestos binarios son absolutos, no hay puntos intermedios, se encuentran en un rango de experiencias más elevado que la cotidianeidad. Por ejemplo, Redcrosse es la verdad absoluta que enfrenta al error, Britomart es la castidad total opuesta al amor perverso (“thwarted love”²), etc. Sin embargo, hay varias razones por las que Guyon y los opuestos binarios que el autor le otorga están más cerca del concepto de cortesano isabelino de lo que los otros personajes están. Con frecuencia se acusa a este personaje de tener un comportamiento contradictorio, pero es aquí donde cabe preguntar si el mundo isabelino, al cual la obra pertenece y cuyos valores exalta, no era de alguna forma tan contradictorio como él. Hay que recordar que finalmente el reinado de Isabel I era una época de transición. El sistema feudal, el más característico sistema económico del periodo que tiempo después sería conocido como la Edad Media, no se encontraba muy lejos de las monarquías de los Tudor. En ese momento el reino estaba emergiendo de un despotismo nacional que luchaba por mantener a raya a las monarquías extranjeras,³ para luego convertirse en un imperio que llegaría a ser el más extenso de Occidente en la modernidad. Habían renunciado a una religión prácticamente universal para crear una religión de Estado. De ser considerada por otras naciones una

² El significado más inmediato de “thwarted love” en el *OED* es el amor no correspondido, sin embargo, en la entrada para “thwart” como adjetivo el mismo diccionario ofrece la acepción “perverse”. Al principio del tercer libro, cuando Britomart no encuentra a su amado, Artegall, el primer significado corresponde plenamente. Pero más adelante la castidad de los personajes que ayudan o se relacionan con Britomart se ve comprometida por alguna forma de amor perverso: el encantador Busyrane trata de seducir a Lady Amoret, (III, xii) o Artegall, ya esposo de Britomart, se somete a Radigund la amazona. (V,v)

³ Por ejemplo, el reclamo en 1559 de María Estuardo, reina de Escocia y reina consorte de Francia a la corona inglesa.

nación de bárbaros se estaban definiendo las características de su civilidad. Incluso la ciencia se estaba modificando de forma drástica y el concepto de organización ptolemaica, en lo que respectaba al sistema planetario se había modificado por los descubrimientos de Copérnico. El mundo estaba cambiando, la cosmovisión que existía en ese momento se estaba violentando por los descubrimientos y la posibilidad de nuevos mundos y nuevas alternativas.

Para penetrar todo lo nuevo y manejarlo tenían que “traducir” lo que veían a términos familiares. Con esto, hay una condensación que no excluye muchas de las ideas medievales ya rebasadas por la modernidad renacentista. Al respecto, Tillyard comenta: “Research has shown that the educated Elizabethan had plenty of the textbooks in the vernacular instructing him in the Copernican astronomy, yet he was loath to upset the old order by applying his knowledge. [...] The greatness of the Elizabethan age was that it contained so much of the new without bursting the noble of the old order.” (1942:16) Del mismo modo, el modelo que Spenser había elegido para representar al hombre isabelino, Guyon, se debate entre la obediencia total y la liberación de su propia individualidad. Finalmente se impone la tarea de conservar el orden que conoce, para conservar la identidad que éste le da, sin importarle si tiene que destruir lo que no entiende y le asusta. Guyon privilegia los valores primordiales en su sociedad e invalida aquellos que no tienen un uso práctico en la construcción de la misma. Su asombro y confusión, ante los prodigios que observa y las sensaciones que experimenta, así como la violencia, que ejerce al tratar de aprehenderlos en sus propios términos, lo aproximan al conquistador renacentista.

Se infiere que uno de los opuestos binarios más importantes que el autor usa para construir la identidad de Guyon corresponde a dos conceptos que el hombre isabelino

necesitaba para comprender, sobrevivir y finalmente dominar su mundo: “thrift” y “waste”. En este par de sustantivos, la denotación del primero, en un contexto positivo, va desde ser saludable y tener éxito hasta la moderación y sabiduría con que se administran los bienes que se poseen o adquieren, mientras que en un contexto negativo extiende el sentido de frugalidad hasta rayar en la tacañería y abstinencia. “Waste”, por otra parte, es la pérdida o el desperdicio, el hacer uso de algo en exceso sin obtener ningún beneficio, lo superfluo, lo que no es necesario, y también es, paradójicamente, lo infértil y lo desierto. Es cierto que el uso frugal de los bienes y energías es muestra de auto-control y trae consigo estabilidad y tranquilidad, pero si se lleva esto a un extremo se vuelve también una forma de exceso y se padece de alguna forma la misma suerte de Mammon: se acumulan bienes sin sentido, sin disfrutar lo que se tiene. Así, Guyon es lo civilizado, el orden, la razón, rasgos de lo masculino, según Occidente. Por su lado Acrasia es lo incivilizado, el desorden, la pasión, rasgos de lo femenino, en el mismo tenor.⁴ La virtud de Guyon es el auto-gobierno de las pasiones ordinarias para mejorar; de sus acciones siempre obtendrá algún beneficio, aunque éste sólo sea su propio acercamiento a la perfección. En Acrasia el exceso de belleza y de pasión no conduce a nada; su feminidad se “desperdicia”, no genera nada, no hay procreación. La abundancia de bienes sin trabajarlos es infértil.

El problema que los opuestos binarios presentan es que uno de ellos tiene supremacía sobre el otro, incluso uno de tales opuestos trata de destruir al otro, aunque paradójicamente, no puede existir sin él. Y creo que es en este problema donde Stephen Greenblatt encuentra el material para relacionar la construcción de la identidad de Guyon

⁴ En “Sexuality: A Renaissance Category?” el crítico James Knowles analiza el concepto de homosexualidad en el Renacimiento y concluye que el afeminamiento de los hombres durante este periodo no se relacionaba tanto con la penetración o pasividad durante el acto sexual, sino con la falta de auto-control con que se caracterizaba a las mujeres. Se pensaba que la falta de auto-control en las mujeres se debía a la excesiva producción de fluidos del cuerpo femenino y también se le relacionaba con la fluidez verbal. p. 685

con la construcción de la identidad isabelina. En la última sección de este canto, finalmente el caballero ve a Acrasia, después de que ella lo ha tratado de conquistar con sus artes a lo largo del camino.

Vpon a bed of Roses she was layd,
As faint through heat, or dight to pleasant sin,
And was arayd, or rather disarayd,
All in vele of silke and siluer thin,
That hid no whit her alabaster skin,
But rather shewd more white, if more might bee:
More subtile web *Arachne* cannot spin,
Nor the fine nets, which oft we wouen see
Of scorched deaw, do not in th'aire more lightly flee.
(II,xii,77)

Acrasia y los objetos que la rodean poseen las características de exceso que discutimos con anterioridad. Dicho exceso se percibe en el lujo que la ornamenta: “Vpon a bed of Roses...” y “All in vele of silke and siluer thin...” su belleza haría que los adornos fueran hasta cierto punto innecesarios. Las mujeres virtuosas del poema visten, en general, ropas sencillas. Por ejemplo, Una “much whiter, but the same did hide / Vunder a vele, that wimpled was full low, / And ouer all a blacke store she did throw, / As one that inly mournd...” (I,i,4) Por otra parte, las que buscan engañar esconden su “verdadera fealdad” bajo el lujo: el príncipe Arturo despoja a Duessa de sus ricos ropajes para exponer su maldad. (I, viii, 45-50)

La ociosidad se opone a la idea de industria y civilidad. Desde la perspectiva de la voz poética se carece de orden: el cuerpo de Acrasia se encuentra “rather disarayd”, y el goce físico, en este caso relacionado con la condición femenina, es la principal emoción que se transmite. Aquí no entra la razón. No obstante, lo más terrible de esta situación es que Guyon se siente amenazado. El lector percibe que tanto Guyon como la voz poética son conscientes del peligro al que están expuestos no sólo cuando reconocen que el pecado es

placentero (“pleasant sin”), sino también cuando reconocen la influencia del lugar pero ésta les resulta tan suave que les es intangible, y por lo tanto incontrolable: “More subtile web *Arachne* cannot spin / Nor the fine nets.” El mundo del personaje puede cambiar si él lo permite; el pecado, representado de modo tan atractivo en este paraje, tiene poder suficiente para destruir su auto-dominio y con ello el orden isabelino: “The world picture which the Middle Ages inherited (Elizabethan people) was that of an ordered universe arranged in a fixed system of hierarchies but modified by man’s sin and the hope of his redemption.” (Tillyard 1941: 13) De alguna forma, la incapacidad del hombre para comprender al “otro” y para traducir muchas de las nuevas cosas que observa, y el temor que la falta de comprensión genera, el temor a alterar su mundo, es lo que mueve a Guyon a la destrucción. El crítico Stephen Greenblatt infiere que la destrucción de “The Bower of Bliss” puede representar principalmente tres situaciones en las que la identidad inglesa se veía amenazada: el encuentro de la cultura europea con las culturas indígenas, la lucha colonial en Irlanda y la existencia de imágenes católicas, objeto de los ataques de la Iglesia Anglicana.

Spenser is one of the first English writers to have what we may call a field theory of culture, that is, the conception of a nation not simply as an institutional structure or a common race, but as a complex network of beliefs, folk customs, forms of dress, kinship relations, religious mythology, aesthetic norms and specialized modes of production. Therefore, to reform a people one must not simply conquer it -though conquest is an absolute necessity- but eradicate the native culture. (1980:187)

De acuerdo con Greenblatt, Spenser tenía un concepto de nación bastante elaborado. Y en opinión de poeta tal concepto tendría mayor efectividad si lo presentaba de forma sutil: “To some I know this Methode will seeme displeasaut, which had rather have good discipline delivered plainly in way of precepts, or sermoned at large, as they use, then thus cloudily enwrapped in Allegoricall deuises. But such mee seeme, should be satisfied with

the use of these dayes...” (“A Letter of the Authors”: 16) Spenser, al igual que Acrasia, usa un instrumento sutil, la lengua, para atrapar a sus “víctimas”. Spenser sabía que un velo artístico debía cubrir la ideología para que ésta convenciera. Pero el hecho de que su herramienta sea sutil, no quiere decir que no sea destructiva. La destrucción se puede ver como un principio de creación: destruir lo primitivo para construir la nueva identidad sobre sus ruinas. Porque al imponer una lengua (y por ende una cultura) como un principio de cohesión, es inevitable que se destruyan las lenguas, las culturas y los valores de grupos minoritarios (a los que con frecuencia se considera como “los otros”). Apelar al uso de una única lengua pretende apelar a la unidad de un pueblo; sin embargo, hay matices impositivos en esta acción. Es el colonialismo del lenguaje. (Greenblatt 1980: 192)

Conclusión

En cierta medida la identidad de Spenser y ciertas inquietudes relevantes en su época se despliegan en sus personajes.

En Acrasia se refleja su identidad de artista, a pesar del carácter maligno del personaje es una creadora. Además, a través de ella plantea el problema de la función del arte: el arte es para educar por lo que trata de diferenciar el arte que edifica del que corrompe. Sin embargo, el objetivo didáctico de su obra se pone en riesgo cuando la descripción de lo que representa al mal es igual de bella (o quizá más) que la representación de la virtud. Hasta cierto punto el fondo de “The Bower of Bliss” deja de tener un lugar primordial y la forma adquiere mayor relevancia.

En Palmer encuentra su identidad como humanista y como cristiano en el contexto de una nueva religión. Es el maestro que guía a través del uso preceptivo de la lengua, hace que sus discípulos razonen y que con base en esto sopesen sus decisiones, o los exhorta a obedecer leyes divinas. El poeta reconoce el poder de la lengua para controlar.

Y en Guyon encuentra su identidad como cortesano (misma que comparte con sus pares): es el hombre que tiene oportunidades y reglas, que encuentra un quehacer y goza de cierta independencia para llevarlo a cabo. Así que Guyon, además de ser el símbolo de la templanza cristiana, es el símbolo del hombre que domina sus pasiones por medio de la razón. Guyon es una identidad que reconoce su soberanía, pero de forma voluntaria la somete para beneficiar a su grupo. Es la imagen del individuo que conoce sus sentimientos y debilidades, pero que es capaz de subyugarlos gracias a su razón y a la ayuda divina (“to know yourself [...] was a gateway to all virtue.” Tillyard 1942:79) para construirse a sí mismo y participar en el proyecto de su nación. Y es el individuo que defiende, si es preciso con violencia, su identidad. Edmund Spenser pertenecía a una sociedad en

transición: de ser altamente estratificada se estaba transformando en una sociedad más abierta que permitía nuevos miembros y la creación de nuevas categorías sociales aunque esto no implica que dicha sociedad fuera igualitaria. El *gentleman* que Spenser se propuso modelar y el autor mismo eran parte de esas nuevas categorías. Guyon, es el modelo literario al que lo alumnos tenían que mirar para convertirse en seres civilizados, en perfectos hombres isabelinos.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas*. Trad. de Eduardo Suárez. México: FCE.
- AUGUSTINE OF HIPPO (Saint Augustine). 1958. *On Christian Doctrine*. Trad. D.W. Robertson Jr. Indianápolis: Bobbs-Merril.
- BAL, Mieke 1985. *Teoría de la narrativa*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- BERISTÁIN, Helena. 2001. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BIBLIA DE JERUSALÉN*. 1999. Bilbao: Desclée Brouwer.
- CASTIGLIONE, Baldesar. 1959. *The Book of the Courtier*. Trad. Charles Singleton. Nueva York : Anchor Books.
- DERRIDA, Jacques. 1995. *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Intro. Cristina de Peretti, trad. Grupo Decontra. Barcelona, Buenos Aires, México : Editorial Paidós.
- ERNOUT, A. y A. MELLET. Eds. 1932. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine: Histoire de Mots*. Paris: Librairie Klincksieck.
- GIAMATTI, A. Bartlett. 1975. *Play of Double Senses. Spenser's Faerie Queene*. Nueva York, Londres: W.W. Norton & Company.
- GOVE, Philip B. et al. Eds. 1981. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*. Chicago: Merriam-Webster.
- GREENBLATT, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- HAMILTON, A. C. 1977. "The *Architectonike* of the Poem" (1961). *The Faerie Queene*. Case Book Series. Edit. Peter Bayley. Tiptree, Essex: The Anchor Press Ltd.

HELGERSON, Richard. 2000. "Writing Empire and Nation". *The Cambridge Companion to English Literature 1500-1600*. Ed. Arthur F. Kinney. Cambridge / Nueva York / Melbourne: Cambridge University Press.

HELGERSON, Richard. 1992. *Forms of Nationhood The Elizabethan Writing of England*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

HOUGH, Graham. 1977. "Allegory in *The Faerie Queene*" (1962). *Spenser. The Faerie Queene*. Case Book Series. Edit. Peter Bayley. Tiptree, Essex: The Anchor Press Ltd.

HURTSFIELD, Joel. 1971. *Elizabeth I and the Unity of England*. Harmondsworth: Penguin Books.

KRISTEVA, Julia. 1999. *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, México: FCE.

KNOWLES, James. 2000. "Sexuality, A Renaissance Category?". *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Edit. Michael Hattaway. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

MURRAY, A. H. *et al.* Eds. 1989. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: The Clarendon Press.

PIESSE, A. J. 2000. "Identity". *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Edit. Michael Hattaway. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

PIMENTEL, Julio. 2004. *Diccionario Latín Español-Español Latín*. México: Porrúa.

PREMINGER, Alex *et al.* Eds. 1965. *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

RENAN, Ernst Joseph. 2000. "¿Qué es una nación?" *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Comp. y trad. Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires: Manantial.

- SALINGAR, L. G. 1988. "The Social Setting" en *The New Pelican Guide to English Literature. Vol. 2 The Age of Shakespeare*. Ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin.
- SIDNEY, Philip. 1970. *Sir Philip Sidney's Defense of Poesy*. Edit. Lewis Soens. Lincoln: University of Nebraska.
- SKEAT, Walter W. Ed. 1882. *An Etymological Dictionary of the English Language*. Oxford: Calrendon Press.
- SNYDER, Susan. 1961."Guyon the Wrestler" en *Renaissance News*. Vol.4, número 4, Nueva York: Renaissance Society of America.
- SPENSER, Edmund. 1978. "A Letter of the Authors" en *The Faerie Queene*. Harmondsworth: Penguin.
- SPENSER, Edmund. 1978. *The Faerie Queene*. Harmondsworth: Penguin.
- SUGDEN, Herbert. *The Grammar of Spenser's Faerie Queene*.
- TILLYARD, E. M. W. 1942. *The Elizabethan World Picture*. Harmondsworth: Penguin.
- WOOD, Rufus. 1997. *Metaphor and Belief in The Faerie Queene*. Macmillan Press.