

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LAS FORMAS DEL SILENCIO:

HACIA UNA POÉTICA DE LO INCONCLUSO EN

THE FAERIE QUEENE

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

ELISA DÍAZ PANIAGUA

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. LUZ AURORA PIMENTEL



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.

ÍNDICE

Introducción	5
I. Lo completo y lo incompleto: divergencia y conjunción	9
El papel esencial de la unidad en la época clásica	11
La unidad en la estética clásica	15
La noción neoplatónica de lo completo	19
La estética de lo completo en la modernidad temprana	23
La oposición unificada en el romanticismo	26
II. Acercamientos a lo inconcluso	32
Variaciones en la terminología de lo inconcluso	34
Acercamiento formal a lo inconcluso	43
Oposiciones no resueltas en el texto	49
I. Oposición esquema/desarrollo	50
II. Oposición ficción/realidad	57
III. La dualidad esquema/desarrollo como espacio tiempo	59
IV. El final o su ausencia en relación al esquema/desarrollo	62
Silencios abiertos y silencios cerrados	66
La deconstrucción de lo incompleto	70
Conclusión teórica	75
III. Elementos inconclusos en <i>The Faerie Queene</i>	77
Indeterminaciones genéricas	78
Formas de decirlo todo: la enciclopedia y la alegoría	96
Diálogos Infinitos	109

La ejecución de la identidad	116
Actos visuales	130
En los márgenes del silencio	145
IV. La síntesis inconclusa de <i>The Faerie Queene</i>	
La oposición constancia/mutabilidad	148
Las diferentes caras de la oposición constancia/mutabilidad	151
El último canto y su voz poética	152
Las discontinuidades de la forma	157
Las propiedades perturbadoras de la plegaria final	165
La enigmática visión del Dios de las Huestes	170
Contrapunto: el soneto extinto de Shakespeare	175
Conclusión	190

AGRADECIMIENTOS

A mis padres.

A Yannick.

A Aurelia, mi hermana imprevista, por su amistad constante y su compañía invaluable en los mejores y en los peores momentos.

A mi directora de tesis, la Dra. Luz Aurora Pimentel, por su acertada guía.

A mis atentos lectores: a Juan Carlos Calvillo, cuyas sugerencias agudas fortalecieron los argumentos de esta tesis, a la Dra. Ana Elena González, quien me hizo revalorar mi aproximación a lo inconcluso, a Charlotte Broad por sus cuidadosas correcciones bibliográficas y al Dr. Alfredo Michel por su franca y pertinente asesoría.

Al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) por la beca que me otorgaron durante el 2010 para la elaboración de mi tesis.

INTRODUCCIÓN

Asediada en todo momento por la amenaza de devenir un ominoso ejemplo de su tema de investigación, esta tesis se gestó y desarrolló en torno a mi interés por lo incompleto, inconcluso y fragmentado. Me propuse analizar expresiones formales de lo inconcluso a lo largo de la literatura inglesa pues noté que dicha tradición literaria es pródiga en poemas inacabados y muestra una preocupación constante por lo inconcluso. Este fenómeno azuzó mi curiosidad pues, a mi parecer, entrañaba una estructura formal paradójica donde justamente la ausencia y el vacío dan forma al texto; asimismo, me parecía encontrar en la estructura de varios textos inconclusos una expresión visual y formal de aquella inconstancia que, curiosamente, constituía su centro temático. Sin embargo, la amplitud de mi proyecto inicial amenazaba con generar un estudio que continuara interminablemente. Por esta razón decidí acotar mi investigación a los primeros dos poemas inconclusos que descubrí en mi aproximación histórica al fenómeno. Al notar un paralelo temático innegable entre el Soneto 126 de William Shakespeare y *The Faerie Queene* de Edmund Spenser, una similitud que, por cierto, no ostentan sus correspondientes estructuras formales, decidí estructurar mi tesis en torno a un estudio comparativo de ambos poemas. Con tal proyecto en la mira, me interné en el equívoco terreno de lo inconcluso, lo incompleto y lo indefinido, intentando extraer un análisis formal del vacío y un sentido del silencio.

No obstante, durante mi investigación, una inesperada fascinación por el pletórico mundo narrativo de Spenser irrumpió en mi plan original y cambió absolutamente mi aproximación al tema. Fue así como vi alejarse la posibilidad de hacer un estudio comparativo en forma entre *The Faerie Queene* y el ya lejano

soneto de Shakespeare. Rendida ante su seductor encanto, terminé por forjar mi tesis casi exclusivamente en torno a *The Faerie Queene* y aproximarme al Soneto 126 como un sugerente punto de comparación cuya temática y desarrollo fungen a modo de contrapunto de *The Faerie Queene*. En tanto desarrolla sólo una minúscula parte de mi proyecto original, se podría decir que mi tesis cedió, tal como los textos que me interesan, ante la corrosiva fuerza de lo inconcluso; prueba de que el acto suele traicionar a la intención, el resultado final de mi tesis se distanció muchísimo de su plan original. En este sentido, mi experiencia personal confirma la siguiente afirmación de Balachandra Rajan, crítico de lo inconcluso: “We declare ourselves only in what we accomplish; but the accomplishment is always a betrayal of the intention”.¹

Si bien en comparación con mi plan original se entrevé una incompletud inquietante, el desarrollo real de esta tesis busca indagar de forma coherente y unificada en el fenómeno de lo inconcluso partiendo del célebre poema renacentista de Edmund Spenser. Fiel a mi interés primigenio por lo inacabado, la presente tesis busca abordar lo inconcluso como una forma literaria y aproximarse al silencio no como un colofón insignificante de un texto sino como una presencia subyacente que se cifra dentro de la forma y el desarrollo temático del mismo. Aunque el análisis formal girará en torno al cierre inconcluso de *The Faerie Queene*, se analizará también el grado en que lo indeterminado y abierto se filtra en su particular universo narrativo y en su compleja estructura alegórica.

Habiendo reconocido la dificultad conceptual inherente a lo inconcluso y la escasez de textos críticos que abordan este problema, los primeros dos capítulos buscan esclarecer la terminología en la cual se ancla mi tesis. El primero se aboca a repasar las diferentes aproximaciones históricas a lo completo hasta llegar a una interesante convergencia entre los conceptos aparentemente opuestos de completo e incompleto. Comienza con la época clásica, cuya aproximación a lo completo y unificado se cimienta en la ontología y la estética, este capítulo inicial desemboca

¹ Balachandra Rajan, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*, p. 163.

en el romanticismo, un periodo clave durante el cual lo completo se concibe como necesariamente parcial y fragmentado. Se ilustra así la insistente inestabilidad de un término que, a lo largo del periodo cubierto en el análisis, oscila entre un extremo y otro hasta devenir su propio opuesto. El análisis de lo completo termina en el romanticismo no sólo pues esta época exhibe la ambigüedad intrínseca de lo completo sino también puesto que la síntesis de oposición buscada en *The Faerie Queene* funciona, a mi parecer, como precursora de la unión de opuestos romántica.

La convergencia entre completo e incompleto establece un punto de partida para el siguiente capítulo, en el cual me aboco a discutir aproximaciones críticas en trono al fenómeno de lo inconcluso literario. Todas ellas son posteriores al romanticismo y en buena parte pertenecen a las mayores corrientes filosóficas y críticas del siglo XX, como el estructuralismo, la teoría del receptor y, finalmente, el deconstruccionismo. Esta última fue inesperadamente pertinente en mi acercamiento a lo inconcluso y sugirió una nueva aproximación que resulta útil en el estudio tanto de *The Faerie Queene* como del Soneto 126 de Shakespeare. En lo que respecta a mi aparato crítico, es importante recalcar que el presente trabajo no se adhiere a una corriente crítica particular sino, más bien, busca establecer vínculos entre corrientes en ocasiones encontradas a partir de sus aproximaciones a lo incompleto. Por ejemplo, figuran en mi tesis tanto Jacques Derrida como Camille Paglia, una crítica acerba del deconstruccionismo, cuya repugnancia hacia dicha corriente se emblematiza en su comentario: “As for the Lacan, Derrida, Foucault people, who needs them? Put them on an island and let them float out to sea”.² Sin embargo, aunque ciertas corrientes críticas empleadas no pueden compaginarse ideológicamente, mi tesis no busca insistir en sus múltiples divergencias sino hacer notar su convergencia en el tema de lo inconcluso. Así, a partir de las varias aproximaciones a lo inconcluso, se intenta esbozar una definición que permita aproximarse con congruencia al texto que me atañe.

² Camille Paglia, *Sex, Art and American Culture: Essays*, pp. 249-285.

Después de referir la problemática conceptual de lo completo y afianzar una definición de lo incompleto, los últimos dos capítulos analizan *The Faerie Queene* de Edmund Spenser a partir de su falta de cierre. Internándose en la propagación voraz del poema, el tercer capítulo selecciona una serie de motivos genéricos, formales y temáticos que exhiben una relación incontrovertible con lo inconcluso. En este tenor, se busca mostrar lo inconcluso no como un silencio pasivo circunscrito al cierre del poema sino como un bajo continuo que resuena en cada una de sus fibras temáticas y formales. Para terminar, analizo detalladamente el instante final del poema, donde el lenguaje se repliega para darle primacía a un silencio resplandeciente. Aquella apertura e indeterminación que se infiltraba inadvertidamente a lo largo de varias líneas narrativas se vuelve en los últimos versos un torrente imparable que ahoga el poema en el silencio de lo inconcluso. Sin embargo, como se verá en el breve análisis del Soneto 126 de Shakespeare, no todo texto inconcluso está delimitado por el mismo silencio.

Aunque el soneto inconcluso de Shakespeare bien merece un estudio extenso y mucho más profundo, su silencio establece una dialéctica con aquel de *The Faerie Queene*. Sin pretender agotar las múltiples aristas interpretativas de este inquietante soneto, mi tesis habrá de referirse a él en torno a las figuras del tiempo, la naturaleza, y la belleza, íntimamente cercanas a la mutabilidad, el cambio y la naturaleza presentes en el último Canto de *The Faerie Queene*. Finalmente, como contrapunto al silencio particular del poema de Spenser, se analizará la lúgubre expresión de lo inconcluso en el Soneto 126 a partir del juego de oposiciones que tiene lugar en ambos textos.

CAPÍTULO I

LO COMPLETO Y LO INCOMPLETO: DIVERGENCIA Y CONJUNCIÓN

Existen conceptos cuyo significado parece ser tan transparente que no precisa de mayor definición. Aparentemente, el término *completo* es una de esas palabras cuyo significado es diáfano: las cosas están completas o no lo están. Incluso la clásica definición aristotélica de una obra completa como aquella que tiene un inicio, un medio y un final, borda en una obviedad que ejemplifica hasta qué punto la búsqueda de una definición de lo completo parece esencialmente superflua.

Sin embargo, como suele suceder con este tipo de palabras aparentemente obvias, una mirada más profunda es suficiente para exponer las aristas desestabilizadoras que acarrea la idea de lo completo y delatar la verdadera complejidad del término y la práctica imposibilidad de asir su significado. La ambigüedad del concepto se expresa en las acepciones diametralmente diferentes que ha tomado en distintas épocas. Asimismo, a partir de sus muchas variantes de significado, el término *completo* refleja los acercamientos cambiantes de distintas épocas a la realidad. Dos grandes poetas de diferentes épocas, Alexander Pope (1688-1744) y W.B. Yeats (1865-1939) se aproximan a los conceptos de lo *completo* y lo *unificado* desde ángulos cabalmente distintos. Un acercamiento clásico a la unidad y lo completo es aquella que plasma Pope en la primera sección de su *Essay on Man*:

All are but parts of one stupendous whole,
Whose body Nature is, and God the soul;
That, changed through all, and yet in all the same;
(...)

Lives through all life, extends through all extent,
Spreads undivided, operates unspent;
(...)
To him no high, no low, no great, no small;
He fills, he bounds, connects, and equals all.¹

La esencia absolutamente unificadora de esta expresión de lo completo, caracterizada por la síntesis de opuestos en un todo, desentona con la definición tajante que da Yeats de lo completo como algo necesariamente fracturado en “Crazy Jane Talks to the Bishop”:

For nothing can be sole or whole
that has not been rent.²

Como precursor a esta aproximación marcadamente moderna a lo incompleto se puede sugerir la verdad alterna que plantea Thomas De Quincey en su ensayo sobre Alexander Pope: “a mode of truth, not of a truth coherent and central, but angular and splintered”.³

Las aproximaciones tan diferentes de estos autores a lo completo emblemizan la inherente complejidad del término. Resulta por ello necesario esbozar, si bien de manera rudimentaria, una definición de lo completo en una tesis que trata de lo inconcluso. Debido al cambio tan profundo que su significado ha experimentado en el tiempo, esta sección se estructurará a partir de una aproximación a lo completo a través de diferentes épocas y desde un ángulo tanto ontológico como estético. A partir de este análisis histórico, se revelará una convergencia inesperada y paradójica entre los conceptos de completo e incompleto que exhibe lo equívoco y resbaladizo de ambos términos. Partiendo de

¹ Alexander Pope, “Essay on Man” en *Alexander Pope: Selected Poetry and Prose*, p. 137.

² William Butler Yeats, *The Collected Poems of W.B. Yeats*, p. 221.

³ Thomas De Quincey, *Apud. Jorge Luis Borges, Obras Completas de Jorge Luis Borges*, p. 99.

la aparente oposición de lo completo y lo incompleto, el presente trabajo sigue la evolución del término *completo* desde sus primeras apariciones en consonancia con lo unificado, en los tratados estéticos y ontológicos de los filósofos griegos, hasta el periodo romántico, donde las fronteras ya difusas entre uno y otro se desmoronan. Dado que busca exponer la inestabilidad conceptual de lo completo, el presente capítulo frena su análisis histórico en el periodo romántico – como ya lo había yo anticipado en la Introducción – debido a que esta época ostenta una apreciación de lo completo absolutamente inversa a la clásica. Si bien el significado de lo completo continuó fluctuando posteriormente al romanticismo, esta época se yergue como un momento clave en la historia de lo completo pues muestra una síntesis absoluta entre los términos esencialmente opuestos de completo e incompleto. Asimismo, a lo largo del poema que me atañe, una preocupación sorda por la síntesis de opuestos imbuye al texto y caracteriza a la voz poética. Esta búsqueda frustrada de síntesis resulta premonitoria de aquella que se plantea en varias ocasiones durante el romanticismo y se ve encarnada en la convergencia de los términos aparentemente contradictorios de *completo* e *incompleto*.

EL PAPEL ESENCIAL DE LA UNIDAD EN LA ÉPOCA CLÁSICA

A través del tiempo, lo completo en el sentido de conclusivo y unificado se ha considerado una característica esencial no sólo de textos literarios sino del arte en general. Según mi investigación, el peso que se le da a lo completo en relación con el pensamiento artístico proviene de los textos clásicos, especialmente de los *Diálogos* de Platón y de su doctrina de las formas, cuya dualidad entre un mundo cognoscible inherentemente completo y uno sensible, temporal y por ende incompleto, habría de trascender hasta la modernidad a través del neoplatonismo y la interpretación cristiana de éste durante el medievo tardío y el Renacimiento. Asimismo, la teoría de las formas mantiene una estrecha relación con el entendimiento platónico del arte y la importancia dada a lo completo en el ámbito

de la estética. En esta dimensión estética es importante ahondar en la concepción aristotélica de lo completo en relación con la forma literaria de la tragedia.

El valor de la teoría platónica de las formas para una definición de lo completo reside en la distinción que plantea entre un mundo cognoscible de las ideas, único y completo, y uno sensible y múltiple. Esta dualidad sobre la cual se cimienta la filosofía platónica funciona, según Copleston, como una conjunción de la filosofía casi opuesta de dos grandes presocráticos: Parménides y Heráclito.⁴ En la primera parte de su poema, que introduce el *Camino de la Verdad* e indaga en la esencia de la divinidad, Parménides niega deductivamente la existencia del cambio al afirmar que:

El Ente es ingénito e imperecedero,
de la raza de los ‘todo y sólo’
imperturbable e infinito;
ni fue ni será,⁵

y dota al Ente de indiscutible totalidad:

la Necesidad forzada no lo suelta,
y en los vínculos de límite
lo guarda circundándolo.
Por lo cual no es al Ente permitido
ser indefinido.⁶

Rechazando la fragmentación y la vaguedad del *Ente*, Parménides establece lo verdadero a partir de la unicidad y lo inmutable. Por el contrario, en sus textos fragmentarios y aforísticos, Heráclito privilegia al cambio por encima del ser,

⁴ Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía, Tomo I: Grecia y Roma*, p. 64.

⁵ Parménides, *El poema de Parménides*, I.7.

⁶ *Ibid.*, I.14.

denominando al fuego como principio elemental en tanto simboliza el devenir: “El Dios es día y noche buena consejera, invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambre; cambia de forma como el Fuego que, al mezclarse con los aromas, del deleite de cada aroma recibe un nuevo nombre”.⁷ Según Copleston, Platón intenta sintetizar “la tendencia a recalcar el devenir y la tendencia a poner en relieve al Ser”.⁸ Sin embargo, su doctrina de las formas es todo menos imparcial ante esta tendencia pues dota de indudable preeminencia a la concepción parmenideana del *Ente* incambiable al atribuirle una notada superioridad ontológica sobre el inestable mundo de lo sensible.

Si bien es uno de los elementos esenciales del pensamiento de Platón, la doctrina de las formas no está elaborada en un diálogo particular sino que se desarrolla oblicuamente en varias de sus obras. En general, la teoría emerge de la premisa de “el objeto del verdadero conocimiento debe ser estable, permanente, objeto de la inteligencia y no de los sentidos”⁹ y ve al cuerpo sensible como un impedimento para llegar a la verdad: “mientras tengamos el cuerpo, mientras el alma nuestra esté asociada con este mal, no podremos alcanzar suficientemente el objeto de nuestros anhelos, es a saber, la verdad”.¹⁰ Establece una dualidad entre la unicidad de una realidad superior constituida de formas o esencias y la multiplicidad de un mundo sensible basado en una reproducción de aquel: “afirmamos que hay algo Bello en sí y Bueno en sí y, análogamente, respecto de todas las cosas que postulábamos como múltiples; a la inversa, a su vez postulamos cada multiplicidad como siendo una unidad, de acuerdo con una Idea única”.¹¹ En esta cita resulta evidente el vínculo entre el mundo unívoco de las ideas y lo completo, ya que la Idea es única y está necesariamente acabada. En cambio, el mundo sensible, con su característica multiplicidad, no es único: cada ejemplar es

⁷ Heráclito, “Fragmentos filosóficos de Heráclito” en *Los Presocráticos*, pp. 244-5.

⁸ Frederick Coplestone, *loc. cit.*

⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰ Platón, *Apología de Sócrates, Critón, Fedón*, 66b.

¹¹ Platón, *Diálogos*, Rep. VI, 507b.

incompleto en tanto no encarna a la Idea sino únicamente participa de ella.¹² Insiste en ello Platón en el libro V de *La República* al distinguir cómo, con las ideas, “cada una en sí misma es una, pero, al presentarse por doquier en comunión con las acciones, con los cuerpos, y unas con otras, cada una aparece como múltiple”.¹³ La importancia dada a la unicidad en el mundo de las ideas se muestra con especial preeminencia en la búsqueda de Platón por encontrar un principio unificador bajo una idea que a todas las incluya. Mientras que *La República* apunta al Bien absoluto como principio unificador, en el *Banquete* este principio último de unidad es la Belleza.¹⁴ En general, el esquema platónico crea una jerarquización que dota de mayor valor ontológico al mundo cognoscible de las ideas, mundo que acarrea casi por definición la unidad y lo completo hasta el grado de que un solo principio unificador incluye completamente a todas las otras ideas puras.

Las ideas, completas y simples en ellas mismas, tampoco están sujetas a ningún tipo de cambio sino que “siempre subsisten en sí mismas en un mismo estado y no surgen en manera alguna cambio de ninguna naturaleza”.¹⁵ En consecuencia, las formas existen en un plano atemporal y eterno, pues el tiempo, caracterizado por el cambio, acarrea implícitamente una falta o una pérdida en aquello que muta. Como se verá más adelante, la concepción misma del cambio se liga inexorablemente a lo incompleto e inconcluso. La existencia fija, simple y eterna del mundo de las formas, contrapuesta a la multiplicidad y mutabilidad del mundo sensible, establece una dicotomía jerarquizada en la que el primero es incontrovertiblemente superior.

¹² F.M. Cornford, *Platón y Parménides*, nota al pie de 132d.

¹³ Platón, *Diálogos*, Rep. V, 476a.

¹⁴ Frederick Copleston, *op. cit.*, p. 185.

¹⁵ Platón, *Diálogos Socráticos*, Fedón 78 c10-d9.

Si bien en el ámbito de la ontología platónica la noción de lo completo se vincula al mundo de las formas, lo completo también se explora desde una visión estética con relación al arte y a la belleza. Desde los orígenes de la estética, la unidad se ha considerado una característica esencial de un texto literario. Aunque Platón señaló la importancia de la unidad en un discurso, fue Aristóteles quien ahondó en la definición de lo completo e incluso determinó sus componentes en la *Poética*. De manera general, todos los pensadores clásicos conciben la unidad de un texto a partir de la comparación metafórica con un ser vivo. Es a raíz de esta peculiar comparación que surge el término de *unidad orgánica* que habría de trascender, significativamente cambiando de acepción durante el Romanticismo, y reapareciendo en su acepción clásica con los nuevos críticos.

En “Fedro o de la belleza”, Platón introduce tal comparación con un ser vivo:

Todo discurso debe, como un ser vivo, tener un cuerpo que le sea propio, cabeza y pies y medio y extremos exactamente proporcionados entre sí y en exacta relación con el conjunto.¹⁶

La unidad aludida por Platón, especialmente presente en el concepto de *conjunto* o de *whole* en las traducciones inglesas, está formada a partir de la proporción armoniosa de las partes. Se sugiere una relación entre la belleza estética de un discurso y la unidad de efecto que despierta: “it was, in brief, a revelation of the fact that artistic beauty resides in a unity of effect, in a single animating principle”.¹⁷ De tal forma, Platón subordina las partes de un discurso, que aparecen metafóricamente como “cabeza y pies y medio y extremos” a su interrelación y, específicamente, a la sensación de unidad y de conjunto que el

¹⁶ Platón, *Diálogos I*, Fedro, 264b-c.

¹⁷ J.W.H Atkins, *Literary Criticism in Antiquity: a Sketch of its Development*, Vol I: Greek, p.55.

texto debe despertar. Implícitamente, se establece una dicotomía entre las partes de un discurso y el conjunto creado a partir de ellas. La dualidad sugerida entre la parte y el todo, o entre las extremidades del organismo y el conjunto, reaparecerá bajo diferentes nombres en la crítica literaria. No obstante, habría de descubrirse que aquel conjunto unificado es mucho más elusivo e indeterminado de lo que parece pues, finalmente, el acercamiento formal a un texto procede sólo a partir de las partes mientras el todo permanece extrañamente inabarcable.¹⁸

Sirviéndose de una comparación con la labor de los artesanos, Platón insiste en la interrelación elemental entre las partes bien proporcionadas y el conjunto no sólo en relación a un discurso sino también a otras formas de arte:

Si te fijas en los pintores, arquitectos, constructores de naves, y en todos los demás artesanos, cualquiera que sea, observarás cómo cada uno coloca todo lo que coloca en un orden determinado y obliga a cada parte a que se ajuste y adapte a las otras, hasta que la obra entera resulta bien ordenada y proporcionada.¹⁹

Al postular a un ser vivo como ejemplo a seguir de un texto, la comparación es consonante con la inferioridad ontológica del arte según Platón. Si bien la naturaleza es una copia endeble y errada del mundo de las formas, el arte se encuentra en una posición notablemente inferior pues constituye una copia doblemente alejada del original que en absoluto participa de su esencia sino únicamente simula su forma externa. Al proponer que el discurso se asemeje a un ser vivo, la comparación platónica es reminiscente de la concepción del arte como imitación y se mantiene alejada de aquella plasmada en el *Ion*, donde por única vez se aborda al arte como resultado de inspiración divina.

¹⁸ Esto resultará de especial importancia en el análisis posterior de la dualidad esquema/ desarrollo (v. *infra*, pp. 50-7) y en la aproximación que Teskey hace de la alegoría (v. *infra*, pp. 101).

¹⁹ Platón, *Gorgias*, 503e.

En un análisis de la estructura de la tragedia y la fábula, Aristóteles retoma el conjunto de Platón manteniendo la comparación con un ser vivo, pero ahonda en el papel de la unidad y de lo entero e incluso repara en la importancia del final. Si bien la comparación platónica dota a un discurso bien proporcionado de cierta estética, es Aristóteles quien liga abiertamente la unidad de una tragedia con la belleza y el placer. De tal manera, lo unificado se relaciona directamente con lo estético.

En su *Poética*, Aristóteles vuelve al concepto de lo completo y define aquellas partes que Platón denominó metafóricamente extremidades de un animal como principio, medio, y fin: “Completo es, en realidad, aquello que tiene principio, medio, y fin”.²⁰ Retoma la metáfora del animal estableciendo que todo lo bello debe estar compuesto de partes ordenadas y tener una determinada dimensión, pues la belleza de un ser demasiado pequeño es imperceptible y la de uno demasiado grande “no puede ser percibido todo al mismo tiempo, se pierde para los espectadores la unidad y la totalidad de la visión”.²¹ Así, haciendo hincapié en la totalidad y la unidad, Aristóteles dota al espectador de un papel central en el acto de reconocer algo como completo o bello. Más adelante, ahonda en la relación establecida por Platón entre la parte y el todo aplicándola al argumento de que una tragedia debe representar “una acción completa (...), y que las partes de los acontecimientos se hallen de tal modo dispuestas que, al cambiar o ser eliminada una de ellas, el todo quede trastocado y subvertido, ya que algo cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto visible no forma parte del todo”.²² De esta forma, Aristóteles da un giro más literal al argumento de Platón y establece una interrelación estrecha entre las partes y el todo según la cual el cambio de una parte afectaría de forma esencial al todo.²³

²⁰ Aristóteles, *Poética*, Cap. 7, 1450b.

²¹ Aristóteles, *loc. cit.*

²² *Ibid.*, Cap. 8, 1451a.

²³ Esta aproximación al arte como un sistema en el que las partes funcionan sólo en su relación con el conjunto vuelve a ser esencial durante el siglo XX con los nuevos críticos (Cfr. Raman Selden (ed.), *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*, pp. 268-288).

Por vez primera, Aristóteles diferencia al esquema o plan de una obra literaria del desarrollo de ésta al establecer que “Los argumentos, (...), es preciso esbozarlos en general y sólo después introducir los episodios y desarrollar el argumento”.²⁴ Como se verá posteriormente, esta distinción entre el proyecto inicial y el desarrollo de una obra, analizada de manera paralela a aquella del conjunto de una obra y sus partes, constituirá una herramienta central el análisis moderno a lo inconcluso.²⁵ En su afán por categorizar, es también Aristóteles quien define el final e insiste en su importancia. Cuando divide lo unificado o completo en principio, medio y fin, Aristóteles define el final como “aquello que por naturaleza (...) viene después de otra cosa y aquello después de lo cual nada viene”.²⁶

A pesar de ser su sucesor por varios siglos, el romano Horacio inicia su poema *Ars Poética* considerando la importancia de la unidad de efecto en un poema. Da un giro a la comparación clásica del texto literario con un ser vivo bien proporcionado al basar su comparación en el retrato de una mujer totalmente deforme. Al contrario de Platón y Aristóteles, para quienes el ser vivo es el modelo a seguir, Horacio hace de su ejemplo el extremo irrisorio y extravagante de un texto mal proporcionado. El poeta hace hincapié en la palabras *unidad* y *centro* y subraya la interrelación de los elementos con el efecto general, asegurando así que el efecto de un libro “que encierre formas incoherentes sin unidad ni centro” sería el mismo que el de una pintura cuyo sujeto “mezcla miembros disparatados”.²⁷ La curiosa écfrasis de Horacio mantiene la comparación clásica del texto con un ser vivo y simultáneamente la dota de nuevos matices al invertir su propósito. Por un lado, es congruente que un texto mal proporcionado no se compare con un ser vivo sino con el retrato de un ser cuyas características monstruosas no podrían suceder en la naturaleza. No obstante, la comparación con un ser ficcional dota de

²⁴ Aristóteles, *op. cit.*, 1455b.

²⁵ *V. infra*, pp. 50-7.

²⁶ Aristóteles, *Poética*, 1450b. La importancia del final en referencia a lo completo habrá de estudiarse más a fondo posteriormente (*v. infra*, pp. 62-66).

²⁷ Horacio, *Arte Poética y Otros Poemas*, p.14.

cierto poder al poeta como creador de criaturas fantásticas, mientras que la comparación anterior ponía en relieve más bien la necesaria imitación de la naturaleza que debía hacer el artista. Más adelante, Horacio insiste en la importancia de la unidad advirtiéndole que “intentes lo que intentes, sea sencillo y Uno”.²⁸ Como sus predecesores, Horacio también valora la estructura por encima de los elementos individuales al indicar que “entre todas las partes discurra un todo armónico”²⁹ y especialmente cuando reconoce que incluso la belleza individual de las partes resulta vana si no hay un orden establecido entre ellas: “todo bello, mas no en su sitio”.³⁰

En general, estos tres clásicos definen lo completo a partir de una armonía de sus elementos entre sí y con la estructura general de la obra, identificándola con la belleza y armonía propia de la naturaleza. Parece haber una noción de la obra como un sistema en donde los elementos tienen valor sólo en tanto se relacionan con los otros. Se puede establecer, a partir de estos tres clásicos, una dualidad entre los elementos individuales de un texto y el esquema general o la totalidad deseablemente unificada de ese texto.

LA NOCIÓN NEOPLATÓNICA DE LO COMPLETO

Dentro de la escuela neoplatónica, que surgió durante el siglo III y se estructuró en torno a la filosofía platónica y presocrática, se retoma al ser vivo como metáfora de lo completo y se insiste en la unidad como característica esencial de un texto artístico. Esto es especialmente evidente en “On Effect of Period Structure” de Longino, donde nota cómo la belleza de un cuerpo surge de la unidad de las partes.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

The beauty of the body depends on the way in which the limbs are joined together, each one when severed from the others having nothing remarkable about it, but the whole together forming a perfect unity.³¹

Longino compara la armonía de las partes de un cuerpo con aquella que deben de tener los pensamientos, empleando el término *sublime* con una connotación marcadamente diferente a la romántica:

Similarly great thoughts which lack connection are themselves wasted and waste the total sublime effect, whereas if they cooperate to form a unity and are linked by the bonds of harmony, they come to life and speak by virtue of the periodic structure.³²

Esta cita del pensador neoplatónico sugiere la trascendencia de los textos griegos y, especialmente, exhibe la tendencia a valorizar el todo por encima de las partes hasta el grado en el que éstas pierden su valor si no tienen consonancia con las otras y ayudan a construir una unidad.

Plotino, uno de los fundadores del neoplatonismo, también medita en sus *Eneadas* sobre la relación entre la parte y el todo. Sin embargo, sus consideraciones no se refieren únicamente a la estética sino simultáneamente instauran una forma de idealismo espiritual. Aunque nunca se declaró abiertamente cristiano, la relectura que Plotino hace de Platón tiene un tinte indiscutiblemente religioso.³³ Aquello que Platón denominó principio unificador es para Plotino el Dios o el Uno, imagen misma de la idea del bien. Afín al Ente de Parménides, este Dios es a tal grado unificado que Plotino propuso la teoría de la emanación para explicar cómo el Uno puede crear la multiplicidad de los seres finitos y permanecer

³¹ Longinus, *On the Sublime*, p. 17.

³² *Idem.*, p. 18.

³³ Frederick Copplestone señala: “Si bien no llegó nunca a ser cristiano, [Plotino] se mostró con todo decidido propugnador de ideas espirituales y morales”, *op. cit.*, p. 456.

inmutable. De tal manera, “el Uno es Uno, indivisible, inmutable, eterno, sin pasado ni futuro, constantemente idéntico a sí mismo”.³⁴

En “De la belleza inteligible” Plotino medita en torno a la distinción entre el conjunto y las partes individuales desde un ángulo ontológico que vincula la filosofía platónica de las formas con los textos sobre estética previamente analizados. Plotino contrasta al mundo inteligible, donde “cada parte nace del todo, siendo a la vez el todo y cada una de sus partes”, con el mundo de *aquí abajo* en el que “no podría nacer una parte de otra; cada parte tiene su existencia individual”.³⁵ Resulta evidente que aquello que buscan los filósofos mencionados en el ámbito de la estética, es decir la conjunción e interrelación de las partes en un todo unificado, concuerda precisamente con la descripción que hace Plotino del cielo. Asimismo, el mundo sensible, compuesto de partes deshilvanadas e inconexas, es paralelo a las descripciones de un texto mal proporcionado. Indirectamente, Plotino permite establecer un paralelo entre la distinción ontológica mundo inteligible/mundo sensible y la dualidad estética conjunto/partes.

Desde un punto de vista histórico, el papel de Plotino es esencial pues el ángulo religioso con el que se aproximó a Platón marcó la pauta de lo que se convertiría en el platonismo cristiano medieval y renacentista. Uno de los pensadores religiosos más influenciados por los neoplatónicos fue Nicolás de Cusa, quien en el siglo XV estableció las bases de la vía negativa como única aproximación congruente a Dios. A lo largo de su *De docta Ignorancia*, de Cusa argumenta que la complejidad de Dios no puede ser aprehendida por la razón humana:

³⁴ *Ibid*, p. 457.

³⁵ Plotino, *Eneadas*, 5.8.4. 398-399.

Whatever is not truth cannot measure truth precisely. (...) Hence, the intellect, which is not truth, never comprehends truth so precisely that truth cannot be comprehended infinitely more precisely.³⁶

Para de Cusa, la divinidad es incomprensible pues en ella se consolidan opuestos aparentemente irreconciliables:

reason falls far short of this infinite power and is un-able to connect contradictories, which are infinitely distant. Therefore, we see incomprehensibly, beyond all rational inference, that Absolute Maximality (...) is infinite.³⁷

Esta novedosa aproximación a la divinidad, esencialmente completa, como unión de opuestos y contradicciones sugiere una nueva visión de lo completo que no habría de solidificarse hasta el romanticismo.³⁸ Si bien Plotino también trata a la divinidad como una fuerza impenetrable, de Cusa desarrolla todo un sistema filosófico en torno a esta premisa y propone la docta ignorancia como única aproximación factible a la incomprensibilidad de Dios.

Manifestada incluso en la filosofía neoplatónica y en teólogos cristianos como Nicolás de Cusa, la dualidad entre lo inteligible y lo sensible propuesta por Platón hubo de convertirse en la piedra de toque para la filosofía occidental. La estrecha correlación desarrollada entre lo completo y el mundo inteligible se reflejó en el valor concedido a lo completo y unificado en el ámbito de la estética.

³⁶ Nicolás de Cusa, *Of Learned Ignorance* (Book I), I.3.10.

³⁷ *Ibid.*, I.4.12.

³⁸ *V. Infra* pp. 24-28.

Al hablar de la unidad de una obra literaria, varios críticos literarios renacentistas y clasicistas retoman lo dicho por los antiguos, especialmente por Aristóteles y Horacio, y ofrecen nuevas lecturas de dichos autores. Su relación con ellos es hasta cierto grado ambivalente: confieren rigidez a la sistematización de Aristóteles al convertir sus categorías en reglas estrictas y extender la unidad de acción a los ámbitos del tiempo y del espacio pero simultáneamente abogan a su manera por una mayor libertad que demarca un distanciamiento de las tendencias clásicas.

Giambattista Giraldi (1504-1573), teórico literario y dramaturgo italiano, fue el primero en retomar la idea aristotélica de la unidad de tiempo en referencia a una obra literaria. Participante activo de la controversia sobre la validez del nuevo género del romance, Giraldi reinterpretó a los críticos clásicos en su “Discurso sobre la composición de romances” desde un nuevo ángulo que dotaba de validez a este novedoso género. Debido a su controversial defensa de una forma literaria que rara vez posee unidad orgánica en su sentido clásico, *The Norton Anthology of Criticism* incluso le denomina un precursor de las teorías románticas de poesía: “such a modern organicist claim (...) is an interesting anticipation of Romantic theories of poetry”.³⁹

Aunque su relectura de Aristóteles dota de valor renovado a la crítica clásica, Giraldi modifica ciertos sentidos básicos de la obra dando un nuevo ángulo al texto. Al igual que los griegos, habla de la unidad orgánica en comparación con un cuerpo: un escritor debe de “exercise great diligence to see that the parts fit together as do the parts of the body”.⁴⁰ Su explicación posterior, sin embargo, insta una dualidad que había estado totalmente ausente en los textos clásicos y que refleja el acercamiento característicamente moderno de este autor. A continuación de la frase previa, Giraldi escribe:

³⁹ William E. Cain, Laurie A. Finkle, et al. (eds.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, p. 272.

⁴⁰ Giambattista Giraldi, “On the Effects of Period Structure”, en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, (trad.) Henry L. Snuggs, p. 273.

In putting the framework together, he (the author) will seek to fill up the hollows and to equalize the size of the members. This can be done by putting the filling matters in proper and necessary places, such as loves, hates, plaints, laughter, jests, etc.⁴¹

Al hablar de un marco (*framework*) y de la acción temporal de llenar paulatinamente los vacíos generados por este marco, la idea de unidad orgánica en Giraldi experimenta un desdoblamiento entre el plan de la obra (*framework*) y el desarrollo de la obra en sí.⁴² Así, la definición de unidad existe en dos momentos separados, primero como un esquema anterior y enseguida como el proceso temporal de llevar a cabo ese esquema. La distinción se relaciona con aquella que Aristóteles hace abiertamente al mencionar la necesidad de tener un esquema anterior a escribir, pero lo esencial del implícito desdoblamiento de Giraldi es que se aplica a la noción de lo completo. Entonces, lo completo existe en dos momentos diferentes y ontológicamente diferenciados. Es significativo que esta dualidad en referencia a lo completo no aparece en los filósofos clásicos para quienes la unidad orgánica no funciona como un diseño que se debe de rellenar sino como un ser terminado y constituido de partes armoniosas. Se podría argumentar que las visiones clásicas se refieren únicamente a una visión platónica del texto, en la que éste existe sólo en una manera ideal y única y no se da el desdoblamiento entre su versión ideal y aquel realmente producido por el autor.

Asimismo, Giraldi atribuye mayor importancia a cada sección individual del texto al decir que “the arrangement ought to be considered not only in the principal parts, which are the beginning, the middle, and the end, but in every bit

⁴¹ *Ibid.*, p. 274.

⁴² Este desdoblamiento sugiere la dualidad esquema/desarrollo a partir de la cual varios críticos actuales se aproximan a lo incompleto (*v. infra*, pp. 50-7).

of these parts”.⁴³ El autor emplea la metáfora clásica del cuerpo humano al argumentar:

the poet ought to consider not only the whole body but each particular part, so that each may be set with beautiful order in its place, (...), and with the proper proportion so that the whole, with that beauty and grace, will be to each of them proper and fitting.⁴⁴

A pesar de alinearse con los clásicos al señalar el efecto bello de una proporción adecuada entre las partes y el todo, Giraldi se separa implícitamente de éstos pues hace hincapié en la importancia de cada parte particular y no sólo del cuerpo entero. Al acentuar el papel de las partes, éstas dejan de existir sólo como un sistema de relaciones que compone el todo. Aunque termina con una afirmación reminiscente de Horacio (“It is better that the whole be moderately beautiful than that two or three be so excellent that their excellence (...) be a cause of deformity of the rest”),⁴⁵ Giraldi no invoca al conjunto sino a los otros elementos del texto, lo cual implícitamente reubica a la belleza en los detalles particulares más que en el esquema general.

El teórico y dramaturgo Pierre Corneille (1606-1684) regularmente se identifica con la rigidez de la dramaturgia francesa clasicista. Sin embargo, incluso su texto “Las tres unidades de acción, tiempo, y lugar”, subrepticamente aboga a favor de un grado de libertad. Al describir la unidad de acción, señala que una unidad entre escenas es una “gran belleza” que ayuda a generar una continuidad de la acción, pero que es finalmente “only a beauty and not a rule”.⁴⁶ Al igual que Giraldi, Corneille dota de mayor especificidad a las partes que conforman la unidad de un texto: “Although the action of the dramatic poem must have its

⁴³ Giambattista Giraldi, *op. cit.*, p. 274.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 275.

⁴⁶ Pierre Corneille, “Las tres unidades de acción, tiempo, y lugar”, en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, (trad.) Donald Schler, p. 369.

unity, one must consider both its parts: the complication and the resolution”.⁴⁷ Con respecto a la unidad de tiempo, Corneille contradice encubiertamente la idea aristotélica de la duración ideal de una obra como un solo día al indicar que “I should like to leave the matter of the duration to the imagination of the spectators and never make definite the time the action requires”⁴⁸. La unidad del espacio es también más laxa en la explicación de Corneille:

I hold, then, that we ought to seek exact unity as much as posible, but as this unity does not suit every kind of subject, I should be very willing to concede that a whole city has unity of place”⁴⁹.

En términos generales, aunque Corneille revive el interés clásico por la unidad de una obra dramática y pertenece a una generación en la cual las categorías aristotélicas devinieron reglas estrictas de creación, su acercamiento más laxo a las unidades emblemata un movimiento general de la época moderna. Incluso durante el clasicismo francés, una época característicamente rígida, se filtra una tendencia subyacente que dota de mayor integridad a los elementos individuales de un texto en contraste con el valor clásico dado al conjunto.

LA OPOSICIÓN UNIFICADA EN EL ROMANTICISMO

El desdoblamiento del significado estético de unidad en referencia a una obra literaria, cuyos albores comienzan incluso en el clasicismo y en el barroco de los siglos XVI y XVII, llega a su máxima expresión durante el XIX. El pensamiento romántico, instaurado desde un ángulo filosófico por alemanes como Goethe, Kant y Schiller, y trasladado a una perspectiva literaria por poetas ingleses como

⁴⁷ *Ibid.*, p. 370.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 374.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 375.

Coleridge, Wordsworth y Keats, cambia radicalmente el acercamiento clásico hacia la unidad y lo completo. Esta época ilustra cómo la historia de lo completo y la de lo inconcluso convergen hasta convertirse en una misma historia.

Desde una perspectiva filosófica, la convergencia entre las nociones de completo e incompleto surge a partir de un entendimiento característico del romanticismo. A diferencia de la visión clásica de lo completo como perteneciente al ámbito de lo cognoscible y de las ideas, reservado al mundo ideal y contrapuesto a la realidad incompleta de lo sensible, algunos pensadores románticos como Friedrich Schiller definen la unidad como unión de opuestos⁵⁰. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Schiller define la belleza como la unidad estética de pensamiento y sentimiento, forma y materia, razón e intuición, o impulsos sensuales y racionales,⁵¹ y establece que la libertad del individuo sólo puede provenir de la integración de estas dos facetas opuestas. La oposición entre razón e intuición, que para Schiller constituye la unidad, es comparable con la dualidad platónica entre el mundo cognoscible de las formas y el sensible de los objetos. Si bien el pensamiento clásico sitúa la unidad en el extremo cognoscible y relega lo sensible a un lugar claramente inferior, para Schiller la unidad sólo puede provenir de la síntesis de estos dos mundos opuestos. Tal conciencia de lo completo pone en evidencia la influencia progresiva que el mundo sensible, tan segregado durante los clásicos, ha adquirido a lo largo de la historia de la literatura y la crítica literaria. La creciente amenaza de este mundo mutable e incongruente, que ya no queda relegado a un nivel ontológico inferior, surge a partir de los inicios de la edad moderna y en el romanticismo constituye ya una fuerza tan poderosa como el mundo intangible de las ideas. Para los filósofos románticos, la única manera de

⁵⁰ Si bien la definición de unidad como síntesis de opuestos es característica del romanticismo, este concepto ya había aparecido en filósofos medievales como Juan Escoto Erígena (810-867), y Meister Eckhart (1260-1328), el renacentista Giordano Bruno (1548-1600) y directamente con Nicolás de Cusa (1401-1464) en su definición de la unidad como *coincidentia oppositorum*. Sin embargo, no fue sino hasta el romanticismo donde esta teoría habría de convertirse en el sello propio de la época.

⁵¹ “Belleza es naturaleza en conjunción con el arte”, Friderich Schiller, *Kallias*; *Cartas sobre la educación estética del hombre*).

encontrar la unidad es a partir de una síntesis de estas dos fuerzas que ya eran igualmente poderosas.

Trasladados al ámbito estético de un texto literario, tales opuestos serían identificables con la dualidad entre la totalidad de un texto, o su esquema, y las secciones particulares de él, creadas a partir de su desarrollo. La consonancia entre la dualidad ontológica de lo racional y lo emotivo y aquella estética entre la totalidad y las partes ya se había sugerido en el análisis hecho del texto de Longino. Por consiguiente, la progresiva afirmación del mundo sensible acarrea también la afirmación estética de la parte sobre el todo. Se ve con claridad esta corriente en los múltiples textos fragmentarios románticos que subvierten la tendencia clásica de valorar lo completo y unitario sobre las partes individuales. Al estar inconclusos, tales textos exacerban una dualidad entre el esquema preconcebido de la obra, identificable con la unidad del mundo de las ideas, y el desarrollo fragmentario que sucede en la temporalidad y mutabilidad de un mundo sensible.⁵²

La filosofía romántica alemana y su noción de unidad como unión de opuestos impregna la naciente crítica literaria de escritores ingleses como Wordsworth, Coleridge y Keats. En una carta dirigida a sus hermanos, Keats explica de la siguiente forma lo que denominó “negative capability”: “when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”.⁵³ Es poeta aquel que tiene esta capacidad más desarrollada, pues en él “the sense of Beauty overcomes every other consideration,

⁵² En *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Late Eighteenth Century*, Elizabeth Wanning Harries analiza la importancia de lo incompleto y la ruina durante el romanticismo tardío. Sin limitarse a la literatura fragmentaria e incompleta, la autora analiza también la curiosa pasión de la época por construir ruinas artificiales: “The cultivation of ruins and of the emotions they inspired was crucial in eighteenth-century European experience”, p. 56.

⁵³ John Keats, “Letters” en *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II: 1800 to the Present*, p. 768. La definición que Sexto Empírico hace de la posición escéptica se revela como una precursora clásica de este acercamiento tan celebradamente romántico. Sexto Empírico define al “skeptical stance” como “the ability to place in antithesis, in any manner whatsoever, appearances and judgments and thus—because of the equality of force in the objects opposed—to come first of all to a suspension of judgment and then to mental tranquility”. Nota al pie en Balachandra Rajan, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*, p. 20.

or rather, obliterates all consideration".⁵⁴ Al igual que los filósofos alemanes, Keats insiste desde una perspectiva estética en la necesidad de mantener opuestos vigentes y confrontados.

Es la concepción inglesa de la imaginación, sin embargo, la que mejor transfiere la noción alemana de unión como síntesis de opuestos a un ámbito estético. En su *Biographia Literaria*, Coleridge define al papel del poeta de la siguiente forma:

The poet (...) brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends and (...) fuses, each into each, by that synthetic power to which we have appropriated the name of imagination.⁵⁵

En esta cita se describe la imaginación como un poder unificador que sintetiza las facultades mentales del ser humano. De una manera curiosamente paralela a los textos estéticos que definen un texto unificado como aquel en el que las partes están subordinadas al conjunto, la definición dada de imaginación ejerce un poder comparable al del ser vivo como aquella fuerza unificadora. No obstante, en contraste con el concepto clásico del mundo inteligible como un universo ontológicamente superior al sensible e inasequible para los humanos, el poder sintético de la imaginación es absolutamente individual pues se transfiere a las maquinaciones propias de la mente de un solo ser humano.

Más adelante Coleridge señala que la imaginación "reveals itself in the balance or reconcillation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image".⁵⁶ Aunque está claramente influenciada por la definición que Schiller hace de la belleza, la

⁵⁴ Keats, "Letters", *loc. cit.*

⁵⁵ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* en *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II: 1800 to the Present, p. 649.

⁵⁶ *Ibid*, pp. 649-50.

imaginación para Coleridge es mucho más concreta e individual. Si bien se puede argumentar que la belleza existe más allá de los seres humanos y aun a pesar de ellos, la imaginación es algo que sucede únicamente en la interioridad del individuo.

La aparición de la imaginación como el ámbito de la unidad y la síntesis traslada lo completo a una dimensión individual e interna al sujeto. De esta manera, permite, y hasta cierto grado requiere, que la unidad no sea única y absoluta sino que se dé, contradictoriamente, de forma múltiple y fragmentada en tanto la imaginación pertenece a cada individuo creador. En su libro sobre poemas inconclusos, Balachandra Rajan afirma que, durante el romanticismo, la búsqueda de lo completo se interiorizó y el lenguaje común que permitía la religión se destruyó con la secularización: “The secularization of the sacred does not simply deprive us of a transcendental referent; it also deprives a community of a shared language”.⁵⁷ Sin el “referente trascendental” de una religión común, el poeta se ve en el aprieto de convencer a su escucha de la validez de su pensamiento. Rajan explica cómo esta conciencia romántica ejerce un cambio esencial en el entendimiento de lo completo:

the mind has been brought to a threshold where it is able to discern its own dissensions. The greater work ahead can then only be inconclusive, the continuing struggle to unify those dissensions.⁵⁸

En este contexto, Rajan otorga a la imaginación romántica un papel aún más amplio del propuesto en este trabajo. Al constituir una búsqueda individual de la unidad, la imaginación no sólo reconoce la irrupción de una realidad de opuestos

⁵⁷ Rajan, *op.cit.*, p. 132.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 138.

irreconciliables, sino que acepta vivir en ella.⁵⁹ Por lo tanto, en sus propias palabras, “imagination is not the redeemer but the reader of darkness”.⁶⁰

El concepto de la unidad como síntesis de opuestos y la individualización de lo completo sugerida por la imaginación hacen de lo completo una noción esencialmente inconclusa y fragmentaria. La dificultad racional de entender la unidad a partir del confrontamiento de fuerzas igualmente poderosas dota a esta unidad romántica de un carácter irresoluto. La mejor manera de entender tal enfrentamiento es a partir de la irresolución planteada por un concepto como *negative capability* de Keats, que no busca resolver las contradicciones sino únicamente vivir en ellas. Si bien una unidad puede existir en los opuestos, ésta resulta incomprensible para los humanos y permanece, por lo tanto, eternamente inconclusa. Finalmente, sólo la imaginación permite una unidad peligrosamente ficticia e individualizada de estos opuestos igualmente poderosos. Sin embargo, la individualización que ella genera torna lo completo en algo múltiple y esencialmente fragmentario. El romanticismo constituye un momento clave en la historia de lo completo pues durante dicho periodo la sutil transformación del término llega a su máxima expresión.

Relacionado al endeble mundo sensible, el concepto de lo incompleto evolucionó como contraparte a lo completo y racional desde un ángulo marginal y oculto. A diferencia de la tajante división clásica entre el mundo cognoscible y el sensible, los románticos fueron incapaces de rechazar la creciente preocupación por la inestabilidad o de relegar el mundo sensible a un nivel ontológico inferior. Al tomar en cuenta el mundo sensible, la percepción romántica de lo completo se ancla en la unión de dos realidades opuestas y resulta esencialmente ambivalente, fragmentada y, por ende, inconclusa.

⁵⁹ Balachandra Rajan añade: “Imagination not only addresses disruptiveness, but agrees to live within it.” *Idem*.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

CAPÍTULO II

ACERCAMIENTOS A LO INCONCLUSO

En el capítulo previo, la inestabilidad, ambigüedad, incluso reversibilidad, del concepto de lo completo se puso en evidencia. A lo largo del presente capítulo, se verá el grado en que esta ambigüedad conceptual se complica en varios órdenes de magnitud al momento de aproximarse a un texto literario. No siempre es tan sencillo decir que un poema está inconcluso como lo es en “Triumph of Life”, de Percy Bysshe Shelley, donde se filtra un silencio estridente y corrosivo que no pone en duda lo incompleto del poema romántico:

“Then, what is Life?” I said . . . the cripple cast
His eye upon the car which now had rolled
Onward, as if that look must be the last,

And answered. “Happy those for whom the fold
Of ¹

Este cierre resulta evidentemente inconcluso no sólo en el quiebre temático a media oración sino incluso visualmente, donde el silencio se hace palpable en la proliferación de puntos suspensivos. Sin embargo, el silencio no siempre se filtra de forma visible en un poema, desmoronando su estructura hasta acallarlo absolutamente. En realidad, lo inconcluso ni siquiera está necesariamente inscrito en los últimos versos, sino puede surgir a lo largo del desarrollo del poema o

¹ Percy Bysshe Shelley, “Triumph of Life” en *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II: 1800 to the Present*, p. 493.

incluso establecerse a partir de su género o relación contextual con otros poemas. Por ejemplo, aunque el cierre de “To His Coy Mistress” de Andrew Marvell no se anuncia como incompleto (“Thus, though we cannot make our sun/ Stand still, yet we will make him run”) la indeterminación temática tan aguda que se establece a lo largo de su desarrollo rechaza la sencillez de cualquier solución. Es por ello que Balachandra Rajan se aproxima a varios poemas de Marvell como obras cuya ambigüedad las hace parcialmente inconclusas.²

Otro es el caso del soneto de doce versos de Shakespeare. A pesar de poseer uno de los pareados más contundentes de los sonetos de este autor (“Her audit, though delayed, answered must be/ and her quietus is to render thee”), este poema suele analizarse como un soneto inconcluso, y no como un simple poema de doce líneas, pues está rodeado de otros 152 sonetos perfectos y se encuentra en un libro titulado *The Sonnets*. Este poema será analizado mucho más a fondo en el último capítulo de esta tesis.³

La categorización de lo inconcluso se complica aún más con poemas como los de Safo, cuya fragmentación se acentúa con la primacía que se le da a los paréntesis en la traducción de Anne Carson:

]
]
] pity
] trembling
]
] flesh by now old age
] covers
] flies in pursuit
]
] noble
] taking
] sing to us
the one with violets in her lap

² Cfr. Rajan, pp. 24-43.

³ William Shakespeare, *The Sonnets*, p. 129 (V. *Infra*, pp. 175-189).

] mostly
] goes astray ⁴

A diferencia de los anteriores poemas incompletos, este fragmento no es producto del abandono de su autora sino de la destrucción posterior de su obra. Aunque tampoco está completo, la expresión de lo inconcluso en este fragmento no puede ser compaginada con aquella de los primeros dos poemas. Como se verá más adelante, mi aproximación a lo incompleto no tomará en cuenta este tipo de poemas inicialmente completos que devinieron fragmentos, sino únicamente poemas que nunca estuvieron terminados.

Cada uno de estos poemas expresan lo incompleto de una manera vivamente distinta, pues difícilmente puede equipararse un poema parcialmente destruido a uno abandonado intencionalmente por su autor. A lo largo de este capítulo, se ahondará en la categoría literaria de lo inconcluso y se intentará dar cierta definición a los límites tan amplios y difusos del término.

VARIACIONES EN LA TERMINOLOGÍA DE LO INCONCLUSO

Si bien la noción de lo inconcluso resulta ambigua desde su particular relación con lo completo, la problemática que circunda al término se vuelve aún más enardecida en la crítica formal de textos inconclusos. En su libro sobre poemas no terminados de la lengua inglesa, Balachandra Rajan propone una definición de lo inconcluso partiendo de su diferencia con la ruina. Más adelante en su texto, el autor distingue de forma semejante un poema inconcluso de uno incompleto. Por su parte, Elizabeth Wanning Harries propone en *The Unfinished Manner* definiciones propias y en ocasiones contradictorias a las de Balachandra Rajan para definir lo inconcluso y lo incompleto.

⁴ Sappho, *If not, Winter: Fragments of Sappho*, (trad.) Anne Carson, p. 39.

Buscando delimitar la definición de lo inconcluso en el capítulo introductorio a su libro, Rajan lo distingue de la ruina artística. En contraste con lo inconcluso, que rechaza formalmente toda compleción, la ruina en algún momento tuvo una unidad y por ende invita al espectador/lector a completarla mentalmente:

The crucial fact about the ruin is that it was once finished and that contemplation of it is instigated by the discrepancy between the whole that was and the fragment that is.⁵

Por el contrario, un poema propiamente inconcluso está gobernado por fuerzas internas al desarrollo del poema que impiden cualquier tipo de clausura. Así, lo inconcluso no existe solamente en la falta evidente de final, sino que se empieza a crear formalmente a través del desarrollo de la obra:

Unlike the torso and the ruin, the unfinished should not invite completion. It falls short of finality or resists it, it should do so because of forces that have been demonstrated to be founded in its nature that forbid arrival at a closure even when the gestures accompanying closure are richly evoked.⁶

Rajan concibe lo inconcluso como una forma poética en sí; se aproxima al texto inconcluso no como fragmento imperfecto de una obra que debía haber sido completada sino como una obra con valor individual. Se sirve de esta definición para advertir la peligrosa tendencia a devaluar lo incompleto y fragmentario definiéndolo en relación a una unidad auténtica y central, pero inexistente, y en comparación con la cual lo incompleto se torna secundario, residual, y derivado.⁷

⁵ Balachandra Rajan, *op. cit.*, p. 4.

⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

En el segundo capítulo de su libro, dedicado a un análisis de lo inconcluso en *The Faerie Queene*, Rajan contrasta lo incompleto con lo inconcluso en términos muy parecidos a la ya mencionada distinción entre ruina e inconcluso. Opuesto a lo incompleto, lo inconcluso se caracteriza por una creciente indeterminación interna al texto que hace de su falta de cierre el único final adecuado para la forma de la obra: “Unfinished poems hold off closure, thus making it clear that closure is inappropriate to the dissensions on which their identities rest”.⁸ En tanto, lo incompleto mantiene un papel paralelo al del fragmento y la ruina, pues es una obra sencillamente no terminada cuya falta de cierre no se debe a fuerzas internas a ella.

Incomplete poems are poems which ought to be completed. Unfinished poems are poems which ask not to be finished, which carry within themselves the reasons for arresting or effacing themselves as they do.⁹

La distinción de Rajan entre incompleto e inconcluso es tentadora tanto por su claridad como por el reconocimiento que da a poemas inconclusos como obras poéticas independientes. Sin embargo, en su libro sobre fragmentos durante la segunda mitad del siglo XVII, Elizabeth Wanning Harries propone ciertas debilidades de la distinción de Rajan. Harries se pregunta, en referencia a las definiciones de Rajan, “What is the process by which literary texts ‘evolve’ into ‘unfinished’ works? How is it that people came to see some fragments as ‘finishable?’”¹⁰ Harries manifiesta el grado en el que las definiciones de Rajan evaden uno de los problemas centrales en un texto inconcluso: la intención del autor. Para Harries, el problema de la intención (“issues of intentionality or agency”)¹¹ es esencial al momento de aproximarse a un texto inconcluso. De

⁸ *Ibid.*, p.19.

⁹ *Ibid.*, p.14.

¹⁰ Elizabeth Wanning Harries, *op. cit.*, p. 3.

¹¹ *Idem.*

hecho, ella establece de entrada la distinción, a su parecer crucial, entre fragmentos planeados y no planeados.¹²

En referencia al texto de Rajan, Harries hace notar la extraña estructura gramatical empleada por el autor al momento de distinguir incompleto de inconcluso. La evasión continua de cualquier referencia a la intención autorial cuando Rajan dice, por ejemplo, que usará el término inconcluso “to describe works of literature which have evolved in such a way as to make it improper to finish them”, excluye al autor de su propia obra convirtiendo al texto en un elemento ominosamente activo. Anclado en una negación implícita de la intencionalidad, el libro de Rajan busca erradicar este reincidente problema al momento de estudiar poemas inconclusos. En la cita previa, su afán por excluir la intención llega a tal grado que parece sugerir la imposición del texto por encima de los deseos de su autor.

El dilema de la intención es especialmente patente en una obra inconclusa, de manera que resulta tentador y prácticamente inevitable considerar el motivo del autor al momento de dejarla incompleta. Es muy diferente el acercamiento a un texto abandonado intencionalmente que al de una obra que quedó trunca por el fallecimiento de su autor. En ocasiones, el trasfondo de la intención da a la obra aquella unidad agudamente ausente en su estructura interna. Por ejemplo, un texto incompleto por razón del deceso de su autor encuentra un fin tan absoluto como el del autor mismo en la muerte; la muerte le da un cierre extraño pero absoluto al texto mismo. Esta tendencia de buscar una cierta compleción al texto en la intención autorial refleja una característica intensamente destabilizadora de lo incompleto. Si bien una obra completa se delimita claramente de otras ficciones y del mundo “real” que la circunda, los contornos desdibujados de un texto incompleto confunden peligrosamente realidad y ficción. Al no encontrar un alto definido dentro de su misma estructura, el texto inconcluso no se afianza como

¹²*Idem.*

una estructura diferenciada de la “realidad” sino que la evoca e incluso se proyecta hacia ésta.

La intención del autor, que aflora casi por necesidad en textos incompletos, es intensamente controversial dentro de la crítica literaria. El análisis literario previo al siglo veinte consideraba la intención autoral una característica central de un texto. Por ejemplo, las tres preguntas en las que Goethe cimienta la “crítica constructiva” son: “What did the author set out to do? Was his plan reasonable and sensible, and how far did he succeed in carrying it out?”¹³ Sin embargo, durante el siglo XX la influencia del New Criticism revirtió la aproximación crítica a la intención. Esta corriente crítica estadounidense se ciñe al texto mismo como único elemento interpretable y rechaza todo aquello que permanece fuera de éste. En su ensayo “The Intentional Fallacy”, W.K. Wimsatt y Monroe Beardsley indagan en la tendencia crítica de analizar a partir de la intención y sugieren un método interpretativo que parte de la distinción entre evidencia interna y externa de un texto. En contraste con la evidencia interna, que se encuentra inscrita en la forma y temática del poema, la externa incluye todo tipo de detalles biográficos e históricos pero también, y especialmente, la intención inicial del autor:

There is a difference between internal and external evidence for the meaning of a poem. And the paradox is only verbal and superficial that what is (1) internal is also public: it is discovered through the semantics and syntax of a poem, through our habitual knowledge of the language, through grammars, dictionaries, and all the literature which is the source of dictionaries, in general through all that makes a language and culture; while what is (2) external is private or idiosyncratic; not a part of the work as a linguistic fact: it consists of revelations (in journals, for example, or letters or reported conversations) about

¹³ *Apud.* W.K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardsley, “The Intentional Fallacy” en *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, p. 6.

how or why the poet wrote the poem—to what lady, while sitting on what lawn, or at the death of what friend or brother.¹⁴

La exclusión de todo factor externo al texto no se limitó únicamente al *New Criticism*: Paul Ricoeur, filósofo y crítico francés contemporáneo de esta corriente, también prefiere prescindir de la interpretación como herramienta interpretativa. En *Teoría de la interpretación*, Ricoeur aboga por anular terminantemente el papel de la intención del autor en el análisis literario. Habiendo reconocido que “Frecuentemente, su intención [del autor] es desconocida para nosotros, a veces redundante, a veces inútil y otras hasta perjudicial en lo que atañe a la interpretación del sentido verbal de su obra”, Ricoeur concluye: “El rebasamiento de la intención por el sentido [del texto] significa, precisamente, que la comprensión se lleva a cabo en un espacio no psicológico y propiamente semántico que el texto ha forjado cortando los lazos que lo unían a la intención mental de su autor”.¹⁵ Así, Ricoeur anula el papel de la intención y exagera la importancia del texto como única herramienta interpretativa. El desarrollo del neohistoricismo en la década de los ochenta, aunque no se refiere abiertamente a la intención, irrumpe en la prohibición de aproximarse al texto a partir de cualquier factor externo pues sugiere un análisis de la literatura cimentado en el contexto histórico y cultural.

Los dos críticos de lo inconcluso a los cuales me refiero en esta sección, Rajan y Harries, se alinean con corrientes interpretativas profundamente diferentes. El texto de Rajan, severamente criticado por Harries pues evade la intención del autor, se alinea con la corriente interpretativa del *New Criticism*; Harries, cuyo libro se publicó en la década de 1990, tiene un enfoque más próximo al neohistoricista y por ello se niega a dejar de lado el contexto histórico y la intención del autor. En contraste con Rajan, quien evade la intención del autor, Harries aborda esta cuestión desde un inicio al reconocer que “the problems of agency and

¹⁴ *Ibid.*, p.10.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, pp. 87-8.

intentionality constantly reappear in studying the fragment”.¹⁶ Partiendo de la intención, Harries formula una distinción entre dos tipos de inconcluso: “*planned* and *unplanned* suggest that the primary way to differentiate fragments is by looking at the author’s goals, so far as we can determine them, in each text”.¹⁷

Si bien mi análisis habrá de alinearse con aquellas corrientes que se ciñen al texto y de referirse lo menos posible a la intención, es interesante notar el grado en que los análisis aparentemente divergentes de Harries y Rajan tienen ciertos elementos en común. Aunque parece opuesta, la distinción entre fragmentos planeados y no planeados de Harries es comparable con la que Rajan hace de textos inconclusos e incompletos. En ambos casos, la distinción opera como una piedra de toque a partir de la cual se puede afirmar el valor de la obra inconclusa. Tanto Rajan como Harries intentan oponerse a lo que Rajan reconoce como una de las frustraciones de hablar sobre fragmentos:

the world itself submits to and is embedded in a concurrence of implicit propositions which treat [the fragment] as secondary, residual, and derived, which endow it with identity only in relation to an authenticating wholeness.¹⁸

Gracias a su distinción, ambos llegan a la conclusión comparable de que el fragmento debe estudiarse como una obra con valor propio no necesariamente comparada con su versión completa. En este tenor, Harries forma su objetivo a partir del siguiente argumento:

I’ll be trying to articulate this independence [of the fragment], the possibility of a fragment that, while it appears to be broken off or partial, is not necessarily opposed to some existing or imagined whole.¹⁹

¹⁶ Elizabeth Wanning Harries, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ Balachandra Rajan, *op. cit.*, p. 6-7.

¹⁹ Elizabeth Wanning Harries, *op. cit.*, p.8.

A partir del valor concedido al fragmento, Rajan establece el paradigma con el que se acercará a la poesía inconclusa: “The form of the unfinished is the form of the poem as it is and not some larger form in which the poem participates and to which we are persuaded to annex it”.²⁰

En ambos autores, la distinción entre inconcluso e incompleto o bien fragmentos planeados y no planeados permite una valoración positiva del fragmento sin la necesidad de compararlo con una versión terminada pero ausente. Para lograr esto, ambos autores intentan excluir la dualidad entre un fragmento inconcluso y su posible versión finalizada. Sin embargo, Rajan parece dejar de lado su intención original en el desarrollo de su análisis, especialmente durante el capítulo en que estudia *The Faerie Queene*. Esta sección gira en torno a la diferencia entre el esquema primigenio del poema planteado por Spenser en la “A Letter of the Authors” y el grado en el que el desarrollo mismo del poema se extravía progresivamente del esquema. Como se verá en un apartado próximo, la distinción entre el esquema y el desarrollo, que Rajan trata como *pattern* y *flow*, es una característica esencial y probablemente inevitable al momento de aproximarse a textos inconclusos.

Tanto Rajan como Harries usan o niegan la intención para atribuirle al texto inconcluso una unicidad que permita su valoración individual. Con una sintaxis que obvia al autor, Rajan anula la intención autorial donde se localizaba, simbólicamente, la versión completa de un texto inconcluso. Al negar la intención, Rajan cancela la dualidad mencionada y establece el valor individual del texto. Desde el extremo opuesto, Wanning Harries también llega a defender la unicidad del texto incompleto. En su caso, la inclusión de la intención dota a un texto de cierta unidad pues establece que, incluso en la mente del autor, nunca hubo el peligroso desdoblamiento entre la versión completa y la versión final del texto. Así, su libro busca probar cómo los fragmentos del siglo XVIII fueron una estrategia

²⁰ Balachandra Rajan, *op. cit.*, p. 5.

deliberada (“a deliberate strategy”)²¹ y disfrutaban de cierta independencia; no son indicios de una realidad fracturada,²² sino de una unidad superior²³. Aunque la estrategia es diferente, la finalidad de ambos autores es dotar al fragmento de valor ontológico individual.

A pesar de la intención de ambos por marginar la noción de una versión completa pero inexistente de la obra fragmentaria, los términos mismos de incompleto, inconcluso y fragmentario evocan, a mi parecer necesariamente, la noción de algo completo, concluso y unificado. Efectivamente, las palabras *incompleto* e *inconcluso* son lingüísticamente la negación (in-) de sus opuestos (-completo y -concluso) de forma que el desdoblamiento ocasionado entre una versión terminada y la actual es ineludible desde un principio. El texto incompleto resulta tan enigmático como complejo pues de inmediato refiere al lector a una realidad más allá del texto, de forma que parece existir tanto fuera de sí mismo como dentro. Se suscita entonces una dualidad intrínseca al texto que lo dota, a mi parecer, de una complejidad excedente. En su libro *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes se refiere a la duplicidad de los tratados de Fourier y explica, de manera especialmente pertinente, cómo “la duplicidad del discurso produce un intersticio por donde el tema se escapa”.²⁴ Es éste el efecto de varios poemas inconclusos, en especial aquellos que contienen un texto adyacente donde se explica el texto. Tratar de divorciar lo inconcluso de lo concluso resulta conceptual y lingüísticamente imposible ya que son palabras temática y formalmente estructuradas como opuestas. Como dice Derrida cuando se refiere a la naturaleza doble del signo lingüístico: “il ne s’agit pas de ‘rejeter’ ces notions: elles sont nécessaires et, aujourd’hui du moins, pour nous, plus rien n’est pensable sans elles”.²⁵

²¹ Elizabeth Wanning Harries, *op. cit.*, p. 7.

²² “In the eighteenth century, however, and even into the nineteenth, fragments were not necessarily signs of a broken reality”, *Ibid.*, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 98.

²⁵ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, p. 25.

ACERCAMIENTO FORMAL A LO INCONCLUSO

Desde una aproximación híbrida entre el formalismo y la teoría del receptor en *Poetic Closure*, Barbara Herrnstein-Smith analiza lo inconcluso en términos del efecto que genera en un lector cuyas expectativas formales y temáticas no han sido satisfechas.²⁶ Su acercamiento minucioso al texto problematiza aún más la definición de lo inconcluso ya que le atribuye “fracaso de cierre” (*failures of closure*) a ciertos poemas formalmente completos. De tal manera, lo incompleto no existe únicamente en poemas evidentemente fragmentados sino también en poemas aparentemente completos. Al señalar que todos los textos terminan, cuando menos visualmente, con el espacio en blanco que sigue al final del texto y el silencio en el que desemboca la declamación, Herrnstein-Smith complica la definición de inconcluso. Asimismo, a lo largo de su libro explora la incidencia del contexto cultural y los elementos formales y temáticos internos del poema en la apreciación de un texto como inconcluso por parte del lector.

En la introducción a su libro, la autora atribuye gran importancia al contexto histórico y literario que, si bien trasciende los límites físicos de un poema, es un factor determinante en la respuesta del lector a su estructura: “closure is frequently secured with reference not so much to the discursive structure of the poem as to the context it implies”.²⁷ El grado en que la conclusión de un poema es adecuada y firme depende tanto del poema mismo como de la concepción que el lector tenga de la forma en que acaban otros poemas del mismo género.

Closure is often strengthened by convention: the reader’s sense of finality will be reinforced by the appearance, at the conclusion of the poem, of

²⁶ Barbara Herrnstein-Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, p. 211.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

certain formal and thematic elements which typically appear at the conclusion of poems in that style.²⁸

Herrnstein-Smith pone como ejemplo el epitafio, cuyo final se dirige tradicionalmente al transeúnte. Si esta dedicación final falta, es muy posible que el lector considere al epitafio incompleto. A grandes rasgos, las expectativas del lector se fraguan en sus previas experiencias poéticas, de manera que la noción de un texto inconcluso proviene tanto o más de este marco comparativo interno al lector como del poema mismo.

Dentro de los límites del poema, Barbara Herrnstein-Smith trata el fracaso de cierre a partir del grado en que un poema satisface o no las expectativas temáticas y formales del lector. La autora analiza diferentes maneras en que las características formales y temáticas puedan generar la sensación de una conclusión débil o insatisfactoria.

Ya que se referirá varias veces a la manera en que los diversos fenómenos formales afectan y generan el efecto de conclusión en un poema, Herrnstein-Smith comienza por definir brevemente los elementos formales como “those which arise from the physical nature of words, and would include such features as rhyme, alliteration, and syllabic meter”²⁹ y más adelante define la forma poética como “the kind of structure produced by a patterning of the formal properties of language according to some principle of organization and /or repetition”.³⁰ Cuando se refiere al fracaso de cierre, la autora explora cómo los patrones formales establecidos dentro del poema mismo pueden contribuir a una conclusión débil. Ya que el final es generalmente un punto clave en el desarrollo temático de un poema, su contraparte formal suele introducir ciertos elementos sonoros particulares, como rimas marcadas o aliteraciones fuertes, que contribuyen a generar un final contundente. En los sonetos renacentistas ingleses, por ejemplo,

²⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁹ *Ibid.*, p. 6.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

se subraya la conclusión del poema con un pareado en rima que hace a la afirmación final especialmente rotunda. Un ejemplo es el soneto “My galley charged with forgetfulness”, la traducción libre que Sir Thomas Wyatt hace del soneto 190 de Petrarca, donde el ímpetu de los últimos dos versos se transmite en parte por la rima final entre *comfort* y *port*:

Drowned is the reason that should me comfort,
And I remain despairing of the port.³¹

El efecto concluyente y redondo de la rima inglesa en los últimos dos versos del soneto resulta especialmente evidente en comparación con la versión original italiana, en la que la estructura de rima por sexteto hace que los últimos tres versos correspondan con los anteriores y el resultado es un final menos rotundo y conclusivo que la versión de Wyatt,

Celansi i duo mei dolci usati segni,
Morta fra l'onde è la region e l'arte
Tal ch'i 'ncomincio a desperar del porto.³²

Sin embargo, incluso en poemas en verso libre, las conclusiones temáticamente contundentes suelen venir acompañadas por cambios formales en la aliteración o la estructura. El ya mencionado final de “Crazy Jane Talks with the Bishop”, estructurado por la alternancia de un verso corto y uno largo con una rima ligera entre los cortos, ejemplifica un final conclusivo y fuerte en verso libre. En su caso, la fuerza formal que acompaña a la conclusión temática da una contundencia casi aforística al cierre del poema.

³¹ Sir Thomas Wyatt, “My galley charged with forgetfulness” en *The Making of a Sonnet*, p. 80. Si bien el uso del verbo “remain” y el participio “despairing” indican la continuidad de aquella desesperanza con la que termina el poema, la fuerza del ritmo y la rima minimizan este detalle abierto y generan la sensación de un cierre sólido.

³² Francesco Petrarca, *Petrarch's Lyric Poems: The Rime Sparse and Other Lyrics*, (texto biligüe), p. 334.

For nothing can be sole or whole
That has not been rent.³³

Desde el contenido, el afán conclusivo emerge con la preposición *for*, que suele indicar revisión o el resumen. Sin embargo, la fuerza de los versos descansa notablemente en la estructura formal. A diferencia de versos anteriores, estos dos últimos se componen casi únicamente de palabras monosilábicas, lo cual genera un ritmo especialmente enérgico que hace un énfasis sonoro en las palabras más importantes *nothing*, *sole*, *whole*, *rent* y acelera la velocidad del penúltimo verso para desencadenar en un último que, al ser comparativamente más corto que su predecesor, recrea sonoramente la brusca intervención de la palabra *rent* con la que acaba el poema. Esta última palabra, casi onomatopéyica, irrumpe en el poema violentamente y ejerce formalmente una acción similar a su significado, pues rompe con el fluir del texto y parece ser responsable de que el verso acabe siendo más corto que su predecesor. Asimismo, la rima interna entre *sole* y *whole* apoya el contenido semántico del poema pues su cercanía sonora refleja la similitud de sus significados. De hecho, la estructura de “sole or whole” funciona como la figura retórica de la hendiádis,³⁴ cuya estructura doble vuelve realidad poética a la premisa que la copla se afana por referir; la ruptura de un único concepto en dos términos similares ilustra el desgarramiento esencial de todo lo unificado. En conclusión, la estructura formal de este poema permite una conclusión doblemente poderosa al ilustrar sonora y lingüísticamente la premisa del poema mismo.

Herrnstein-Smith se refiere precisamente a la ausencia de tales cambios formales significativos como un elemento que desencadena lo inconcluso. Al no dotar a los últimos versos de un valor especialmente conclusivo, la falta de cambios formales sugiere que el poema podría seguir en un estilo semejante durante varios

³³ W.B. Yeats, *op. cit.*,

³⁴ La hendiádis es una figura retórica en la cual una sola idea se expresa con dos sustantivos. El ejemplo que da Cuddon en su *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* es “gloom and despondency”, *op. cit.*, p. 375.

versos más pues “the structural forces of continuation are not arrested or overcome”.³⁵ Por otro lado, cuando los últimos versos de un poema son irregulares, rompen con la estructura del poema o no muestran ningún tipo de esquema formal, el efecto es también un cierre endeble. Esto sucede, por ejemplo, cuando hay rimas débiles o aliteración sin sentido. En otras ocasiones, lo inconcluso se inscribe en la estructura formal del poema como producto de un irresoluble defecto estructural: “closural weakness reflects structural weakness”.³⁶ Claro ejemplo de este tipo de incompleto es “The Triumph of Life”, el poema inconcluso de Shelley mencionado al inicio del capítulo:

“Then, what is Life?” I said. . . . the cripple cast
His eye upon the car which now had rolled
Onward, as if that look must be the last,

And answered Happy those for whom the fold
Of

37

Como contraparte a su análisis de elementos formales ligados a lo inconcluso, Herrnstein-Smith propone una serie de características temáticas que insertan indeterminación y ambigüedad en el entramado del texto. Tres son las manifestaciones de inconcluso temático que refiere la autora: a un lector le puede resultar inconcluso un texto (1) cuando el argumento no plantea ningún tipo de conclusión temática, (2) cuando las alusiones finales son a principios o a eventos inestables y (3) cuando las afirmaciones finales son tentativas o condicionadas.³⁸ Más adelante, explora dos formas opuestas de inconclusos temáticos que se

³⁵ Barbara Herrnstein-Smith, *op. cit.*, p. 210.

³⁶ *Ibid.*, p. 224. Ejemplifica este tipo de inconcluso con los fragmentos de “Fall of Hyperion” de Keats que, según la autora, “in all likelihood could not have been, given their present form, finished at all” (p. 220).

³⁷ Percy Bysshe Shelley, “The Triumph of Life” en *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II: 1800 to the Present*, p. 493.

³⁸ *Ibid.*, p. 210.

caracterizan por crear un efecto anticlimático. La primera muestra un final que no satisface las expectativas que el argumento ha creado en el lector: “the conclusion that appears does not supply the anticipated limit”.³⁹ Por el contrario, la segunda sucede cuando la conclusión de determinado poema se ha dado antes del final formal, de manera que el final real es excedente y se siente sobrado. La autora designa a este tipo de inconcluso como “tacked-on endings” y explica que suceden “when the reader of a poem is satisfied or reaches the conclusion ‘before the end of a poem’ he will experience its actual conclusion as defective, as distinctly anticlimactic”.⁴⁰

Implícito desde el título, “Failures of Closure”, el grado en que la autora considera a poemas incompletos como distintamente fallidos es evidente en el desarrollo de su capítulo. Ejemplifica la mayor parte de sus argumentos con poemas desconocidos o escritos por niños y en general se refiere peyorativamente a este tipo de poemas. Partiendo del valor plenamente negativo que le atribuye a los poemas faltos de clausura, el poema inconcluso que se tratará en el presente trabajo se alinea más bien con lo que la autora llama “anti-clausura”. Según Herrnstein-Smith, los finales de este tipo “will convey doubt, tentativeness, inability, or refusal to make absolute and unqualified assertions” y por lo tanto “(they) question the validity and even the possibility of unassailable verities”.⁴¹

Sin embargo, este término no parece ser aplicable a *The Faerie Queene* pues la autora refiere la tendencia de anticlausura particularmente a la modernidad.⁴² En realidad, poemas incompletos como *The Faerie Queene* o el Soneto 126 de Shakespeare no están considerados en ninguna de las categorías de Herrnstein-Smith. Al referirse a la poesía renacentista, Herrnstein-Smith afirma que “closure in Renaissance poetry tended to be strong and secure”.⁴³ Si bien puede ser verídica

³⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 223-4.

⁴² Herrnstein-Smith afirma: “in much modern poetry and in modern poems otherwise quite dissimilar in style, one may readily observe an apparent tendency toward anti-closure.” Herrnstein-Smith, *op. cit.*, p. 337.

⁴³ *Ibid.*, p. 234.

a grandes rasgos, la afirmación obvia los pocos pero profundamente significativos poemas inconclusos de la época. De hecho, la preocupación de la época por el orden y la estructura hace que estos textos incompletos resulten aún más enigmáticos. Como veremos en la presente tesis, mi aproximación es muy distinta a la de Herrnstein-Smith pues el poema que se analizará no pierde sino gana complejidad al estar incompleto. Sin embargo, el meticuloso análisis de lo incompleto en *Poetic Closure* es fundamental en mi análisis pues la compleja falta de cierre de *The Faerie Queene* ostenta una combinación de varias de las manifestaciones formales y temáticas de lo inconcluso analizadas por Herrnstein-Smith.

A diferencia de Harries, Balachandra Rajan estudia varios poemas inconclusos previos a la modernidad y analiza de manera menos general el fenómeno de lo inconcluso. Si bien no tan sistemáticamente, Rajan también refiere lo inconcluso a ciertos factores temáticos que reaparecen en varios de los poemas estudiados. Menciona particularmente a lo inconcluso que proviene de oposiciones que no pueden encontrar solución y, más adelante, a aquel producido por temas en los que el lenguaje no basta. Ambos tipos de inconcluso habrán de desarrollarse en una sección individual. El primer tipo de inconcluso temático, que también tiene una arista formal, es especialmente pertinente en el presente trabajo y habrá de desarrollarse en una sección propia.

OPOSICIONES NO RESUELTAS EN EL POEMA

Debido al papel persistente de los opuestos en la poesía renacentista inglesa, la relación que Rajan establece entre las oposiciones temáticas inscritas en un texto y la forma incompleta del mismo es especialmente pertinente en el presente trabajo. Para Rajan, un texto inconcluso puede resultar de una serie de oposiciones temáticas irresueltas cuya falta de síntesis se plasma visual y físicamente en lo

incompleto de la forma.⁴⁴ El autor da ejemplos concretos de oposiciones que suelen aparecer en poemas inconclusos: “pattern versus flow, organization versus proliferation, spatial disposition versus sequential disclosure and, more modernistically, oeuvre versus text”.⁴⁵ Frente a estas parejas de oposiciones, Rajan establece el papel del poema inconcluso de la siguiente manera: “The poem, placed on the line of engagement of these two arrays, partakes of both without allowing itself to be annexed by either”.⁴⁶ En referencia a la poesía sumamente indeterminada de Andrew Marvell, Rajan analiza el grado en que un poema inconcluso permite estudiar sin distracciones el diagrama de fuerzas desarrollado en el poema: “the diagram of forces can be studied without the distraction of the triumph of either force”.⁴⁷ Si bien trata poemas de Marvell a partir de oposiciones temáticas, Rajan también analiza una oposición que rebasa al texto y remite a la intención del autor. Se trata de la dicotomía esquema/desarrollo (*pattern/flow*), una dualidad resulta problemática pero esencial en el análisis de lo inconcluso.

I. OPOSICIÓN ESQUEMA/DESARROLLO

La dicotomía esquema/desarrollo se refiere a la distancia entre el plan preestablecido que tiene un autor para su obra y el desarrollo final de ésta. En tanto encarna la intención inicial del autor, el esquema es un concepto bastante abstracto pues no se ve necesariamente expresado en el resultado real de la obra. Sin embargo, este esquema primigenio suele verse plasmado, en el caso de varios poemas inconclusos, en una sospechosa carta o nota inicial que el autor anexa a su obra.⁴⁸

⁴⁴ Balachandra Rajan, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 8

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸ Tal es el caso de Spenser, quien en su “A Letter of the Authors” expone detalladamente la intención, el tema y la estructura que habría de tener *The Faerie Queene*. Lo mismo pasa con Samuel Taylor Coleridge y su poema *Kubla Khan*: en un fragmento que pidió se incluyera en la publicación del poema, Coleridge explica que durante una siesta concibió el poema original, compuesto de entre 200 a 300 versos pero que no pudo escribirlo pues fue interrumpido y olvidó buena parte de él. “Kubla

Aunque los críticos que tratan lo inconcluso suelen identificar una dualidad paralela a aquella de esquema/desarrollo, no todos la tratan desde la misma perspectiva. Para algunos, el esquema no encarna la intención autorial sino la expectativa que un lector crea al aproximarse a un texto. La distinción se centra en la intención autorial y la estructura del poema, y permea el análisis de Rajan en torno a *The Faerie Queene*. En su texto sobre el cierre poético, Barbara Herrnstein-Smith se aproxima a esta dicotomía a partir de la perspectiva del lector y el grado en que su expectativa de cierto poema no se satisface con un poema inconcluso. Por su parte, Frank Kermode da un giro relevante a la oposición al introducir el término de *peripeteia*. Umberto Eco estudia la oposición desde un ángulo casi científico e incluso George Steiner parece señalarla en su libro *Lenguaje y silencio*. A continuación repasaré los distintos acercamientos a la dicotomía y, a partir de ella, intentaré llegar a una nueva definición de lo incompleto.

Tanto Balachandra Rajan como Umberto Eco se acercan a la dualidad esquema/desarrollo en relación a la intención autorial. En *The Form of the Unfinished*, Rajan hace repetidas referencias a esta dicotomía; en primera instancia la introduce para ejemplificar una de las posibles oposiciones irresueltas en un texto y a continuación hace de ella uno de los ejes a partir de los que analizará *The Faerie Queene*. La misma dualidad, denominada en términos de *forma* y *apertura*, subyace *Obra abierta* de Umberto Eco.⁴⁹ El concepto de *esquema* también se manifiesta en *Obra abierta* con lo que Eco entiende por poética, como “el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista”.⁵⁰ Para Eco, en la comparación entre el proyecto originario (*poética*) y el desarrollo final (*apertura*) resulta “imposible dejar de resaltar las disparidades entre proyecto y resultado” de manera que es “ciertamente más fácil detectar una poética referida a obras que (...)”

Khan: or, a Vision in a Dream. A Fragment,” en *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II: 1800 to the Present*, p. 254 (*v.infra*, p109-10).

⁴⁹ Refiriéndose al acercamiento contemporáneo a la ambigüedad fundamental de la obra de arte, Eco explica cómo “se ha querido plantear el problema de una dialéctica entre *forma* y *apertura*”. Umberto Eco, *Obra Abierta*, p. 34.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

han adecuado sus intenciones”.⁵¹ En el caso de una obra incompleta, la discrepancia entre lo que Eco llama las intenciones o poética y el resultado es más notoria que en cualquier obra terminada.

En otra línea argumentativa, Frank Kermode evoca continuamente la dualidad entre esquema y desarrollo enfocándose en un análisis histórico y literario del concepto del final. En *The Sense of an Ending* se le da un giro a la aplicación meramente literaria de esta dicotomía y se analiza su papel en la historia de la cultura occidental. Por ejemplo, refiriéndose a la creación de predicciones apocalípticas durante el medioevo, señala cómo “when we refuse to be dejected by disconfirmed predictions we are only asserting a permanent need to live by the pattern rather than the fact”.⁵² Así, Kermode traslada la dicotomía entre esquema (*pattern*) y hecho (*fact*) a la dimensión histórica, sugiriendo implícitamente el paralelo entre ficción y realidad que habrá propondrá posteriormente.⁵³ El nombre que Kermode da a la noción de esquema y desarrollo como forma paradigmática (*paradigmatic form*) y realidad contingente (*contingent reality*)⁵⁴ sugiere la identificación, que habrá de desarrollarse más adelante, entre el desarrollo del texto y el mundo sensible o “real”.

Al preexistir al texto y ser asequible únicamente a través de suposiciones, la existencia del esquema como una intención frustrada del autor es un tanto lábil y hasta cierto punto inconstatable. Implica adentrarse en el equívoco mundo de la intención autorial, tan evitado por críticos como Rajan y reprochada por los nuevos críticos, quienes abogan por “the death of the author and the independence of the text”.⁵⁵ En este sentido, es más seguro referirse a la dicotomía esquema/desarrollo no en referencia a la intención del autor sino a la bifurcación entre la expectativa de un lector y su experiencia real de lectura.

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

⁵² Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, p. 11.

⁵³ *Cfr. Ibid.*, cap V.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁵ Harries, *op. cit.*, p. 5.

Desde la perspectiva del receptor, críticos como Kermode y Eco estudian la importancia del distanciamiento entre esquema y desarrollo en una obra artística. Ambos subrayan a su manera el papel esencial de la discrepancia entre las expectativas iniciales del lector y el desarrollo real del texto. Cuando Kermode se aboca a discutir la dualidad entre esquema y desarrollo en el ámbito literario, introduce el concepto esencial de *peripateia*;⁵⁶ equivalente, en la narrativa, a la ironía para la retórica y caracterizado por una incongruencia esencial entre lo que la estructura de un texto parece prometer y su desarrollo real. Kermode utiliza el término de *peripateia* para exponer el grado en que el lector ansía la frustración de sus propias expectativas: “the interest of having our expectations falsified is obviously related to our wish to reach the discovery or recognition by an unexpected and instructive route”.⁵⁷ En otro momento, el autor describe la *peripateia* como aquel giro del texto donde “the end comes as expected, but not in the manner expected”.⁵⁸ En conclusión, Kermode parece sugerir que un texto adquiere mayor significado conforme genera una mayor distancia entre la expectativa y el resultado de un texto.

Varios autores que tratan lo incompleto parecen favorecer esta discrepancia significativa entre el esquema y el resultado. Herrnstein-Smith reconoce de manera notablemente similar a Kermode: “We enjoy (...) teasing our tensions, deferring the immediate fulfilment of our appetites and expectations”.⁵⁹ Más adelante, emplea la teoría musical de Leonard Meyer para reforzar el grado en que un poema totalmente previsible resulta asimismo totalmente trivial, “If (...) there have been no surprises and disappointments, if all our expectations have been gratified, then the poem has been as predictable—and as interesting—as someone’s reciting of the

⁵⁶Originalmente, el término *peripateia* (*περιπέτεια*) proviene de la *Poética* de Aristóteles y se utiliza cuando un elemento en una obra resulta ser el opuesto al que aparentaba. Designado esencial junto con la *agnición* o *anaknórisis*, Aristóteles lo define como “el cambio de la acción en sentido contrario” (1452a22-23). Frank Kermode aplica la *peripateia* a la novela y cambia considerablemente su acepción original, que incluso hoy se usa más con referencia al drama y se define como “a reversal of fortune; a fall”. Aristóteles, *Poética*, y J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*.

⁵⁷ Kermode, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹ Herrnstein-Smith, *op. cit.*, p. 3.

alphabet”.⁶⁰ Desde su aproximación al lenguaje como un sistema, Herrnstein-Smith reconoce: “when a poem becomes a closed system, it has nothing to say and nothing to reveal but the operation of its own laws”.⁶¹

De manera análoga a Herrnstein-Smith, Umberto Eco se aproxima a la obra literaria como si ésta fuera un sistema estructurado pero no completamente aislado de la realidad que lo rodea. Se acerca a la dicotomía esquema/desarrollo a partir de este entendimiento del arte y nota, al igual que Herrnstein-Smith, lo importante de la desviación de la obra ante su esquema sistemático y preestablecido. En referencia a la teoría de la música, Eco explica el triunfo de la experiencia musical como un equilibrio entre la expectativa creada por el sistema y la ruptura sorpresiva de esta misma expectativa. Al igual que Herrnstein-Smith, ahonda en la teoría musical de Leonard Meyer, según la cual la emoción que produce la música se fragua en la interrupción de la regularidad. La tendencia hacia la regularidad se inhibe y perdura, produciendo “un placer de la espera, creando la sensación de la impotencia ante lo desconocido; y cuanto más inesperada es la solución, más intenso es el placer al verificarse”.⁶² Esta explicación de la experiencia musical resulta prácticamente intercambiable con aquella que Kermode hace de la *peripeteia*.

En referencia al quiebre entre esquema y desarrollo, Eco utiliza la teoría de la información buscando proporcionarle una explicación científica. Inicialmente emplea el concepto de *entropía*, perteneciente al ámbito de la matemática y la ciencia, desde la teoría de la información y la cibernética según Norbert Wiener. A partir esta disciplina, Eco explica la *entropía* como aquella tendencia al desorden y al caos en la naturaleza que se contraponen directamente a la transmisión de información y ante la cual el código lingüístico constituye un suceso improbable. Tras dejar la terminología establecida y contraponer la *entropía* al lenguaje y a la información, Eco introduce la noción inusitada de que “el orden que regula la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 30.

⁶² Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 176-7.

comprensibilidad de un mensaje fundamenta también su absoluta previsibilidad, es decir, su *trivialidad*” y concluye que “Cuanto más ordenado y comprensible es un mensaje, tanto más *previsible* resulta”.⁶³ Es por esta razón que cierta entropía, alineada con lo contingente del desarrollo, le da una dimensión inesperada y más significativa a un mensaje. El grado en el que “ciertos elementos particulares de desorden aumentan la información de un mensaje” se vuelve evidente en el arte, que “poniendo en una relación absolutamente nueva sonido y concepto, sonidos y palabras entre sí, uniendo frases de manera no común, comunica, al mismo tiempo que un significado dado, una emoción inusitada”.⁶⁴ De esta manera, Eco demuestra cómo una estructura lingüística absolutamente esquemática disminuye la comunicación de significado. Haciendo uso de esta paradoja, propone una diferencia entre información y significado, conceptos considerados sinónimos por Wiener: si bien el significado es inversamente proporcional a la entropía (conforme el desorden de un discurso aumente y su previsibilidad disminuya el significado que éste comunicará será más limitado), la información puede incluso aumentar conforme aumente la entropía de un discurso (“la imprevisibilidad respecto de un sistema de probabilidades, la desorganización introducida en él, son el único elemento que determina un aumento de información”⁶⁵). Vistos desde este ángulo, la información y el significado estructuran una dualidad análoga a la del esquema y el desarrollo. Así como el esquema funciona como un sistema de interrelaciones ordenadas y racionales, el significado se alinea con la tendencia estadísticamente improbable de un orden determinado y sistemático que proporciona un significado estable. En su contraparte se encuentra la información, “directamente proporcional a la imprevisibilidad y netamente distinta del significado”⁶⁶ y por lo tanto relacionada con la imprevisibilidad del desarrollo de un texto.

⁶³ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 149-150.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 161.

Sin embargo, Eco no defiende la creación de textos totalmente controlados por la entropía, caracterizados por total imprevisibilidad, pues serían incapaces de comunicar ni significado ni información. Más bien, identifica a la obra abierta moderna con un desorden controlado que sucede dentro de un campo específico de acción: “La tendencia al desorden que caracteriza positivamente la poética de la apertura deberá ser tendencia al desorden dominado, a la posibilidad comprendida en un campo”.⁶⁷

Lo mismo se plantea en *The Sense of an Ending*, donde el balance entre esquema y desarrollo es un elemento central del análisis de Kermode. Desde su análisis histórico, Kermode se refiere a la búsqueda de consonancia; es decir, a la tendencia por restablecer predicciones apocalípticas desacreditadas con cambios sutiles en lugar de abandonar estas profecías por completo. Dicha consonancia establece un punto medio entre la realidad y el esquema predeterminado al tomar en cuenta a la realidad mientras mantiene vigente, pero cambiada, la predicción apocalíptica.

Desde su análisis literario, Kermode se apoya en la noción de *peripeteia* para sugerir el papel esencial de lo inesperado y sorprendente en una obra de arte, pero tampoco aboga por la total independencia del desarrollo a costa del esquema. Aunque explica que conforme más inesperada sea la *peripeteia* “the more we may feel that the work of art respects our sense of reality”,⁶⁸ es necesario mantener una cierta rigidez y no irrumpir totalmente en el sistema, ya que la *peripeteia* “Could not work if there were not a certain rigidity in the set of our expectations”.⁶⁹ Al aproximarse a la poética de la novela, Kermode comenta que este género literario: “has always been threatened on one side from the need to mime contingency and from the other by the power of form to console”.⁷⁰ La obra de arte parece encontrarse siempre en un terreno equívoco que oscila entre la adherencia al esquema preestablecido y la reivindicación de lo contingente y novedoso.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁸ Frank Kermode, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 151.

II. OPOSICIÓN FICCIÓN/REALIDAD

Ahora bien, varios críticos establecen una relación entre la dicotomía esquema/desarrollo localizada en una obra literaria y una dicotomía más amplia entre el plano de la ficción y el de la “realidad”. La posible correspondencia de ambas dicotomías se esclarece al notar ciertas características que se han discutido tanto en torno al esquema como al desarrollo. Esquema es orden, estructura, pauta, e intención, características centrales no sólo para la ficción sino para lenguaje mismo. En general, como señala Umberto Eco, el lenguaje y las artes humanas son fenómenos poco probables en una naturaleza regida por la entropía. Lo imprevisible, temporal y, en esta tesis, inconcluso del desarrollo se acerca a lo caótico de la vida “real”, a un universo cuyo propósito no es certero y en el que el tiempo acaba con todo. De hecho, la relación intrínseca entre el desarrollo y lo “real” se aloja en que el desarrollo de un texto se desenvuelve dentro del tiempo y sólo puede existir dentro de éste; en tanto estructura idealizada del texto, el esquema es reminiscente del mundo platónico de las ideas y no está sujeto a la temporalidad. Por ende, el desarrollo abre una brecha por donde se cuela lo caótico e incierto de la realidad en la estructura ideal y esquemática del texto. Esta sugerente correspondencia se desarrolla a lo largo de *The Sense of an Ending*. Desde un principio, Kermode sugiere la equivalencia entre la dualidad esquema/desarrollo y ficción/realidad al analizar al esquema en términos de una predicción apocalíptica y al desarrollo como la realidad que continuamente desmiente la predicción. Los términos con que se refiere a la dualidad, esquema como “paradigmatic form” y desarrollo como “contingent reality”, expresa la relación que el autor encuentra entre el desarrollo y la realidad. Aunque emerge de manera indirecta en varias ocasiones, esta liga resulta evidente cuando Kermode describe la oposición entre el esquema y el desarrollo como “the dilemma of

fiction and reality”.⁷¹ Incluso puede argumentarse que Kermode no distingue entre el esquema/desarrollo interno a un texto y la dualidad entre ficción/realidad; para él, todo aquello que otros denominan desarrollo constituye un ejemplo de la irrupción de la realidad en la ficción.

Aunque no con la contundencia de Kermode, varios críticos también sugieren una correspondencia entre la dualidad esquema/desarrollo y ficción/realidad. Sin enunciarse abiertamente, la relación entre ambas dualidades subyace a los primeros dos capítulos de *The Form of the Unfinished*. En el primero, Balachandra Rajan analiza la poética de Marvell en referencia a una dualidad entre la artificialidad ordenada de la ficción y el mundo *real* que existe a su alrededor. El autor explica cómo el mundo ficticio simultáneamente incluye y rechaza al mundo real y se estructura, paradójicamente, a partir de una realidad de la cual está esencialmente escindido. Para Rajan, la creación artística surge a partir de la perpetua batalla entre el orden ficticio y la realidad caótica: “Art begins in a counter-thrust against the ‘pushing world’, a withdrawal into an enclosure of order where the force of the actual can be reflected but diminished in intensity to what the form can tolerate”.⁷² Aunque busque ser una copia de la realidad, el arte no puede existir sin una estructura que permita, como lo explica Umberto Eco, la transmisión de un mensaje significativo.

En su siguiente capítulo, Rajan analiza *The Faerie Queene* en torno una dualidad esquema/desarrollo que en ciertos puntos parece intercambiable con aquella de ficción/realidad. A un tiempo explica el grado en que el esquema del texto fue desplazado por accidentes alineados con su desarrollo y analiza la peligrosa irrupción de la plenitud infinita del mundo real en el orden de lo ficticio. Finalmente, Rajan entiende lo inconcluso de *The Faerie Queene* como resultado de una intervención progresivamente fuerte del desarrollo y de la “realidad” en el esquema estructurado de la ficción. Desde esta perspectiva, el texto

⁷¹ *Ibid.*, p. 131.

⁷² Balachandra Rajan, *op. cit.*, p. 42.

se concibe como un campo de batalla donde se enfrentan la estructura del esquema y la turbación de la realidad.

En tanto puede establecerse un vínculo entre la dualidad esquema/desarrollo y aquella de ficción/realidad, se puede sugerir también una correspondencia con la teoría clásica de las ideas que se discutió en la sección pasada. Desde un punto de vista platónico, la fijeza y estructura del esquema pertenece al plano de las ideas mientras que el desarrollo, atado al tiempo y por naturaleza caótico e inconstante, puede referirse al poco confiable mundo sensible.

III. LA DUALIDAD ESQUEMA/DESARROLLO COMO ESPACIO/TIEMPO

También se puede inferir en la dualidad esquema/desarrollo una relación con las nociones de tiempo y espacio. La equivalencia entre ambas dualidades resulta especialmente evidente partiendo de la distinción clásica entre el mundo sensible y el cognoscible; en contraste con la fijeza y eternidad que suponía el mundo de las ideas, el mundo sensible se liga intrínsecamente al cambio y, por ende, al paso del tiempo. Así como el poema de Parménides consideraba al mundo sensible atado esencialmente al elemento del tiempo, el eje del desarrollo en una obra incompleta suele identificarse con lo temporal. Por otro lado, correspondiente con lo eterno del mundo cognoscible, el esquema suele identificarse con nociones espaciales. De hecho, los propios términos de “desarrollo” y “esquema” sugieren su conexión con el tiempo y el espacio: mientras que la palabra *desarrollo* suscita la noción de algo que avanza en el tiempo, la de *esquema* comunica una noción casi espacial de un modelo o esbozo.

Desde la crítica, Rajan ejemplifica las posibles oposiciones en una obra incompleta y, situando a la oposición espacio/tiempo como paralela a la de esquema/desarrollo, recita de esta manera posibles dualidades correspondientes: “*pattern* versus *flow*, *organization* versus *proliferation*, *spatial disposition* versus

sequential disclosure and, more modernistically, *oeuvre versus text*".⁷³ Asimismo, Kermode también insiste en la dimensión espacial del esquema y la temporal del desarrollo. Al hacer la distinción entre forma y desarrollo, Kermode reconoce que "although books are inescapably of the element of time, their formal organization is to be apprehended as spatial".⁷⁴ Previamente, había mencionado con desconfianza la tendencia moderna de considerar estructuras literarias como espaciales,⁷⁵ probablemente debido a su afán por alinear la ficción más con lo contingente y cambiante del desarrollo que con lo estructurado y fijo del esquema.

Herrnstein-Smith, en su análisis formal de la clausura poética, también parece sugerir esta correspondencia. Refiriéndose a la función del final en un texto, la autora contrapone la sucesión de eventos a la experiencia del diseño integral: "we should be able to re-experience the entire work, not now as a succession of events, but as an integral design".⁷⁶ La mención de una sucesión de acontecimientos es evidentemente temporal y, en tanto se liga a la experiencia de un lector frente a un texto, está vinculada con el desarrollo. De significado casi intercambiable con *esquema*, la palabra *diseño* tiene una connotación espacial inconfundible. Sin embargo, lo espacial de la estructura resulta aún más evidente cuando Herrnstein-Smith define la clausura, cuya correspondencia con el esquema ya ha sido analizado:

[Closure] has been used most frequently by psychologists to refer to a quality of visually perceived forms, spatial structures, which exhibit relatively clear, coherent, and continuous shape.⁷⁷

En esta ocasión, el carácter visual de lo concluso resulta evidente con la mención de formas visualmente percibidas, estructuras espaciales y forma continua. Incluso

⁷³ *Cursivas mías*, Rajan, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁵ Kermode, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁶ Herrnstein-Smith, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 2.

Jacques Derrida, en su análisis del acercamiento de Lévi-Strauss a la historia, afirma el grado en que la visión occidental de la realidad, aferrada a la búsqueda de presencia, anula la temporalidad a favor de una estructura espacial: “dans le travail de Lévi-Strauss, il faut reconnaître que le respect de la structuralité, de l'originalité interne de la structure, oblige à neutraliser le temps et l'histoire”.⁷⁸

La estructura visual del esquema y la noción entrelazada de tiempo y desarrollo remite a las definiciones estéticas clásicas de lo completo. Es significativo que tantos clásicos, entre ellos Platón, Aristóteles y Horacio, empleen metáforas visuales y espaciales recurrentes como modelo a seguir para una obra bien proporcionada. La preeminencia visual de lo completo resulta contundente con la comparación, empleada por los tres clásicos, de un texto completo con la estructura física de un ser vivo. Desarrollando esta comparación, Aristóteles recomienda: “De la misma manera, entonces, así como un todo bello hecho de partes, o una bella criatura viviente debe ser de determinado tamaño, pero de un tamaño captable por el ojo, de igual modo una trama o argumento tiene que poseer cierta extensión, si bien capaz de ser aprehendida por la memoria”.⁷⁹ Tanto el uso del tamaño como la referencia al ojo de un espectador hacen que la unidad estructurada de un texto se muestre como visual. En Platón, lo completo también tiene un elemento indiscutiblemente visual, no sólo con su propio ejemplo del ser vivo, sino también cuando ejemplifica lo completo con el trabajo de “los pintores, arquitectos, constructores de naves, y en todos los demás artesanos”.⁸⁰ La relación entre escritor y pintor también emerge en Horacio, quien comienza su *Ars Poética* con el ejemplo de una pintura.

Los ejemplos utilizados por los clásicos revelan el grado en que su propia noción de unidad existía en un plano espacial. Tal correlación entre la visión crítica del esquema como espacial y la noción clásica de unidad permite la identificación de lo que la crítica moderna denomina el *esquema* y aquello que los

⁷⁸ Jacques Derrida, “La structure, le signe et le jeu”, en *L'écriture et la différence*, p. 425.

⁷⁹ Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, 1451b.

⁸⁰ Platón, *Gorgias*, 503e.

antiguos denominaban *unidad*. Mientras que para los clásicos la *unidad* constituía la fuerza única que había de regir al texto, lo que hoy se denomina *esquema* se encuentra en contraposición con el elemento igualmente poderoso del *desarrollo*. De tal forma, se puede establecer un vínculo entre la acepción moderna de lo completo no ya como una única fuerza sino como la síntesis de oposiciones y el papel del esquema no como fuerza que rige al texto sino como un elemento inmerso en una dialéctica con el desarrollo.

A manera de conclusión, varios críticos que tratan lo inconcluso analizan una dualidad interna al texto que se manifiesta bajo diferentes nombres. En un extremo de ella se encuentra el esquema, que se caracteriza por ser estructural, organizado, y espacial y se analiza tanto en términos del plan inicial que un autor tiene de su texto como de la expectativa con la que un lector se enfrenta al mismo. En el extremo opuesto al esquema se encuentra el desarrollo, íntimamente ligado al desorden y al azar, y analizado por los críticos como el avance real de un texto que en ocasiones contradice tanto a la intención autorial como a la expectativa del lector.

IV. EL FINAL O SU AUSENCIA EN RELACIÓN A LA DICOTOMÍA ESQUEMA /DESARROLLO

La liga establecida entre la noción de esquema y el papel del final aparece sucintamente en el concepto de *surprise ending* para Herrnstein-Smith. Este tipo de final se estructura como un punto desde donde se puede apreciar el esquema: “a perspective point from which the reader can now appreciate a significant pattern, principle, or motive not grasped before”.⁸¹ Si bien desde un ángulo diametralmente diferente, el acercamiento de Frank Kermode a la conciencia mítica del final de los tiempos sugiere aristas interesantes de la relación entre el

⁸¹ Herrnstein-Smith, *op. cit.*, p. 213.

final y el esquema. Al inicio de su libro, Kermode discute cómo el acercamiento lineal a la historia le da importancia al concepto del final: es sólo en el final de los tiempos donde todos los acontecimientos cobrarán su verdadero sentido y se revelarán como verdaderamente completos. En referencia al Apocalipsis y a la visión escatológica del tiempo que propició el cristianismo, Kermode nota que “The end (...) is traditionally held to resume the whole structure, which it can only do by figures predictive of that part of it which has not been historically revealed”.⁸² Insiste nuevamente en la importancia del final cuando habla de la ficción judeocristiana del fin de los tiempos: “the end will bestow upon the whole duration and meaning”.⁸³ Es ésta la visión del tiempo como *kairos*, en el que los momentos únicamente son significativos en torno a su relación con el final: “*kairos* is the season, a point of time filled with significance, charged with meaning derived from its relation to the end”.⁸⁴ En el contexto cultural al que se refiere Kermode, el final cobra importancia pues revela la estructura de todo lo que le precedió. De tal forma, dota de significado al pasado al volverse un punto central de referencia; es la pieza del sistema que genera el orden en todas las otras partes. En aquel mítico momento final, se develará el verdadero significado de las cosas y se podrá apreciar la estructura completa, algo que no puede hacerse desde nuestro lugar en el tiempo.⁸⁵

El valor dado a un supuesto final de los tiempos que expondrá el significado de todos los sucesos precedentes se puede transferir a la estructura literaria. En ésta, el final suele ejercer el papel central de reafirmar el valor de todo lo anterior al revelar la interrelación hasta entonces oculta entre cada episodio. En su análisis formal de la clausura poética, Herrnstein-Smith también aboga por la importancia del final en relación a la obra: “the sense of conclusiveness in the last lines of a poem, like the finality of the last chords of a sonata, seems to confirm retrospectively (...) the valued qualities of the entire experience we have just

⁸² Kermode, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁸³ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁵ “see the structure whole, a thing we cannot do from our spot in time”, *Ibid.*, p. 8.

sustained”⁸⁶ o “the conclusion of a poem has special status in the process (of perceiving structures of a poem), for it is only at this point that the total pattern (...) is revealed”.⁸⁷ Incluso John Donne, en uno de sus sermones, explica:

And therefore it is easie to observe, that in all Metrical compositions, (...) the force of the whole piece, is for the most part left to the shutting up; the whole frame of the Poem is a beating out of a piece of gold, but the last clause is as the impression of the stamp, and that is it that makes it currant.⁸⁸

El final, elemento medular a cuyo alrededor se estructura la visión temporal de la cultura judeocristiana, se muestra también como la clave que habrá de revelar el esquema oculto de un texto. Si se retoma desde esta perspectiva el modelo clásico de la unidad como un ser vivo bien proporcionado, el final no constituiría una extremidad más, ni siquiera el tronco mismo del animal. En todo caso, funcionaría como una potencia ordenadora que revelaría la unidad inconspicua de un organismo cuyas partes están desorganizadas y revueltas. La explicación metafórica de lo que Marcel Proust determina la “noción nueva” en el tomo IV de su obra cardinal resulta particularmente apta para describir el funcionamiento del cierre de un texto. El descubrimiento de la homosexualidad de Charlus funciona para Marcel como una “noción nueva” que “determinará todo un reagrupamiento, el retroceso o el avance de la fracción de las nociones, ahora ya completas”.⁸⁹ Al darse cuenta de esta característica esencial de Charlus, todo lo que Marcel conocía de él, hasta ese momento incongruente y contradictorio, se esclarece y forma una unidad. De la misma manera que el final proporciona orden y significado a todo lo que lo precedió, este momento clave de la experiencia cambia y estructura al pasado:

⁸⁶ Barbara Herrnstein-Smith, *op.cit.*, p. 4.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁸ *Apud.* Barbara Herrnstein-Smith, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido: Sodoma y Gomorra*, p. 23.

Ahora lo abstracto se había materializado, (...) y la transmutación de monsieur de Charlus en una persona nueva era tan completa, que (...) todo lo que hasta entonces había parecido incoherente para mi inteligencia, se tornaba ahora inteligible, resultaba evidente, como una frase que, carente de sentido mientras está descompuesta en letras dispuestas al azar, cuando los caracteres se encuentran colocados en el orden debido expresa un pensamiento que ya no podremos olvidar.⁹⁰

La metáfora de la frase describe perfectamente el mecanismo del final, que revela el esquema cifrado pero existente del texto. Antes de la aparición de este elemento, toda unidad del texto estaba ausente, pues es el sello del final el que crea al texto como entidad significativa y separada del mundo “sensible”.

El final comparece entonces como un elemento básico que afirma y en ocasiones resume y reestablece el esquema desde el desarrollo. En un texto literario, el final declara abiertamente el triunfo del esquema y permite la *peripateia* en la que intersectan esquema y desarrollo proporcionando así la tan buscada síntesis que resuelve las oposiciones. Relacionado intrínsecamente a la noción del esquema, el final de una obra literaria se estructura como una especie de piedra de Rosetta que revela el código hasta entonces irresuelto del esquema y la relación que siempre mantuvo con el desarrollo.

Si el final reafirma y revela la estructura de un texto literario, se sigue que un texto inconcluso es una afirmación del desarrollo. La liga de lo no terminado con el eje del desarrollo resulta especialmente evidente cuando Iris Murdoch, quien también identifica la dicotomía esquema desarrollo bajo sus términos de “crystalline form” y “narrative of the shapeless”, nota cómo “since reality is incomplete, art must not be too afraid of incompleteness”.⁹¹

⁹⁰ *Ibid.*, p. 24. Sin embargo, como todo en *En busca del tiempo perdido*, este descubrimiento es parcial y habrá de ser revalorado varias veces durante el desarrollo de la narrativa.

⁹¹ *Apud.* Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 130.

Ya que el desarrollo tiende a identificarse con la “realidad” se podría ver a lo incompleto en la literatura como la afirmación más absoluta del mundo sensible por encima del cognoscible o de la realidad contingente sobre el orden racional que el ser humano le impone.

SILENCIOS ABIERTOS Y SILENCIOS CERRADOS

Sin embargo, la identificación de lo incompleto con lo contingente y lo irracional puede llegar a ser un tanto apresurada. Elizabeth Wanning Harries dedica su estudio del fragmento durante la segunda parte del siglo XVIII a refutar esta posible correlación, buscando demostrar exactamente lo opuesto: lo incompleto puede no sólo ser una técnica voluntaria sino constituir un gesto hacia la unidad. Como se ha visto, reconociéndolo como una técnica deliberada del autor (“I’d like to stress (...) the possibility that fragmentation can be a deliberate strategy, not necessarily a sign of inadequacy”)⁹², Harries no se aproxima a lo inconcluso a partir de un texto completo e inexistente sino trata el texto fragmentario como una técnica deliberada que sugiere una unidad mayor (“deliberate fragmentation as a suggestive sign of a higher unity”).⁹³ Reconoce la celebración postmoderna de todo lo fragmentario, parcial e incompleto como la única manera de plasmar la realidad caótica del mundo y propone que “the postmodern valorization of the fragment is simply the inverse or mirror image of the valorization of the whole, or ‘totality’”.⁹⁴

Este enfoque de lo inconcluso como evocación de unidad conduce a una última aproximación a este fenómeno a partir de los silencios abiertos y cerrados. Aunque proviene de un texto sobre la muerte, la dualidad entre la Nada y nada de Jankélévitch expresa perfectamente la distinción entre un silencio abierto y uno cerrado. En su libro, Vladimir Jankélévitch parte de su distinción entre la Nada

⁹² Wanning Harries, *op. cit.*, p. 7.

⁹³ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

(*Néant*) y nada (*rien*), para diferenciar lo *inefable*, “inexpresable precisamente porque es infinitamente expresable y suscita innumerables discursos”,⁹⁵ de la naturaleza “puramente privativa” de lo *indecible*. Mientras que lo *indecible* deja toda pregunta sin respuesta, lo *inefable* se alinea con “la ambigüedad divina” en la que “todas las esperanzas están permitidas” y que constituye una “respuesta tácita”.⁹⁶ La insistencia con que liga lo *inefable* a lo poético y lo profético, para lo cual “el silencio *inefable* es un prelude a ese estado del verbo que esboza y provoca en sí mismo la palabra poética”,⁹⁷ ejemplifica la alineación que varios autores harán de lo incompleto con este tipo de silencio. De hecho, su interrelación entre lo *inefable* y “el suspenso profético donde todo queda en suspenso a la espera de una era nueva” es reminiscente de la visión escatológica del tiempo que Kermode plasma en su libro. Indirectamente, Jankélévich propone que el silencio *inefable* es un silencio para el cual habrá una recompensa, un “silencio premonitorio” que, aunque sea fuera del tiempo y del lenguaje, tendrá un final. Casi todos los autores que tratan de lo incompleto parecen leer en el silencio una “respuesta tácita” a las oposiciones que no encontraron síntesis dentro del texto e incluso le atribuyen características de lo sublime y lo numinoso. En el presente trabajo, se intentará mostrar que es precisamente este silencio abierto y ligado con lo *inefable* el que se evoca en el final de *The Faerie Queene*.

Así como Jankélévich observa el silencio final donde desembocan varias descripciones de lo divino, George Steiner señala cómo “a medida que el poeta se acerca a la presencia divina (...) el esfuerzo de traducir en palabras se hace más abrumador” de manera que “Las palabras son cada vez menos adecuadas para traducir la revelación inmediata (...)”.⁹⁸ Steiner parece encontrar en el silencio el valor positivo y significativo con el que Jankélévich define lo *inefable* cuando se refiere a un texto de Dante como “un exceso sagrado, afirmativo, una prueba

⁹⁵ Vladimir Jankélévitch, *La muerte*, p. 88.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ George Steiner, *op. cit.*, p. 68.

manifiesta del ser ante aquello que rebasa todo hablar humano.”⁹⁹ Aunque tiende a referirse a este silencio inefable, Steiner sitúa la misma dualidad distinguida con agudeza por Jankélévich:

Cuando calla o cuando sufre una mutación radical, la palabra sirve de testigo a una realidad inexpresable o a una sintaxis más flexible, más penetrante que la suya. Pero hay un tercer modo de trascendencia: en él el lenguaje simplemente se detiene y el movimiento del espíritu no vuelve a dar ninguna manifestación externa de su ser. El poeta entra en el silencio. Aquí la palabra limita, no con el esplendor o con la música, sino con la noche.¹⁰⁰

La misma distinción aparece en Eco cuando especifica el desorden al cual su libro se referirá no como “ el desorden ciego e incurable, el obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna”.¹⁰¹ Incluso Kermode, quien trata en mayor medida la dimensión caótica y “real” de lo inconcluso, llega a afirmar que “Truth would be found only in a silent poem or a silent novel”.¹⁰²

A partir de lo dicho en *Doktor Faustus* sobre la sonata inconclusa de Beethoven, Opus 111, Balachandra Rajan explora dos maneras opuestas de inconcluso que se pueden relacionar con los silencios abiertos y cerrados. La reacción del personaje Kretschmar constituye una expresión de silencio cerrado pues determina que la pieza, con su perfección tan absoluta, extingue las posibilidades de su misma forma. Esta es la perspectiva que Rajan resume como la paradoja de “the unfinished as decisively finished”¹⁰³ pero de cuya validez duda al

⁹⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰¹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰² Frank Kermode, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰³ Balachandra Rajan, *op. cit.*, p.131.

reflexionar que “its factual basis must be regarded as doubtful”.¹⁰⁴ Más adelante, da una versión menos concreta de este tipo de inconcluso cerrado, el cual “invokes not the magnitude of the field, but its resistant character, its capacity to subvert the unifying fictions that are brought to bear upon it”.¹⁰⁵ En su contraparte, coloca a la visión de la no clausura como efecto de la magnitud y no la extinción del campo, “the movement is not to extinction but to openness”, y en la cual “Closure is abandoned in order to invoke a larger whole where the dissenting forces that have resisted closure will be brought together in a stable harmony”.¹⁰⁶

Dentro del estudio de lo inconcluso, lo importante no es sólo lo escrito sino también aquello que no se pone en palabras y se mantiene oculto bajo el manto oscuro del silencio. Aunque se aproximan al silencio de ángulos plenamente distintos, varios autores convergen al identificar dos manifestaciones opuestas del silencio. En efecto, el silencio que envuelve los textos inconclusos no es siempre de una oscura uniformidad sino constituye una fuerza activa que se bifurca, evocando una unidad suprema para la cual el lenguaje no basta o bien induciendo paulatinamente una oquedad falta de sentido.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

Lo incompleto como resultado de lo inefable, discutido de forma concluyente y central en el presente capítulo, se ve gravemente contrarrestado por el singular acercamiento deconstruccionista a lo no terminado. Desde una base lingüística, Jacques Derrida identifica una dualidad fundamental en la cultura occidental y, dando un giro radical a esta apreciación de la realidad, formula una teoría particular de la no-totalización.

En “De la gramatología”, Derrida plantea una correspondencia entre el carácter doble del signo lingüístico, dividido en significado y significante, y la dualidad esencial de la metafísica occidental entre lo inteligible y lo sensible: “La différence entre signifié et signifiant appartient de manière profonde et implicite à la totalité de la grande époque couverte par la histoire de la métaphysique”.¹⁰⁷ Para establecer este vínculo, el autor hace notar la naturaleza sensible, en tanto sonora y/o visual, del significante y lo inteligible y abstracto del significado: “C’est ainsi que la marque constitutive de tout signe en général, du signe linguistique en particulier, réside dans son caractère double: chaque unité linguistique est bipartite et comporte deux aspects; l’un sensible et l’autre intelligible”.¹⁰⁸ La semiología, defiende Derrida, no puede conceptualizar la distinción entre significado y significante sin el sostén de la dualidad metafísica esencial entre lo sensible y lo inteligible. Refiriéndose al extremo inteligible del significado, Derrida termina por alinearlo con un logos absoluto y unificado, ligado esencialmente con lo numinoso: “La face intelligible du signe reste tournée du côté du verbe et de la face de Dieu”.¹⁰⁹

A partir del análisis lingüístico que identifica a la dualidad del signo con la separación entre lo sensible y lo inteligible alrededor de la cual gira la metafísica occidental, Derrida se aboca a analizar esta estructura doble refiriéndose a lo que él

¹⁰⁷ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, p. 24.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 25.

llama característicamente “la estructuralidad de la estructura” en su libro *La escritura y la diferencia*. En el décimo capítulo, “La structure, le signe et le jeu”, Derrida explica cómo la cultura occidental se basa en el concepto de una composición doble formada por una periferia estructurada y un centro que orienta y equilibra a la estructura que lo rodea. Al estar fijo y ser inmutable, el centro le puede permitir a la estructura un grado limitado de *juego* ya que asegura la coherencia de la estructura y no permite que este juego ponga en riesgo a la totalidad: “Sans doute le centre d’une structure en orientant et en organisant la cohérence du Système, permet-il le jeu des éléments à l’intérieur de la forme totale”.¹¹⁰

Esta dualidad periferia/centro sirve para ilustrar la relación que sostienen significado y significante en “De la gramatología”. Como el centro, el significado está fijo y permite el juego de significantes caracterizados por su ambigüedad y multiplicidad. Así como la estructura, los significantes son periféricos al centro pues nunca pueden encarnar aquello que quieren definir. De la misma manera que el centro limita el juego de la estructura, la noción del significado le da un rango fijo a los posibles significantes que se organizan a su alrededor.

Por consecuencia, la estructuralidad de la estructura que Derrida analiza en “La escritura y la diferencia” se aboca especialmente a explicar la relación entre el mundo inteligible y el sensible de Platón: la fijeza única y eterna corresponde con el centro y contrasta con la mutabilidad de un mundo sensible que toma forma alrededor de este centro inteligible como una estructura inestable y eternamente móvil.

Aunque tanto la manifestación lingüística como la ontológica de la estructura descrita por Derrida son evidentes, hay una correspondencia también con la dualidad descrita entre el esquema y el desarrollo en una obra literaria. Lo esquemático, en tanto fijo y espacial, contrasta con lo temporal y cambiante del desarrollo de manera similar al contraste entre centro y periferia. A partir de esta

¹¹⁰ Jacques Derrida, “La structure, le signe et le jeu”, en *L’écriture et la différence*, p. 410.

posible identificación se puede sugerir también que el final de un texto, cuya alineación al esquema se ha tratado, toma el lugar del centro de la estructura. En referencia a la percepción humana del paso del tiempo, Derrida intenta constatar la correspondencia entre centro y final cuando nota que el centro de la estructura puede situarse intercambiabilmente al principio o al final de los tiempos: “le centre (...) reçoit indifféremment les noms d’origine ou de fin, d’archè ou de telos”.¹¹¹ Por lo tanto, el centro mantiene a raya los juegos de transformaciones y sustituciones pues “on peut toujours réveiller l’origine ou anticiper la fin dans la forme de la présence”.¹¹² La ubicuidad del final se alinea con aquella del centro; ambos están siempre presentes de manera simbólica aunque, en efecto, el centro no es accesible al no ser totalmente parte de la estructura, y el final de los tiempos no ha llegado en realidad. Descrito cual expresión del centro, Derrida explora el final de manera similar a Kermode, quien igualmente concibe el final como inmanente en toda acción. Ya que todo suceso se refiere al final para cobrar sentido, ambos autores parecen sugerir que, como efecto de la continua referencia de todo suceso al final, el tiempo se anula figurativamente. De manera análoga, Kermode no sólo afirma como Derrida que “ends are consonant with origins” sino que explora el grado en el que la cultura occidental se estructura alrededor de un final en el cual “all times are present” y que dota, en consecuencia, de compleción a cada momento: “it gives each moment its fullness”.¹¹³

Una vez identificada esta singular y sugerente estructura dual, Derrida se aboca a contrarrestar y deconstruir esta noción que funge como piedra de toque del pensamiento occidental. En un principio, hace notar lo paradójico de que un centro supuestamente fijo y estructurado haya cambiado de acepciones varias veces: “Le centre reçoit, successivement et de manière réglée, des formes et des noms différents”.¹¹⁴ A partir de ese punto, Derrida se refiere a un momento clave

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Frank Kermode, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁴ Jacques Derrida, “La structure, le signe et le jeu”, en *L’écriture et la différence*, p. 410.

en la historia de Occidente en el cual se notó la necesidad de esta presencia central y se comenzó a cuestionar su existencia.

Dès lors on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre, que le centre ne pouvait être pensé dans la forme d'une étant-présent, que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction.¹¹⁵

En el momento que se niega la existencia del centro, cuya función es permitir el juego parcial y delimitado de la periferia, todo deviene en un discurso absolutamente libre donde los significantes no están atados a nada y pueden jugar infinitamente. Es a partir de esta noción reconstruida del centro y la periferia, donde la ausencia del centro permite el movimiento incesante de la estructura, que surge la noción de lo incompleto para Derrida. El autor menciona la imposible búsqueda de totalización y la explica a partir de dos visiones diferentes, una procedente de la visión occidental de la dualidad estructura/centro, y la segunda efecto de la deconstrucción de esta visión que hizo Derrida. Su primera explicación, que él refiere como la imposibilidad clásica de la totalización, se sustenta sobre la diversidad infinita del mundo sensible, reminiscente del atomismo lógico de los lingüistas.

La totalisation peut être jugée impossible dans le style classique: on évoque alors l'effort empirique d'un sujet ou d'un discours fini s'essoufflant en vain après une richesse infinie qu'il ne pourra jamais maîtriser.¹¹⁶

Este acercamiento a la totalización evoca aquel del silencio abierto, en el que el lenguaje se retira ante aquello que supera sus capacidades. Como esta forma de

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 411.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 423.

totalización, aquel silencio reconoce los límites y la secundariedad del lenguaje ante una esencia céntrica y verdadera que le sobrepasa.

El segundo acercamiento a lo imposible de la totalización, el acercamiento deconstruccionista, se aproxima a este predicamento de manera radicalmente opuesta. Mientras la no-totalización clásica resulta de la infinidad de un mundo sensible inabarcable por el lenguaje, el segundo acercamiento se basa en la finitud del mundo sensible en contraparte con la infinita sustitución que permite el lenguaje por resultado del juego. El campo finito de lo real simplemente no permite el juego de los significantes pues no provee aquel centro esencial que estructura a la periferia.

Ce champ ne permet ces substitutions infinies que parce qu'il est fini, c'est-à-dire parce qu'au lieu d'être un champ inépuisable, comme dans l'hypothèse classique, au lieu d'être trop grand, il lui manque quelque chose, à savoir un centre qui arrête et fonde le jeu des substitutions.¹¹⁷

La totalización resulta imposible debido a la ausencia de un centro que inhiba la infinidad de sustituciones generadas por un lenguaje sin significado estable. Esta forma de lo inconcluso, efecto no de un exceso sino de la falta esencial de un centro y directamente opuesta al silencio abierto, se podría alinear con aquel silencio cerrado e infértil. En el sentido de la falta central y la imposibilidad de asir el significado por la simple razón de que no existe, este acercamiento a la no-totalización se relaciona con el silencio cerrado. Ambos se estructuran a partir de la premisa del distanciamiento irremediable del significado. Al contrario del silencio abierto, esta distancia no radica en un significado exuberante e inabarcable sino que sugiere la posible inexistencia de éste o, al menos, la imposibilidad de acceder a él. Sin embargo, en tanto el silencio cerrado encuentra en esta falta una esterilidad irremediable en la que no queda nada por decir, la

¹¹⁷ *Idem.*

noción deconstruccionista ve la ausencia como una posibilidad eternamente fértil de juego absoluto y libre.

Las dos visiones de la no-totalización, la clásica y la deconstruccionista, constituyen también aproximaciones radicalmente diferentes a la continua fuga del centro.

Il y a donc deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe, et du jeu. L'une cherche à déchiffrer, rêve de déchiffrer une vérité ou une origine échappant au jeu et à l'ordre du signe, et vit comme un exit la nécessité de l'interprétation. L'autre, qui n'est plus tournée vers l'origine, affirme le jeu et tente de passer au-delà de l'homme et de l'humanisme.¹¹⁸

Evidentemente, esta interpretación tan positiva de la aparente falta de centro no formaba parte de la cultura renacentista inglesa. Por el contrario, la obsesión por la estructura, el orden y las correspondencias durante la época isabelina evoca una aproximación al mundo radicalmente opuesta a la del juego libre de Derrida. Sin embargo, las observaciones tan agudas de este crítico con referencia al juego de la estructura y su formación a partir de un centro suplementado y ausente son inesperadamente pertinentes en la estructura narrativa de *The Faerie Queene*.¹¹⁹

CONCLUSIÓN TEÓRICA

Como se ha visto en esta sección, los acercamientos a lo inconcluso fluctúan entre la teoría del receptor, el estructuralismo, el deconstruccionismo y la filosofía. A pesar de la distancia ideológica entre las varias aproximaciones, cada forma de acercarse a lo inconcluso resulta pertinente en referencia al texto que se analizará. Mi análisis textual de *The Faerie Queene* se aproximará a la aproximación formal y

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 427.

¹¹⁹ *V. Infra*, p. 145-7.

en momentos alineada con la teoría del receptor que emplea Barbara Herrnstein-Smith en *Poetic Closure*. En cuanto a la terminología problemática de lo no terminado como inconcluso, fragmentado, incompleto o ruina, yo seguiré la definición de inconcluso de Rajan y por ello me referiré a *The Faerie Queene* como tal. No dejaré totalmente de lado la intención, pero sí restringiré mi acercamiento a ella a la dualidad entre esquema y desarrollo y me limitaré a emplearla en el análisis de la “A Letter of the Authors”. Gran parte de mi análisis girará en torno a las oposiciones estructurales y temáticas, y al grado en el que la imposibilidad de una síntesis puede desembocar en un texto inconcluso. Hacia el final de esta tesis, durante el contraste entre *The Faerie Queene* y el Soneto 126 de Shakespeare, se develará la importancia de los silencios abiertos y cerrados.

CAPÍTULO III

ELEMENTOS INCONCLUSOS EN *THE FAERIE QUEENE*

Lo incompleto en *The Faerie Queene*, tan evidente en el Canto fragmentario que da fin al poema y que será el centro de mi análisis formal, es una fuerza latente que imbuye y circunda al texto.¹ Si bien mi análisis se estructurará particularmente en torno a este cierre inconcluso, resulta necesario trazar algunas de las formas en que lo inconcluso se filtra en el entramado mismo del poema. A mi parecer, emerge en todo momento una liga entre la falta de cierre de *The Faerie Queene* y el juego de opuestos y dualidades que plaga el poema en todos sus niveles. En términos generales, la existencia de opuestos irreconciliables desentona con el concepto mismo de lo completo pues le es elemental a éste último la armonía y síntesis de toda oposición en una unidad suprema. Quizá desde este ángulo la abundancia de opuestos y dualidades, que en ciertos casos se puede extrapolar a la oposición esquema/desarrollo discutida previamente, deja entrever la presencia de lo incompleto. Sin embargo, la forma inconclusa del poema no está cifrada únicamente en la presencia temática y formal de la oposición sino se expresa también en varias características aparentemente ajenas a la falta de cierre del poema. Varios críticos han tratado, por ejemplo, el papel de la alegoría y la insistencia casi perversa en el acto de mirar, pero no se ha hecho suficiente hincapié en la relación íntima que estos aspectos del poema mantienen con su forma incompleta. Oculto tanto tras su progresiva desintegración formal como tras la temática del silencio y los límites del lenguaje, lo inconcluso brota por doquier en la sugerente y prolífica estructura del poema. Este capítulo se limitará a una

¹ A este respecto, resulta particularmente interesante la lectura que Balachandra Rajan hace de la progresiva desintegración de *The Faerie Queene* en el segundo capítulo de su libro *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*.

aproximación a lo inconcluso a partir del género ambiguo que caracteriza a la obra, la famosa “A Letter of the Authors” en la que Spenser sintetiza el proyecto de su poema, la relación naturaleza/individuo y las inquietantes implicaciones de la vista.

INDETERMINACIONES GENÉRICAS

Debido a la vastedad de *The Faerie Queene* y a su contenido narrativo tan misceláneo, el cual incluye elementos que oscilan entre alegorías sencillas y poesía intensamente filosófica, pasando por el pastoral y el romance, delimitar el género del poema de Spenser resulta verdaderamente complicado. La mayor parte de los críticos se refieren al poema como una épica, un romance o bien una mezcla de ambos. Prueba de esta dificultad para determinar el género de *The Faerie Queene* es el análisis de Judith Dundas, quien en su ensayo “The Faerie Queene: The Incomplete Poem and the Whole Meaning” define el poema como una obra híbrida que participa de al menos tres géneros: “Call it a hybrid genre; what is clearly needed is identification by means of more than one label” y “For the Faerie Queene, we need at least three: epic, romance, and allegory”.² Como ha de verse, la ambigüedad genérica del poema de Spenser inserta en el texto un elemento de indeterminación y de apertura que se ve magnificado por la relación inusual que mantienen la épica y el romance con lo inconcluso.

Una aproximación sucinta a la cuestión de la épica y el romance en *The Faerie Queene* es complicada pues, más allá de la dificultad genérica que presenta la obra misma, las definiciones críticas de *romance* y *épica* son muy diferentes y en ocasiones contradictorias. Incluso el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, cuyas definiciones de ambos términos se distinguen por ser claras y directas,³

² Judith Dundas, “The Faerie Queene: The Incomplete Poem and the Whole Meaning” en *Modern Philology*, p. 257.

³ Antes de adentrarse en un análisis histórico que recorre las épicas más famosas, el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* proporciona una definición lacónica del género: “An epic is a long narrative poem, on a grand scale, about the deeds of warriors and heroes (...) Epics are often of

reconoce la similitud formal entre el romance y la épica: “The medieval metrical romances were akin to the *chansons de gestes* and to epic”.⁴ Algunos críticos que estudian el poema de Spenser emplean intercambiamente ambos términos y otros, por el contrario, se inclinan por definirla como un romance. Hamilton, el editor en jefe de la profusa *Spenser Encyclopedia*, incluso describe obras clásicamente épicas como la *Odisea* en términos de romance. Por su parte, A. Bartlett Giamatti obvia el término de romance y, en su aproximación al poema como una épica, describe este género con características que muchos autores relacionan con el romance. Tales discrepancias en torno a la distinción entre romance y épica que muestran varios textos críticos sobre *The Faerie Queene* manifiestan la ambigüedad genérica inherente al poema de Spenser; efectivamente, la obra en cuestión habita los márgenes en sí equívocos de estos dos géneros. Asimismo, las aproximaciones críticas a ambos géneros revelan como muchos elementos de un género se extrapolan al otro, volviendo los márgenes entre ambos demasiado tenues como para trazarse con claridad. En realidad, la ambigüedad crítica hacia los dos géneros revela que la distinción entre romance y épica no es una cuestión de oposición absoluta sino de gradación sutil. A mi parecer, el romance exacerba justamente los elementos de digresión, búsqueda y vastedad latentes en la épica y permite que se filtre la amenaza de una errancia interminable, de una realidad imposible de organizar y de un mundo demasiado vasto para ser comprendido. Es decir, en el

national significance in the sense that they embody the history and aspirations of a nation in a lofty or grandiose manner”. Si bien en el apartado de romance este diccionario reconoce la similitud entre romances medievales y épica, da una definición que parece estar bien diferenciada de la de la épica. Proveniente del francés antiguo *romaunt* y *roman* el término romance podría traducirse como un “romance de corte en verso” o un “libro popular” y se emplea, ampliamente, “to describe a narrative of heroic or spectacular achievements, of chivalry, of gallant love, of deeds of derring do” (*sic.*). Especifica que “it is usually concerned with characters (and thus with events) who live in a courtly world somewhat remote from the everyday. It also suggests elements of fantasy, improbability, extravagance and naivety” y subraya la temática del amor cortés: “It also suggests elements of love”. Con referencia a la palabra romance, hay que aclarar que la acepción empleada en este trabajo no corresponde con el empleo que normalmente se le da al término en español. No me refiero al *romance* español, que generalmente se emplea para referirse a una métrica usada en poemas medievales, sino al término *romance* proveniente del francés y más próximo, en castellano, al género de los cantares de gesta. (J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, pp. 264-273, 758, 762-763). Asimismo, el uso del adjetivo *romántico* estará referido al universo del *romance* y no al movimiento romántico europeo que se inicia a fines del siglo XVIII.

⁴ *Ibid.*, p. 758.

territorio fértil del romance germina con facilidad la semilla de lo inconcluso que ya estaba presente en la épica.

En contraste con el romance, la épica aparenta ser un género mucho más esquemático, cerrado y propositivo. Estas características de la épica se enfatizan a lo largo del primer capítulo del libro *The Dialogic Imagination* de M.M. Bajtín. Con una aproximación a la novela como un género particularmente huidizo y difícil de definir, el libro parte de una comparación entre la épica y la novela que resulta especialmente útil en la distinción entre épica y romance. En términos generales, su distinción entre la épica y la novela gira en torno a la distancia entre los hechos narrados y la posición del narrador y los lectores. Las narraciones épicas suceden en lo que Bajtín llama un pasado épico nacional, su fuente no es la experiencia del autor sino la tradición nacional y hay una separación absoluta que escinde al mundo épico de la realidad contemporánea.⁵ Así, el mundo épico se constituye como una realidad aparte, un universo totalmente cerrado referido a un pasado lejano y finalizado. En este sentido, la épica es posiblemente el género más unificado, cerrado y terminado que pueda haber: “Absolute conclusiveness and closedness is the outstanding feature of the temporally valorized epic past”.⁶

Sin embargo, otro es el análisis que A. Bartlett Giamatti hace de este género en *Play of Double Senses*, un estudio crítico de *The Faerie Queene*. En su libro, el autor se refiere al poema de Spenser como una épica. Su análisis del género épico no surge a partir de la distancia entre el narrador y lo narrado – como lo hace el de Bajtín – sino que analiza la estructura particular de la trama y acentúa los elementos de la épica que son más cercanos a la forma del romance. En su acercamiento a la épica, el autor trata la estructura doble de este género, que caracteriza con un movimiento paradójico hacia delante y hacia atrás. Dentro del primero, Bartlett Giamatti sitúa el impulso humano de imponer civilización

⁵ Según Bajtín, la épica tiene tres rasgos constitutivos: “(1) a national epic past (...) serves as the subject for the epic; (2) national tradition (not personal experience and the free thought that grows out of it) serves as the source of the epic; (3) an absolute epic distance separates the epic world from contemporary reality, that is, from the time in which the singer (the author and his audience) lives”. M.M. Bajtín, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, 1994, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

dentro y fuera de sí y la misión de llegar o regresar a un lugar de absoluta conexión con otros seres humanos y con Dios.⁷ Dentro de la visión del pasado, el autor sitúa la destrucción y muerte como fuerzas generativas que dan lugar al exilio, la búsqueda, o el regreso del personaje y constituyen el tema central de la épica. A esta búsqueda, efecto del exilio o de la necesidad de regresar a casa, Bartlett Giamatti le llama *quest*⁸ y la caracteriza como un elemento cardinal de la épica cuyo cumplimiento se difiere continuamente en la narrativa.⁹ Más adelante, Giamatti explica que el retraso y la divagación en la épica sirven para transmitir la enorme dificultad de llevar a cabo la misión y para reflejar en la narrativa la complejidad que debe enfrentar el héroe. En este punto, la diferencia entre romance y épica se vuelve más tenue pues la digresión y la búsqueda dentro de un mundo infinitamente complejo son elementos característicos del romance. Sin embargo, estas fuerzas de digresión, desorden y exceso se dan en la épica sólo para ser refrenadas y controladas cuando el héroe logra completar su tarea. A grandes rasgos, la épica está imbuida de un sentido de dirección y estructura que no se pierde por completo incluso en los episodios más divagantes. Así lo explica Bartlett Giamatti: “The epic poem, oblique, indirect, always digressive, interpolating tales, pausing for breath—the poet’s, the hero’s, ours—is itself always moving towards its own goal, its own completed fixity and revealed pattern”.¹⁰ Finalmente, la épica

⁷ Bartlett Giamatti afirma que el tema masivo de los poemas clásicos es: “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”. A. Bartlett Giamatti, *Play of Double Senses: Spenser’s Faerie Queene*, p. 17.

⁸ La palabra *quest* se puede traducir al español como “1. búsqueda, busca. 2. averiguación, indagación” (Tana de Gámez, *Simon and Schuster’s International Dictionary: English/Spanish, Spanish/English*, Nueva York: Simon and Schuster, p. 605). En cualquiera de estas acepciones pierde algo de la palabra en inglés, cuyo significado denota explícitamente la noción de una búsqueda emprendida con un objetivo preciso, de naturaleza romántica, y cuyas connotaciones la ligan con los héroes de los romances, a los cuales les era impuesta esta búsqueda y cuya realización implicaría grandes dificultades y aventuras. A falta de una mejor traducción, habré de referirme a este elemento clave como la misión. Si bien su connotación suele ser religiosa y no romántica, este término sugiere relativamente bien la necesidad de realizar una tarea específica y denota la noción de búsqueda.

⁹ El empleo del término *quest* en referencia a la épica muestra el grado en el que Giamatti fusiona con una facilidad cuestionable los géneros de épica y romance. En realidad, la misión suele ser caracterizada como un elemento clave no de la épica sino del romance: “The complete form of the romance is clearly the successful *quest*” (Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, p. 187). A partir de ahora, me referiré a la misión con referencia no tanto a la épica como al romance.

¹⁰ Bartlett Giamatti, *op. cit.*, p. 20.

suele ser un género fuertemente unificado, tanto en la distancia narrativa que impone – aislando totalmente al mundo en el que sucede la historia del mundo del narrador y los lectores – como en la estructura de la trama – que finalmente tiende a concluir con la realización de la misión.

En el romance, el papel del esquema y el orden no es tan prominente. Al menos no lo fue así en los romances tempranos, en los que a veces no parece haber una estructura visible sino simplemente el encanto de una historia que promete seguir infinitamente. Caracteriza a estos romances una fuerza centrífuga en la que los elementos de la historia escapan continuamente de la trama central y se pierde de vista cualquier orden o estructura.¹¹ Se relacionan con el tipo de historias cuyo énfasis está en el acto de contar y no en el final esperado o el objetivo, a la usanza de las *Mil y una noches*.¹² Northrop Frye describe este tipo de romance infinito, carente de esquema u orden, como romance ingenuo: “at its most naive it is an endless form in which the central character who never develops or ages goes through one adventure after another until the author himself collapses”.¹³ Y en ocasiones, como ejemplifica Patricia Parker al mencionar la *Telegonía* como secuela de la *Odisea*, la muerte del autor no es suficientemente fuerte para frenar el desarrollo frenético del romance.¹⁴

La profusión casi epidémica del romance temprano, cuya tendencia a propagarse supera los límites de un solo texto e incluso de un único autor, puede encontrar una explicación narrativa en la extraña y en ocasiones paradójica relación que mantiene el héroe con su mundo. Tanto el mundo del romance, que subvierte toda causalidad en favor de lo inesperado y lo contingente, como su héroe, quien parece estar en perfecta sintonía con ese mundo, incitan la propagación infinita de esta forma literaria. Bajtín encuentra en el romance caballeresco una suspensión absoluta de secuencias temporales de “la vida real”, suplantadas en su totalidad por el reinado de lo inesperado y lo milagroso. De

¹¹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 58.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴ Patricia Parker, “Romance”, en *The Spenser Encyclopedia*, p. 610.

hecho, es justamente lo inesperado lo que el lector espera encontrar en un romance: “The unexpected, and only the unexpected, is what is expected”.¹⁵ Con respecto al héroe, Bajtín nota cómo su actitud es directamente opuesta al del héroe de romances griegos. Donde este último se afana por establecer una “sistematicidad” e intenta encontrar relaciones causa-efecto para así escapar de aquel mundo regido por el azar y regresar a “la vida real”, el héroe del romance caballeresco se sumerge en el mundo del romance como si estuviera en su elemento. Y de hecho lo está, argumenta Bajtín, pues hay una liga inquebrantable entre el mundo del romance y su héroe: “By his very nature he can live only in this world of miraculous chance, for only it preserves his identity”.¹⁶

Lo paradójico de la relación simbiótica entre el héroe y su realidad es que en muchos romances el propósito mismo del héroe es escapar de ese extraño mundo. Es verdad, como señala Bajtín, que el héroe está como en casa en el mundo del romance. Sin embargo, suele haber una tensión entre la alegría de deambular por el mundo al revés del romance y la necesidad de realizar una tarea que cambiaría o aboliría ese mundo. En *The Spenser Encyclopedia*, Parker explica que el romance siempre visualiza, o tiene como finalidad, un mundo diferente al del romance. Se espera que, cuando se complete la aventura del caballero, cuando se haya matado al monstruo o salvado a la doncella, cese también la duplicidad de un mundo en el cual el bien y el mal se confunden y donde sólo se puede prever lo inesperado. Sin embargo, suele suceder exactamente lo contrario. En las contadas ocasiones en que el héroe experimenta una revelación que deja entrever una realidad distinta a la del romance, la epifanía resulta agudamente transitoria y el héroe, incapaz de participar en esa realidad superior, regresa al mundo caótico del romance. Asimismo, incluso cuando el héroe completa su misión, no sucede la esperada ruptura con el mundo del romance; por el contrario, incapaz de alcanzar de manera definitiva otro estadio, el héroe suele sufrir una regresión en la cual es restituido a la misma realidad que tanto quiso anular. En una tendencia temática

¹⁵ M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

paralela a la del retroceso del héroe al mundo del romance se sitúa la frecuente liberación de los mismos villanos o monstruos que éste había luchado tanto por subyugar. De manera que incluso cuando se logra la misión del caballero, el mundo del romance no logra abolirse sino que continúa casi intacto. Este extraño movimiento analizado por Parker encuentra una explicación posible en la característica simbiosis entre héroe y mundo del romance en este género. Tal dependencia entre personaje y mundo no sólo inhibe la posibilidad de un final estable en el romance caballeresco sino que lo incita a propagarse infinitamente.

Sin embargo, aunque *The Faerie Queene* participa de esta tendencia sempiterna del romance temprano, no está totalmente regida por la perífrasis y la divagación. De hecho, una de las características de su complejidad es que despliega una tendencia igualmente fuerte hacia la estructura y el cierre. Esta estructura formal anclada en la oposición, donde la tendencia infinita del romance se ve templada por elementos de clausura y orden, puede parcialmente referirse a la época en la que se escribió. En su *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye designa al romance renacentista como una forma mimética alta (*high-mimetic form*) donde la trama del caballero errante está influenciada por un culto al príncipe y al cortesano. En contraste con la fuerza centrífuga que rige al romance temprano, en la cual hay una fuerte tendencia hacia el caos, la apertura y el desorden, el romance renacentista exhibe una fuerza centrípeta que recalca la estructura de la obra y está imbuida por un propósito: el del héroe pero también el del escritor, quien utiliza la forma del romance para comunicar creencias religiosas o políticas.¹⁷

A partir de que el romance se solidifica como una forma literaria, irrumpe en la profusión casi epidémica de su expresión temprana una serie de elementos cauterizantes. El motivo de la misión, uno de estos elementos, delimita la

¹⁷ Frye explica que “the high mimetic period brings in a society more strongly established around the court and the capital city, and a centripetal perspective replaces the centrifugal one of romance”. Como ejemplo de este tipo de romance, Frye menciona a *The Faerie Queene* y la describe como “one of the epics unified by patriotic and religious ideas”. A pesar de que su argumento gira en torno al romance renacentista, resulta interesante que utilice la palabra “épica” al referirse al poema de Spenser. El uso indiferenciado de ambos términos muestra la dificultad de diferenciar épica de romance. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 58.

estructura de los romances más tardíos proveyéndolos de un avance lineal y de la promesa de una conclusión:

as soon as romance achieves a literary form, it tends to limit itself to a sequence of minor adventures leading up to a mayor climactic adventure, usually announced from the beginning, the completion of which rounds off the story.¹⁸

También Bajtín parece encontrar un elemento organizador en la prueba que sufre el personaje durante su misión: “A testing of the identity of the heroes plays the same organizing role”.¹⁹ La acentuación de este elemento efectúa una organización a nivel narrativo en la que la multiplicidad de historias y personajes, en lugar de dispersarse infinitamente, gravitan en torno a la aventura específica de un personaje principal.

Otro de estos elementos cauterizantes que se inserta en la forma del romance para evitar su profusión eterna es la alegoría. Sin embargo, lo alegórico surte efecto de forma metafóricamente opuesta al motivo de la misión pues funciona no en el eje narrativo y horizontal sino en uno figurativamente vertical. Con esto me refiero a la estructura doble de la alegoría, proveniente de la palabra griega *allegoria* o “speaking otherwise”, la cual se compone, en su expresión más sencilla, de dos niveles distintos de significado: el literal y el alegórico. En el mismo tenor define el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* a la alegoría: “a story in verse or prose with a double meaning: a primary or surface meaning; and a secondary or under the surface meaning”.²⁰ Descrita por Quintiliano en el siglo I como “one thing in the words, another in the senses”,²¹ la alegoría se distingue de

¹⁸ *Ibid.*, p. 186-7.

¹⁹ M.M. Bajtín, *op.cit.*, p. 151.

²⁰ J.A. Cuddon (Ed.), *op. cit.*, p. 20. Como habrá de verse, la aparente simplicidad estructural de la alegoría se complica a partir de la introducción de la exegesis bíblica como método creativo y analítico.

²¹ *Apud.*, William Cain y Laurie Finke, *et.al.*, (eds.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, p. 9.

géneros como la fábula o la parábola pues incluye claves evidentes para la interpretación.

La particular estructura doble de la alegoría suele dar un peso ontológicamente mayor al nivel figurativo que al literal; es decir, la esfera implícita y alegórica del texto resulta mucho más importante que la línea narrativa literal. El ejemplo extremo de esta valorización del significado alegórico es lo que Northrop Frye define como *naive allegory*, donde el nivel literal resulta completamente prescindible y no tiene valor literario alguno: “naive allegory (is) so anxious to make its own allegorical points that it has no real literary or hypothetical center”.²² Aunque la pérdida del valor literal ante el alegórico no es forzosa, sí lo es la valorización de lo alegórico como elemento cardinal. A este respecto comenta Gordon Teskey en su libro *Allegory and Violence* que la convención más importante con la que el lector se acerca a la alegoría es que “the book we are reading is, like nature itself, secondary to a primary, but ultimately ineffable meaning”.²³

En este sentido, el texto adquiere el mismo valor que el mundo sensible para Platón pues funciona como un velo que deja entrever la verdad absoluta e ideal. Al igual que las sombras en la cueva de Platón, el nivel literal de la alegoría simultáneamente deja entrever y oculta la verdad. En este tenor resulta interesante el comentario de Teskey: “Metaphorically, the allegorical work functions both as a labyrinth and as a veil, these being traditional figures of deferral”.²⁴

A diferencia de otras figuras retóricas también compuestas de un nivel literal y otro figurado, como el símbolo, el significado alegórico está mucho más determinado y aparenta ser más concreto. El significado de un símbolo, por el contrario, “no puede ser totalmente exacto” pues tiene una existencia parcialmente oscura que supera los límites del texto y se fundamenta en el inconsciente.²⁵ Durante el Romanticismo, la distinción tan tajante entre las propiedades sugestivas

²² Frye, *op. cit.*, p. 91.

²³ Gordon Teskey, *Allegory and Violence*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 3.

²⁵ Según Phillip Wheelwright, la tensión esencial del símbolo “toma vida de una multiplicidad de asociaciones, relacionadas entre sí de un modo sutil y en su mayor parte subconsciente”. Phillip Wheelwright, *Metáfora y Realidad*, pp. 97-8.

y vagas del símbolo y la sobredeterminación estéril de la alegoría desembocó en una devalorización de esta última que sobrevive incluso hoy en día.²⁶ Desde tiempos de Goethe, la alegoría se consideraba antitética al símbolo, cuya seductora vaguedad pareciera apelar a una totalidad que no instaure un quiebre radical entre el significado y el significante; de forma que el lenguaje y la realidad no pertenecen a diferentes niveles ontológicos sino que son diferentes expresiones de un mismo universo. Por el contrario, la alegoría concibe al nivel figurado como perteneciente a un registro mucho más verdadero y significativo que el literal; los dos niveles no pertenecen a un mismo universo sino que uno comparece como una forma de acceder al otro. En este sentido, la estructura doble de la alegoría reproduce la dualidad lingüística de significado y significante. Al igual que el significante, el nivel literal de la alegoría sólo tiene valor en tanto representa una realidad con mayor peso ontológico. A diferencia del quiebre alegórico tan intenso entre el nivel literal y el figurativo, que valoriza absolutamente lo implícito sobre lo literal, la naturaleza absolutamente unificadora del símbolo hace que significante y significado, nivel literal y figurativo, pertenezcan a una misma realidad ontológica.²⁷

Es precisamente desde el nivel figurativo de lo alegórico, identificado con lo absoluto y lo verdadero, que la narración caótica del romance adquiere cierto orden y estructura. Aquella vastedad que había resultado imposible de categorizar y ordenar desde un eje horizontal o narrativo parece encontrar una coherencia unificadora y tranquilizante en el eje vertical y figurativo de la alegoría. En su ensayo “*The Faerie Queene: the Incomplete Poem and the Whole Meaning*”, Judith Dundas nota cómo justamente lo misterioso y desconocido del romance incita la estructura moral de la alegoría: “Romance (...) lends itself to allegory in that the unknown constantly beckons on every level, and therefore everything invites

²⁶ Cfr., Paul de Man, “Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism”, en *Theory and History of Literature* (Vol. 7), pp. 188-192.

²⁷ Comenta Paul de Man al respecto de la valorización del símbolo durante el siglo XIX: “The supremacy of the symbol, conceived as an expression of unity between the representative and the semantic function of language, becomes a commonplace that underlies literary taste, literary criticism, and literary theory”. Paul de Man, *op. cit.*, p. 189.

interpretation in terms of an overruling moral order.”²⁸ Kathleen Williams, quien, al igual que Judith Dundas, aboga por la unidad estructural del poema, nota cómo “(Allegory) itself implies order, which here functions as a structural principle, working primarily toward the relating together of the various parts of the Spenserian poetic world”.²⁹ En este sentido, la estructura doble de la alegoría, articulada por un significado literal y otro figurativo, se inserta en la profusión del romance organizándolo desde un eje no narrativo y horizontal sino vertical.

A partir del elemento narrativo de la misión y el estructural de la alegoría, el romance adquiere un orden que restringe su digresión interminable y peligrosamente inconclusa. En este sentido, los romances posteriores, en especial aquellos romances renacentistas a los que Giamatti se refiere como romances épicos, se aproximan a la estructura más cerrada y determinada de la épica.³⁰ *The Faerie Queene* pertenece precisamente a este estirpe de romances épicos escritos durante el renacimiento y entre los cuales también se encuentran el *Orlando Innamorato* escrito en 1495 por Matteo Maria Boiardo, el monumental *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto en 1532, *L'Italia Liberata dai Goti*, escrita por Giangiorgio Trissino entre 1547 y 1548, y *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso. Todos estos últimos precedieron e influenciaron la obra de Spenser, cuya aproximación a varias situaciones y personajes se basa claramente en aquellas de estos romances épicos italianos. Edmund Spenser, que nació en 1552 y ya había comenzado a escribir *The Faerie Queene* en 1580, conoció bien las obras de los clásicos italianos e incluso se refiere a ellos en su carta introductoria al poema (“A Letter of the Authors”).

Al igual que varios de estos romances épicos, *The Faerie Queene* es una obra monumental que Spenser escribió en un periodo de muchos años. Se sabe por unas cartas que Spenser ya había comenzado a redactar el poema en 1580.³¹ Aunque los primeros tres libros del poema estaban en circulación en 1588,

²⁸ Judith Dundas, *op. cit.*, p. 259.

²⁹ Kathleen Williams, *Spenser's World of Glass: A Reading of the Faerie Queene*, p. XVI.

³⁰ Giamatti, *op. cit.*, p. 30.

³¹ Heale, Elizabeth, *The Faerie Queene: A Reader's Guide*, p. 3.

Spenser no los publicó formalmente hasta 1590, donde aparecieron acompañados de la carta introductoria que se tratará más a fondo posteriormente. La segunda edición del poema se publicó en 1596 e incluía ya los primeros seis libros del poema. Spenser murió en 1598 y hasta 1609 se publicaron los *Mutability Cantos*, que suelen considerarse el último fragmento del proyecto. Aunque Spenser logró completar seis libros de *The Faerie Queene*, cada uno compuesto de doce cantos de aproximadamente 52 estrofas cada uno, éstos se alejan mucho del proyecto original en el que Spenser planteaba bien doce o veinticuatro libros.

La ambivalencia genérica que caracteriza a los romances épicos renacentistas, y específicamente en *The Faerie Queene*, adquiere realidad narrativa con el enfrentamiento constante de dualidades que tiene lugar dentro de la obra de Spenser. En efecto, en el poema se agudiza la naturaleza dialéctica del romance que refiere Northrop Frye: “the central form of romance is dialectical: everything is focused on the conflict between the hero and his enemy”.³² Para Frye, el héroe se identifica siempre con el Mesías y proviene figurativamente del cielo o de una esfera superior a la de la tierra y el enemigo, poseedor de poderes demoniacos, proviene del infierno o sus alrededores. Es a la mitad de estos dos extremos donde se enfrentan los enemigos, en un lugar análogo al mundo y que está caracterizado por el movimiento cíclico de la naturaleza.

Aunque el mundo del romance encarna una realidad cercana a la del poeta, no es, como ya hemos visto, exactamente análoga a su mundo. Recordemos con Bajtín que las leyes causales se reemplazan por el azar y lo inesperado e incluso Frye comienza su libro estableciendo que “The hero of romance lives in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended”.³³ A mi parecer, el romance sucede en una tierra media que participa tanto del mundo absoluto del mito como de la realidad contingente de escritor y lector.

Esto es ciertamente el caso de *The Faerie Queene*, cuyo universo narrativo no pertenece totalmente al mundo absoluto y estable que Spenser celebra en varias

³² Northrop Frye, *op. cit.*, p. 187.

³³ *Ibid.*, p. 33.

ocasiones, pero que tampoco sucede en una realidad totalmente análoga a la del autor, caracterizada por la mutabilidad y la mentira y de la cual el narrador se queja amargamente en varias ocasiones. En realidad, Spenser suele identificar la Tierra de las Hadas con una antigüedad pura e inocente y contrastarla con el estado deficiente de su propio mundo:

So oft as I with state of present time,
The image of the antique world compare,
When as mans age was in his freshest prime,
And the first blossome of faire vertue bare,
Such oddes I find thwixt those, and these which are,
As that, through long continuance of his course,
Me seemes the world is runne quite out of square,
From the first point of his appointed sourse,
And being once amisse growe daily wourse and wourse.³⁴ (V.Prm.1)

En esta cita, la descripción de la Tierra de las Hadas se contrasta directamente con “the state of present time”. En este sentido, la Tierra de las Hadas se yergue como un espacio clásicamente épico en tanto se mantiene distanciado tajantemente de la realidad del narrador y de los lectores.

Sin embargo, esta aproximación a la Tierra de las Hadas como un universo inmutable, puro y absoluto se desintegra paulatinamente durante el desarrollo narrativo del poema. En realidad, la Tierra de las Hadas funciona desde un principio de forma sorprendentemente similar a la realidad contingente del mundo “real”. Lo azaroso y contingente del mundo del romance analizado por

³⁴ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*. Ed. Thomas P. Roche, Jr., London: Penguin, 1987 [1596]. A menos de que indique lo contrario, todas las citas del texto de *The Faerie Queene* provendrán de esta edición. Como se indica en una nota al inicio del libro, la edición de Penguin se basa en la copia del texto impreso en 1596. Se mantiene dicha versión del texto con excepción de la carta introductoria (*A Letter of the Authors*) y el final original del libro III, provenientes de la primera edición de 1590, así como de los Mutability Cantos, que son aquellos del folio de 1609. Al final de cada cita incluiré en un parentesis el libro, el canto y la estrofa donde se encuentra.

Bajtín es doblemente cierto en la Tierra de las Hadas, donde impera aquella misma mutabilidad que la voz poética identifica con el tiempo presente (“the state of present time”). Son frecuentes las ocasiones en que la voz lamenta la mutabilidad de la Tierra de las Hadas de la misma manera amarga con la que se lamentó de la decadencia de su mundo presente. En el proemio al libro V, del que se citó anteriormente, Spenser da una visión muy particular de su presente:

So now all range, and doe at randon roue
Out of their proper places farre away,
And all this world with them amisse doe moue,
And all his creatures from their course astray,
Till they arriue at their last ruinous decay. (V.Prm.6)

Su lamento está en el mismo tenor del de Aldus, habitante de la Tierra de las Hadas, al ver a su hijo gravemente herido:

Such is the weakenesse of all mortall hope;
So tickle is the state of earthly things,
That ere they come vnto their aymed scope,
They fall too short of our fraile reckonings
And bring vs bale and bitter sorrowings, (VI.iv.5)

En este pasaje, la semejanza entre ambos mundos se hace evidente en que el personaje incluso emplea el término “earthly things” para referirse al estado de las cosas en la Tierra de las Hadas. Aunque el primer pasaje se refiere al movimiento progresivamente errático de las constelaciones y el segundo trata la meditación de un personaje, ambos describen en términos similares la decadencia progresiva de un mundo caótico y errante. En *The Faerie Queene* resulta evidente que la distancia entre la Tierra de las Hadas y el mundo real es todo menos absoluta; por el contrario, el espacio ficcional donde se desarrolla el poema comparece como una

cristalización intensificada de aquella mutabilidad referida al mundo del autor en el proemio del libro V. Al aproximarse a la realidad contingente de narrador y lectores, el espacio físico donde sucede *The Faerie Queene* rompe paulatinamente con la distancia épica que parecía caracterizarlo en un principio.

La semejanza ominosa entre ambos mundos se ve encarnada también en ciertos habitantes de la Tierra de las Hadas. Uno de ellos es el dios griego Proteo, símbolo incuestionable de la mutabilidad en tanto que cambia constantemente de forma y no tiene una única esencia. Su papel en *The Faerie Queene* es bastante extenso, especialmente en el libro III, donde rapta a Florimell e intenta conquistarla desplegando una técnica considerablemente novedosa: al enterarse de que ella amará solamente a cierto caballero, el dios comienza una serie de metamorfosis que primero buscan conquistarla y luego, al ver que su técnica no prospera, aterrorizarla.

To dreadful shapes he did himselfe transforme,
Now like a Gyant, now like to a feend,
Then like a Centaure, then like to a storme,
Raging within the waues: thereby he weend
Her will to win vnto his wishèd end. (III.viii.41)

La presencia de este dios, quien en el curso de 18 versos cambia de forma siete veces, es un elemento sumamente desestabilizador que ilustra el papel prominente de la mutabilidad en la Tierra de las Hadas. Para Bartlett Giamatti, Proteo “is the very essence of formlessness, of deformation as the only formative principle”.³⁵ De hecho, casi todos los villanos se caracterizan por una inconsistencia entre su forma y su esencia, o entre lo que dicen y lo que hacen.

Otro de los personajes que muestra la inconstancia en la Tierra de las Hadas es justamente uno de estos villanos. Se trata de *the Blatant Beast*, uno de los

³⁵ A. Bartlett Giamatti, *op. cit.*, p. 123.

monstruos más temibles que aparece en los últimos dos libros completos del poema y está ligado intrínsecamente a aquella duplicidad malvada que suelen exhibir los villanos. Representando alegóricamente la calumnia o la propagación de rumores falsos (“most shamefull, must vnrighteous, most vntrew”) (V.xii.42), *the Blatant Beast* es un monstruo de cien lenguas que hiere mortalmente a los personajes y se relaciona de varias maneras con el mundo sumamente inestable del narrador. Encarna una falsedad que desentona con aquella visión que Spenser a veces da de la Tierra de las Hadas como un lugar absolutamente puro y verdadero:

But antique age yet in the infancie
Of time, did liue then like an innocent,
In simple truth and blamelesse chastitie,
Ne then of guile had made experiment,
But voide of vile and treacherous intent,
Held vertue for it selfe in soueraine awe (IV.viii.29)

Esta percepción definitivamente no concuerda con la presencia aterrorizadora del monstruo de la calumnia. Asimismo, el monstruo también liga la Tierra de las Hadas con el mundo del narrador pues la voz poética lo utiliza al final del sexto libro para establecer una relación directa entre ambas realidades. Para cerrar el último libro terminado de su poema, Spenser explica que el monstruo ha logrado escapar de su encierro y continúa sus malas acciones incluso en el presente del narrador: “So now he raungeth through the world again,/And rageth sore in each degree and state (VI.xii.40)”. De hecho, Spenser se presenta a sí mismo y a su obra como posibles víctimas de *the Blatant Beast*: “Ne may this homely verse, of many meanest,/ Hope to escape his venemous despite” (VI.xii.41).

Al elaborar esta correlación entre un personaje del poema y su propia actualidad, Spenser rompe tajantemente con la distancia épica que mantenía separada a la Tierra de las Hadas. De esta forma, el monstruo establece una liga temporal en la que este mundo ficcional se reafirma como un pasado lejano pero

no inconexo con la actualidad del autor. Así, hacia el final de *The Faerie Queene*, la voz narrativa rompe con la distancia absoluta que establece la épica e instaura una inmediatez más realista y relacionada con la novela.

La posición de la Tierra de las Hadas en la narrativa es simbólicamente paralela al lugar que ocupa el género del romance en relación con otros géneros. De manera análoga a *The Faerie Lond*, cuya inconstancia y duplicidad se vincula a la percepción que Spenser tenía de su propio mundo, el género del romance se aleja de la estructura distante y cerrada del mito para aproximarse más a lo que Bajtín denomina la realidad contemporánea. De hecho, Bajtín estudia al romance como uno de los tres tipos básicos de novelas tempranas³⁶ y analiza cómo la aproximación de este género a la temporalidad afecta la estructura de novelas posteriores. En este sentido, en la confrontación entre épica y novela que elabora Bajtín en su primer capítulo se pueden extrapolar ciertas características de la novela al género del romance. Al igual que la novela, se podría decir que también el romance “inserts into (...) other genres an indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with the unfinished, still evolving, contemporary reality”.³⁷ En tanto Bajtín analiza la manera en que esta característica de la novela se aplica también a géneros que, como el romance, habrían de constituir el esqueleto genérico de la novela, se podría decir que en el romance también se filtran lo indeterminado e incompleto.

Sin embargo, como se ha visto en el análisis que hace Bartlett Giamatti de *The Faerie Queene* en términos de épica, el romance puede resultar también tan cercano a la épica que su delimitación resulte confusa y tenue. Esto es especialmente cierto del romance tardío, en el que interviene la esquematización de la misión y la concretización de lo alegórico. Entonces, así como *the Faerie Lond* es una tierra media, donde se enfrentan el bien y el mal y que se encuentra a medio camino entre nuestro mundo y el divino, el romance como género existe como punto medio entre las formas más estructuradas de la épica o el mito y el

³⁶ M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 86.

³⁷ *Ibid.*, p. 7.

género más libre y realista de la novela. A este respecto comenta Frye, “Myth, then, is one extreme of the literary design; naturalism is the other, and in between lies the whole area of Romance”.³⁸

Lo inconcluso se hace presente en *The Faerie Queene* desde el momento de aproximarse a su género. Al participar tanto del romance como de la épica y la alegoría, *The Faerie Queene* se sitúa en una tierra media que inhibe una categorización definitiva de su género. Sin embargo, lo indefinido no se hace presente únicamente en la ambigüedad genérica del poema sino que además es un elemento esencial del romance, la épica y, como se verá, también de la alegoría. Caracterizado clásicamente por la digresión y el encanto de contar que difieren su final y amenazan con hacerlo interminable, el romance se puede identificar como una expresión del desarrollo. Si bien la épica muestra también varios elementos de digresión y búsqueda, éstos están siempre sometidos a su estructura cíclica, distante y esencialmente cerrada. En este sentido, la épica se alinea más bien con lo previamente analizado como esquema. El poema de Spenser participa de ambos géneros y se encuentra en una zona media donde se entrelaza la estructura absoluta y distante del mito con la contingencia de una realidad más próxima a la nuestra. En lo que respecta al género, se puede concluir que *The Faerie Queene* alberga lo inconcluso de dos maneras diferentes: no sólo hay elementos que impiden la conclusión tanto en términos de épica como de romance sino también la misma dificultad genérica inserta una indeterminación en su forma y lo vincula con lo abierto y lo inacabado.

³⁸ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 137.

The Faerie Queene muestra una tendencia por abarcarlo todo; ya sea desde una perspectiva narrativa, donde la voz poética se interna en abundantes descripciones minuciosas y exhaustivas, o bien desde una perspectiva simbólica, en la que un único elemento alude alegóricamente a una multiplicidad de sentidos. El apetito insaciable de decirlo todo es una característica intrínseca del poema de Spenser y se puede relacionar, a mi parecer, con dos tendencias: la forma enciclopédica y el modo de la alegoría.

En tanto les son características la diferición y la digresión, tanto el romance como la épica exhiben, en diferentes grados, esta tendencia a decirlo todo; ambos son, de acuerdo con Northrop Frye, formas enciclopédicas. En varios episodios de *Anatomy of Criticism*, Frye analiza el modo enciclopédico; refiere sus inicios al modo mitológico³⁹ y vincula a lo enciclopédico la creencia en una verdad absoluta o una totalidad que se intenta incorporar completamente en su contenido: se relaciona con ella la fe en “a total body of vision that poets as a whole are entrusted with, a total body tending to incorporate itself in a single encyclopaedic form”.⁴⁰ Frye atribuye la estructura episódica de la forma enciclopédica a una técnica para ensalzar el poder casi divino del poeta: “its typical episodic theme is perhaps best described as the theme of the boundary of consciousness, the sense of the poetic mind as passing from one world to another, or as simultaneously aware of both”.⁴¹ Como denota esta descripción de la enciclopedia en términos de episodios narrativos de los cuales el poeta está consciente simultáneamente, la estructura casi sobrehumana de la enciclopedia busca abarcar toda la realidad desde una dimensión básicamente descriptiva y horizontal.

³⁹ Pone como ejemplo de la enciclopedia mítica a las dos épicas tradicionales de la India: “The Mahabharata and the Ramayana apparently went on distending themselves for centuries, like pythons swallowing sheep”. Northrop Frye, *op.cit.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

En este sentido, un ejemplo emblemático del modo enciclopédico sería la novela ficticia que Jorge Luis Borges propone en su cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Es tal la ambición de Ts’ui Pen por dar una imagen absoluta de su concepción del universo que se aboca a escribir un libro y a crear un laberinto, ambos en realidad un solo proyecto, que incluyan todos los posibles desenlaces de una acción: “En la obra de Ts’ui Pen, todos los desenlaces ocurren: cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones”.⁴² Aunque su misma naturaleza — como sucede en casi todas las obras enciclopédicas — condena a la obra a permanecer inconclusa, el proyecto de la novela resulta absolutamente enciclopédico pues no se limita a un solo desenlace: “Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”.⁴³ El grado en el que el ambicioso e inacabable proyecto de Ts’ui Pen es comparable a la empresa narrativa de Spenser emerge formalmente en la estructura de *The Faerie Queene*. El ansia por relatar algo demasiado vasto resalta especialmente en el Canto que trata del matrimonio de los ríos Támesis y Medway. Después de cuarenta estrofas en las que se describe la mayor parte de los ríos de Inglaterra empleando personificaciones profusas, la narración pausa momentáneamente y emerge una voz narrativa en primera persona. Notando la abundancia de ríos irlandeses que atendieron a la boda y aún no se han nombrado, la voz parece reconocer, exhausta, la misión imposible de describirlos:

They saw it all, and present were in place;
Though I them all according their degree,
Cannot recount, nor tell their hidden race,
Nor read the saluage cuntreis, through which they pace. (IV.xi.40)

Sin embargo, la narrativa de inmediato retoma su preeminencia, ahogando a la voz poética con un recuento preciso y profuso de aquellos ríos supuestamente

⁴² Jorge Luis Borges, *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, p. 478.

⁴³ *Ibid.*, p. 479.

indescriptibles. Se crea una contradicción entre la supuesta imposibilidad de descripción reconocida por la voz poética y la narración misma que ignora el comentario y continúa refiriéndose a los ríos irlandeses durante doce estrofas más. A pesar de reconocer los límites de la narración, el poema insiste en crear una descripción absolutamente abarcadora y completa, una descripción que, en esta sección del poema, resulta literalmente enciclopédica pues funciona como una compendio poético de los ríos de Gran Bretaña.⁴⁴

Al afán incluyente de la forma enciclopédica en *The Faerie Queene*, caracterizado por la divagación y la digresión, se contraponen una expresión especial de la alegoría que también busca abarcarlo todo pero desde un registro cabalmente distinto. Si bien previamente se analizó como una figura doble constituida por un significado literal y otro alegórico, la aparente simpleza de la alegoría adquiere una complejidad perturbadora cuando la exégesis bíblica medieval comienza a utilizarse como un método de análisis y creación de textos no religiosos. A diferencia de la estructura doble de la alegoría simple, la exégesis bíblica se compone de cuatro niveles distintos de significado: *literal* o histórico, *alegórico* o espiritual, *tropológico* o moral y *anagógico* o místico.⁴⁵ La multiplicidad perturbadora de esta forma de alegoría se cimentaba, como explica Tomás de Aquino en su *Summa Teológica*, en la potencia divina para crear varios niveles de significación con un mismo significante: “The author of the Holy Writ is God, in whose power it is to signify his meaning, not by words only (as man can also do), but also by things themselves. So, whereas in every other science things are signified by words, this science has the property that the things signified by the words have themselves a

⁴⁴ La misma dinámica se establece en el Canto VI de los *Mutability Cantos*. Spenser comienza afirmando que contar la historia de Diana y Arlo desentonaría con la tónica de su estilo:

And, if it were not ill fitting for this file,
To sing of hilles and woods, mongst warres and Knights,
I would abate the sternesse of my stile,
Mongst these sterne stounds to mingle soft delights;

(Mutabilitie.VI.37)

y a continuación se pierde justamente en dicha detallada descripción, la cual se apodera del resto del canto y se desarrolla en las 17 estrofas subsecuentes.

⁴⁵ William Cain y Laurie Finke, et al., eds., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, p. 9.

signification”.⁴⁶ Los estudiosos de las Sagradas Escrituras empleaban dicha esta alegoría múltiple intentando darle cierta unidad a la narrativa en momentos aparentemente inconexa de la Biblia; se empleaba así la exégesis como “a critical tool to explain and control the dissemination of meanings in the Sacred Scriptures”.⁴⁷

Para tiempos de Spenser esta alegoría compleja ya rebasaba el análisis bíblico y se había sistematizado como un elemento de creación y análisis literario. En su texto *Il Convivio*, Dante Alighieri expone los mismos cuatro niveles alegóricos de la exégesis bíblica desde un ámbito puramente literario:

The exposition must be both literal and allegorical. To convey what this means, it is necessary to know that writings can be understood and ought to be expounded principally in four senses. The first is called the literal, and this is the sense that does not go beyond the surface of the letter, as in the fables of the poets. The next is called the allegorical, and this is the one that is hidden beneath the cloak of these fables (...). The third sense is called the moral (...). The fourth sense is called anagogical, that is to say, beyond the senses; and this occurs when a scripture is expounded in a spiritual sense, which, although it is true also in the literal sense, signifies by means of the things signified a part of the supernatural things of eternal glory.⁴⁸

En una carta dirigida a su patrón (*Carta a Can Grande*), Dante establece que su obra cardinal debe de ser leída alegóricamente pues no tiene un sólo sentido sino varios: “there is not just a single sense in this work: it might rather be called

⁴⁶ Thomas Aquinas, “Summa Theologica” en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, p. 183.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸ Dante Alighieri, “Il Convivio”, en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, (trad.) Richard H. Lansing, p. 187.

polysemous, that is, having several senses”.⁴⁹ Al potenciar en varios órdenes de magnitud el alcance de la alegoría simple, la inserción de la exégesis en el ámbito literario implantó una polisemia amplísima y potencialmente infinita en el eje vertical del texto. Este efecto se ve magnificado por la vaguedad progresiva de cada uno de los tres niveles alegóricos; el literal o histórico es absolutamente concreto, el alegórico o espiritual es más vago, el tropológico o moral es aún menos evidente y más abstracto y, finalmente, el anagógico resulta absolutamente inescrutable.⁵⁰ Lo anagógico, definido en la *Glossa Ordinaria* como “where you are headed”⁵¹ y también denominado *escatológico*, se refiere al nivel interpretativo relacionado con el fin de los tiempos o el Apocalipsis: “Here the temporal character of the system is resumed as events in the text are referred forward now not to the ministry and Passion of Jesus but to his second coming at the Apocalypse”.⁵² Al aludir al fin del mundo, el significado anagógico se mantiene constantemente indeterminado y abierto pues la interpretación inequívoca del texto se difiere hasta la llegada del Apocalipsis. Al permitir que un único acontecimiento narrativo represente figurativamente una serie vertical de significados en donde uno de estos se mantiene peligrosamente abierto, la estructura de la exégesis muestra también el afán por incluirlo todo. En este tenor Frye describe la alegoría en *The Faerie Queene* como una pieza contrapuntual, compuesta de varias voces que repiten en diferente tono la misma melodía: “In *The Faerie Queene* (...) the narrative systematically refers to historical examples and the meaning to moral precepts, besides doing their own work in the poem. Allegory, then, is a contrapuntal technique, like canonical imitation in music”.⁵³

⁴⁹ Dante Alighieri, “Letter to *Can Grande*”, en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, (trad.) Robert Haller, p. 189.

⁵⁰ Aludiendo a la polisemia del texto reconocida por Dante, Frye elabora su propia teoría al respecto de los varios “niveles” o fases que puede albergar una sola obra. Así, recupera el término anagógico para nombrar la última fase de su propio sistema de interpretación, en la cual la obra adquiere el status de un mito e incluye elípticamente a la realidad. A continuación se tratará más a fondo esta acepción del término anagógico. V. *infra*, p. 108-9.

⁵¹ Cfr., Gordon Teskey, “Allegory” en *The Spenser Encyclopedia*, p. 20.

⁵² *Idem*.

⁵³ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 90.

En tanto deja entrever las infinitas posibilidades interpretativas que entraña la alegoría, el nivel anagógico de la exégesis se vincula a lo inconcluso desde un registro cabalmente distinto al narrativo. Si bien la narrativa del romance amenaza con continuar infinitamente en un eje lineal y horizontal, la alegoría inserta una indeterminación de significado que se propaga sin un final aparente a lo largo de un eje vertical. A este respecto, resulta pertinente el comentario de Teskey cuando distingue entre el final narrativo y el hipotético límite interpretativo: “while we can imagine *The Faerie Queene* coming to an end after twelve books, with all of its parts numbered and governed in a comprehensive design, we think of commentary about it as having no conceivable end in sight”.⁵⁴ Sin limitar su análisis a la complicada estructura de la exégesis, Teskey analiza toda alegoría como un modo literario condenado a mantenerse inconcluso y refiere esta característica a su duplicidad estructural. Subyace a la estructura doble de la alegoría simple, donde un significante concreto representa generalmente una idea abstracta y difícil de conceptualizar, la noción de la verdad absoluta como algo que no puede expresarse más que implícitamente: “No interpretation can state the meaning in full because the truth of the book is, finally, the truth of the world”.⁵⁵ A partir del quiebre tan intenso que presenta entre el nivel literal y el figurativo, la alegoría busca aludir a esta verdad inefable y, al tiempo que parece prometer el acceso a ella a través de la interpretación, la mantiene siempre a una distancia adamantina: “because the interpreter, in seeking to close up the gaps perceived in the text, only opens up more, and because the work is designed precisely to sustain that effect, the goal of a complete interpretation always recedes beyond grasp”.⁵⁶ Como sucede con la esencia inescrutable del nivel anagógico de la exégesis, la alegoría apunta a este estadio absolutamente inefable y abstracto pero es incapaz de revelarlo adecuadamente: “In complex allegories, notably those of Dante and Spenser, we seem to be directed through the process of interpretation, toward a point where all

⁵⁴ Gordon Teskey, “Allegory” en *The Spenser Encyclopedia*, p. 21.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

mystery is dispelled in the presence of truth. But what we encounter instead is a point where all further progress is blocked by the inadequacy of language to express something that is always beyond it”.⁵⁷ El nivel implícito o figurativo, aquel que se concibe como elemento cardinal en torno al cual gira la estructura de la alegoría, se revela así como una ausencia.⁵⁸

Ahora bien, estas dos formas diferentes de abarcar el infinito corresponden con los dos tipos de historias que analiza Erich Auerbach en el primer capítulo de *Mimesis*. La tendencia enciclopédica comparte varios elementos con las obras homéricas que Auerbach analiza a partir de *La Odisea*. Según Auerbach, una característica clave de las obras homéricas, que es igualmente central en el registro enciclopédico, es la dilación de acontecimientos. Sin embargo, el autor no explica tal retardación como una técnica para hacer crecer la tensión sino, por el contrario, la ve como una tendencia que se contrapone “a la tensión directa a un objetivo” y la atribuye a la necesidad del estilo homérico “de no dejar nada a medio hacer o en la penumbra”.⁵⁹ Esta tendencia de las obras homéricas a abarcar toda la realidad sensible, a explicar y representar cada una de sus partes, establece una liga con la avidez descriptiva que Frye analiza al momento de definir una obra enciclopédica. Según Auerbach, otra característica de la poesía homérica es la presentación de todo acontecimiento en primer plano, incluso si se trata de momentos pasados: “en éste (estilo homérico) sólo hay primer plano, únicamente un presente uniformemente objetivo e iluminado”.⁶⁰ En las formas enciclopédicas también existe esta noción de un presente eterno cuya temporalidad no está necesariamente relativizada con otros acontecimientos. La confusión temporal es ciertamente una característica del romance, en la que varias historias parecen estar pasando simultáneamente y en ocasiones se entrelazan, pero los rangos temporales

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁸ Como se puede ver con la exégesis bíblica, la alegoría no es una figura tan sencilla y concreta como lo suponían los románticos. Su complejidad habrá de corroborarse con el uso que Frye da al término anagógico (*v. infra*, pp. 108-9) y a lo largo del análisis posterior entre la alegoría y lo visual (*v. infra*, p. 136-8).

⁵⁹ Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

son extrañamente confusos e indeterminados. En realidad, lo que parece ser más importante en estos relatos es el momento presente en el que avanza la historia y no tanto lo que haya pasado o esté por venir.

Al analizar el romance griego, Bajtín versa sobre la falta de unificación temporal en estas historias. Para él, las historias de este género se componen de una serie de segmentos cortos que corresponden a aventuras separadas y cuya relación permanece confusa, impidiendo la estructuración de una serie temporal con un presente, un pasado y un futuro. Comenta Bajtín que, en lo respectivo al tiempo, el romance griego puede crecer infinitamente pues: “all the days, hours, minutes that are ticked off within the separate adventures are not united into a real time series, they do not become the days and hours of a human life”.⁶¹ Así como los personajes de *La Odisea*, quienes, según Auerbach, no parecen haber cambiado mucho en el curso de veinte años⁶², los personajes de los romances griegos son siempre mental y físicamente iguales y ni siquiera sus acciones tienen efectos reales en su mundo: “In this kind of time, nothing changes: the world remains as it was, the biographical life of the heroes does not change, their feelings do not change, people do not even age”.⁶³

Sin embargo, *The Faerie Queene* también comparte muchas características con el tipo de historia que Auerbach contrapone al estilo homérico: las narraciones del Antiguo Testamento. La estructura de este tipo de narraciones se corresponde, a mi parecer, con las características de la alegoría y la exégesis bíblica como otra manera de tratar de abarcarlo todo. Contrapuesta al regreso de Odiseo en el análisis de Auerbach, la historia bíblica de Issac se caracteriza por un juego de sombras. Si bien *La Odisea* es una obra explícita en la que todo se trae a primer plano, la historia de Issac se estructura a partir de silencios y espacios vacíos que están abiertos a la interpretación. En ella, “sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la

⁶¹ M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 94.

⁶² “Los héroes homéricos están tan poco representados en su devenir y en lo que han devenido, que en su mayor parte (...) aparecen con una edad estancada desde el principio”, Auerbach, *op. cit.*, p. 23.

⁶³ M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 91.

totalidad, diferida hacia un fin con alta e interrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo”.⁶⁴ De manera que, implícitamente, los textos bíblicos logran comunicar una profundidad mucho mayor y poner simultáneamente diferentes capas de conciencia en conflicto. En contraste con los textos clásicos, los cuales expresan “la alegría por la existencia sensible”, la intención de los relatos bíblicos no es despertar el encanto sensorial sino comunicar una verdad histórica.⁶⁵ El narrador bíblico debía creer firmemente que lo que escribía era una verdad absoluta y, ya que debía escribir “exactamente lo que le dictaba su fe en la verdad de su tradición”, no tenía la misma libertad imaginativa de los escritores clásicos.⁶⁶

Las historias del Antiguo Testamento invitan a urdir interpretaciones pues están plagadas de silencios y son estructuralmente abiertas; en sus historias “se encarnan la doctrina y la promesa, fundidas indisolublemente a los relatos, y precisamente por eso, tales relatos, velados y con trasfondo, albergan un doble sentido oculto”.⁶⁷ En contraste con la estructura puramente horizontal, tanto de la forma enciclopédica como de las historias homéricas analizadas por Auerbach, los relatos del Antiguo Testamento trascienden esta dimensión insertando la posibilidad de significados verticales que surgen con la interpretación. En este sentido, las historias del Antiguo Testamento funcionan al mismo nivel que la alegoría, ambas dependen de la interpretación y albergan dobles sentidos y significados ocultos. Aunque el Antiguo Testamento como texto sea menos unitario que los poemas homéricos y esté constituido por una serie de fragmentos, estos fragmentos están conectados figurativamente pues representan momentos claves de la historia universal en lo que Auerbach llama “enlace vertical”.⁶⁸

En su análisis de la estructura narrativa del Antiguo Testamento, Auerbach le da preeminencia al silencio y lo inconcluso como característica esencial de

⁶⁴ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 22-3.

aquellos textos que funcionan a partir de trasfondos y significados ocultos. En contraste con la profusión infinita de las formas enciclopédicas como el romance, la estructura de textos como el Antiguo Testamento se constituyen por un juego de sombras que deja mucho indeterminado y silencioso. Si bien la forma enciclopédica busca abarcarlo todo a partir del acto de nombrar, a partir de la escritura y de los detalles, de lo explícito y lo presente, la alegoría quiere decirlo todo precisamente de la manera opuesta: desde la sugerencia y el silencio. Lo importante no es lo dicho, sino lo sugerido; no es lo literal, sino lo evocado. El lenguaje se retira a favor de sus significados implícitos e inefables. Esta forma de narrar se opone directamente al encanto sensorial rebosante en las narraciones enciclopédicas, intercambiando la realidad sensible a favor de aquello que representa. Es por eso que la parte sensible de la narrativa, es decir lo escrito, se minimaliza y en ocasiones se retira por completo. Como se verá, justamente esta forma de silencio cargado de sentido adquiere gran trascendencia hacia el final del poema.

Esta forma de narrar, relacionada con el Antiguo Testamento, se repite varias veces en *The Faerie Queene* y se inserta como un elemento destabilizador en la narrativa. La compleja forma alegórica está intrínsecamente ligada con lo inconcluso pues permite un desdoblamiento de la realidad en una serie de significados figurativos entre los cuales se cuela lo indeterminado y lo inconcluso. En su "A Letter of the Authors", Spenser reconoce las inquietantes posibilidades interpretativas que acarrea la alegoría e intenta esclarecer su propio uso de este modo literario: "Sir knowing how doubtfully all Allegories may be construed...". A pesar de la explicación que ofrece en su carta, hay varios episodios en el poema cuyas poderosas imágenes alegóricas permanecen absolutamente insondables. A este respecto comenta Elizabeth Heale, refiriéndose a episodios como el Jardín de Prosperina, la Casa de Busirane o los templos de Venus e Isis:

These episodes are complex because of the many levels of allusion which demand close and attentive reading, but they also announce

themselves as places where the human understanding is at its limit— an effect produced partly by the wondering incomprehension of those who take part in the cantos and partly through their strange and dense imagery, whose meaning is unexplained and resists any final explanation.⁶⁹

La mascarada de Cupido en la casa de Busirane es uno de tales momentos plenamente alegóricos cuyo significado resulta totalmente oscuro. Con Britomart como espectadora oculta, la mascarada se desarrolla cual procesión alegórica compuesta por una serie de personas cuyos disfraces representan fases del enamoramiento. Aunque las representaciones son inicialmente bastante llanas (el primer disfraz representa la Infatuación, el segundo el Deseo, etc.), cuando emergen al final la Crueldad y el Despecho sosteniendo a Amorett, la alegoría simple desaparece por completo. Amorett, cuya expresión es la de la misma muerte (“(She) had deathes owne image figured in her face,/ Full of sad signes, fearfull to living sight” III.xii.20), aparece con el pecho abierto y el corazón colocado sobre una bandeja de plata:

Her brest all naked, as net ivory, (...)
Of her dew honour was despoylèd quight,
And a wide wound therein (O ruefull sight)
Entrenchéd deep with knife accurséd keene,
Yet freshly bleeding forth her fainting spright,
(The work of cruell hand) was to be seene,
That dyde in sanguine red her skin all snowy cleene.

At that wide orifice her trembling hart
Was drawne forth, and in a silver basin layd,

⁶⁹ Elizabeth Heale, *The Faerie Queene: A Readers Guide*, p. 14.

Quite through transfixed with a deadly dart,
And in her blood yet steaming fresh embayd. (III.xii.20-1)

La aparición de Amorett irrumpe en un desfile alegórico hasta entonces de significado plenamente traslúcido. En contraste con la personificación del Deseo, la muchacha semidesnuda con el corazón afuera es una imagen cuyo significado permanece totalmente abierto a la interpretación. Al estar enmarcada por el desfile alegórico, la aparición de Amorett exige una interpretación en términos alegóricos que, en lugar de facilitar su interpretación, exagera la incertidumbre que genera en el lector. En otro contexto, la imagen podría interpretarse como un divertimento narrativo algo retorcido, pero en el de un desfile como el relatado su naturaleza absolutamente simbólica se potencia. Momentos como éste hay varios en el entramado del poema. En todos ellos, la vaguedad de la alegoría inserta una indefinición y genera una posibilidad infinita de interpretaciones que está ligada íntimamente a lo incompleto.

En conclusión, tanto el modo enciclopédico como la alegoría son formas literarias que anhelan decirlo todo. Ambas están condenadas a ser inconclusas: la enciclopédica pues no hay manera en que un ser humano pueda abarcar todo un mundo y la alegórica, especialmente en su expresión de tipología bíblica, pues inserta una indeterminación y apertura en el entramado del texto y su verdadero significado se difiere infinitamente.

Debido a sus ambiciosas estructuras abarcadoras y a su deseo de decirlo todo, tanto la alegoría como la forma enciclopédica pueden concebirse como expresiones de la fase anagógica para Frye. En su *Anatomy of Literary Criticism*, Frye parte de los cuatro niveles de la exégesis bíblica para establecer su propio sistema interpretativo. Ya que usa con bastante libertad los términos medievales, su aproximación a la anagogía no se liga únicamente a la preocupación por el fin de los tiempos que la caracterizaba en el medioevo. Frye emplea este término para referirse a una aproximación a la literatura como “a self-contained literary

universe”,⁷⁰ como una forma total de unidad implícita pero suprema que abarca toda la realidad y todo lo imaginado. Es esencial al pensamiento anagógico el acercamiento a la naturaleza no como una imitación del mundo, sino como un mundo en sí mismo: “when we pass into anagogy, nature becomes, not the container, but the thing contained”.⁷¹ La fase anagógica vuelve realidad la ambición absoluta de la enciclopedia pues el texto deja de ser una meditación sobre la vida o la realidad y, en cambio, contiene la vida y la realidad en un sistema de relaciones verbales.⁷² En un momento dado, Frye señala directamente la liga entre la fase anagógica y la literatura enciclopédica:

We see the relation to anagogy also in the vast encyclopaedic structure of poetry that seems to be a whole world in itself, that stands in its culture as an inexhaustible storehouse of imaginative suggestion, and seems, like theories of gravitation or relativity in the physical universe, to be applicable to, or have analogous connection with, every part of the universe.⁷³

Por el otro lado, la fase anagógica de Frye también se relaciona con la alegoría. La liga se sugiere no sólo en el empleo del término por Frye sino también en la relación que traza Frye entre textos religiosos y la fase anagógica: “The form of literature most deeply influenced by the anagogic phase is the scripture or apocalyptic revelation”.⁷⁴ En tanto implica varios niveles de interpretación y gravita en torno al silencio y a lo implícito, la alegoría, en especial cuando de exégesis se trata, está íntimamente relacionada con la estructura de estos textos religiosos. Aunque hay atisbos de lo anagógico a todo lo largo de *The Faerie Queene*, esta fase

⁷⁰ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 118.

⁷¹ *Ibid.*, p. 119.

⁷² *Ibid.*, p. 122.

⁷³ *Ibid.*, pp. 120-1.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 120.

de la literatura para Frye cobrará un papel fundamental en el cierre inconcluso del poema.⁷⁵

DIÁLOGOS INFINITOS: LA FUGA DE LO INCONCLUSO

“Kubla Khan”, probablemente el más célebre poema no terminado durante el periodo romántico, no parece compartir mucho con el poema épico renacentista que nos concierne. Mientras *The Faerie Queene* es el poema más largo de la lengua inglesa y está constituido por una serie de libros, divididos en doce cantos y constituidos por una estrofa particular, el primero es un poema típicamente romántico de sólo 54 versos, con cuya estructura estrófica y rítmica es mucho más flexible e incidental. Si bien en *The Faerie Queene* la falta de cierre se corresponde con una apertura estructural que se infiltra progresivamente en el poema mismo, lo incompleto de “Kubla Khan” no está realmente inscrito en su estructura formal. En realidad, el acercamiento a este poema romántico como un texto incompleto descansa casi íntegramente sobre la nota previa que Coleridge adjuntó al poema. En ella, el autor versa sobre su poema refiriéndolo a un sueño donde le fue revelada una obra de unos trescientos versos y del cual los 54 de su poema real son lo único que pudo retener. Es la existencia de esta carta introductoria que dota de una atmósfera incompleta a un poema que, leído sin esta breve nota, bien podría parecer formalmente terminado.⁷⁶ Esta curiosa nota introductoria es justamente uno de los elementos que tienen en común *Kubla Khan* y *The Faerie Queene*, dos poemas por lo demás marcadamente diferentes.

Relacionados con lo que Sam Slote denomina *pretexto* y a la noción de meta-libro en Barthes, estos textos introductorios son bastante populares en obras

⁷⁵ V. *Infra*, Cap. IV.

⁷⁶ Si bien se genera a partir de la nota extratextual que Coleridge anexó al poema, lo incompleto de *Kubla Khan* también está inscrito en la referencia temática a una visión que el poeta ha olvidado. En este sentido, lo incompleto en “Kubla Khan” emerge de la dialéctica establecida entre el prefacio y el poema en sí. Cfr. Samuel Taylor Coleridge, “Kubla Khan” en *The Oxford Anthology of English Literature*, (versos 37-45), pp. 256-7.

incompletas; en ocasiones explican el plan estructural y en otras funcionan literalmente como un pretexto por medio del cual el autor se disculpa por la forma incompleta de su obra. Si bien se podría colegir que su propósito, especialmente en el caso de cartas que aclaran la estructura o tema, es hacer de la obra un texto más cerrado al quitar ambigüedades o aclarar la estructura, lo cierto es que estas cartas suelen generar una noción aún más poderosa de apertura en el corazón mismo del texto. Esta tendencia es tan poderosa en “Kubla Khan” que lo incompleto del poema descansa casi totalmente sobre su texto introductorio. No obstante, su caso es muy diferente al de Spenser pues la carta de Coleridge muestra al poema bajo la luz de lo incompleto mientras que la de Spenser intenta convencer al lector justamente de la unidad y la unicidad de su texto. Si bien la carta de Coleridge logra exponer la naturaleza onírica e inconclusa de su poema, la situación se complica mucho más con Spenser: aunque el propósito de su carta es evidentemente traer a primer plano la estructura y el orden de *The Faerie Queene*, el efecto resulta totalmente paradójico pues el plan estructural que plantea en la carta se aleja a tal grado del desarrollo real del poema que exacerba la progresiva apertura de su forma.⁷⁷

A lo largo de la carta introductoria, Spenser resalta y comenta la estructura y la unidad que alberga su poema. Elabora y aclara tanto su uso de la alegoría como la estructura narrativa de su obra para demostrar la unidad y estructura que subyace a ambas. De hecho, empieza la carta reconociendo justamente la posible ambigüedad de la alegoría, misma que ya se ha discutido anteriormente, y declarando que el propósito de su carta es justamente aclararla: “Sir knowing how doubtfully all Allegories may be construed, and this book of mine (...) being a continued Allegory, or dark conceit, I have thought good aswell (...) to dicover unto you the general intention and meaning (...)”.⁷⁸ Asimismo, en lo que se refiere

⁷⁷ Esta carta, denominada por Spenser como “A Letter of the Authors” y dirigida a Sir Walter Raleigh el día 23 de enero de 1590, se anexó a la primera edición del poema (1590) que constaba de los primeros tres libros. No apareció en la edición posterior de 1596.

⁷⁸ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, p. 15.

a la narración, Spenser reconoce que en ocasiones la historia puede resultar “tedious and confused” y resume la trama de la siguiente manera:

The beginning therefore of my history (...) should be the twelfth booke, which is the last, where I devise that the Faery Queene kept her Annuall feaste xii dayes, upon which xii. severall dayes, the occasions of the xii. severall adventures hapned, which being undertaken by xii. several knights, are in these xii. books severally handled and discoursed⁷⁹.

En este fragmento, la organización rígida y esquemática del argumento subraya la preeminencia del esquema fijo y estructurado que subyace al poema. La sintaxis del resumen, constituido de una concatenación de sustantivos precedidos del número romano XII, demarca que ha de haber una correspondencia estricta no sólo entre el número de libros y de virtudes, sino también entre ambos y el número de caballeros y de aventuras. La estructura tan rígida de este esquema sugiere una unidad en un eje vertical, en el cual cada historia tendrá una serie de correspondencias con otras historias. En cuanto a la unidad narrativa, cada historia girará en torno a la celebración de la Reina de las Hadas y estará dotada de coherencia y unidad en la medida que es explicada por esta celebración.

En el plan que formuló Spenser para su poema, la fiesta de las hadas no habría de aparecer sino hasta el último libro, donde se relataría este festejo que pondría en marcha todas las aventuras y en la cual todos los caballeros principales habrían de conocerse. Así, la carta introductoria, que funciona como explicación provisional de una unidad diferida hasta el final nunca realizado de la obra, carga al final hipotético y ausente del poema con el peso de unificar toda la historia desde una perspectiva narrativa. Como se ha visto previamente, el final de un texto funciona como un punto de unificación narrativa que devela un esquema hasta

⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

entonces oculto en la narración.⁸⁰ Al reservar el episodio central de la narrativa hasta el final, momento que habría de constituir la fuerza generativa de las historias, Spenser sobrecarga el cierre de su poema con una responsabilidad aún mayor al de uno convencional.

A un tiempo que subraya la estructura de *The Faerie Queene*, Spenser minimiza el papel de aquello que él denomina “accidentes”, los cuales se relacionan íntimamente con la noción de desarrollo. Al inicio de su carta, donde aclara el propósito de la misma, especifica que no tratará los detalles particulares o accidentes: “without expressing particular purposes or by-accidents”.⁸¹ Hacia el final, aclara a qué se refiere con accidentes: “But by occasion hereof, many other adventures are intermedled, but rather as Accidents then intendments”.⁸² La realidad es que estas historias aparentemente periféricas, a las que Spenser parece dirigirse con bastante desdén, plagan la estructura narrativa del poema y sus personajes secundarios en ocasiones ensombrecen o incluso sobrepasan el papel de los denominados “personajes principales”.⁸³

Focalizada en los elementos de unidad y de esquema que ostenta la estructura narrativa y alegórica de su poema, la carta introductoria de Edmund Spenser parece darle mayor unicidad y compleción a su poema; su propósito, tal como lo reconoce el autor, es justamente dar luz a aquello que puede resultar oscuro o confuso. Sin embargo, el efecto de la carta es plenamente paradójico: en lugar de sedimentar los elementos de unidad, la carta saca a relucir las enormes discrepancias entre el plan original y el producto final. El orden con que presenta los doce libros, correspondientes a los doce caballeros, virtudes y aventuras no sólo exacerba la falta de cierre de un poema que únicamente ostenta seis libros

⁸⁰ V. *supra*, pp. 55-8.

⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

⁸² *Ibid.*, p. 18.

⁸³ Esta tendencia es notoria en el Libro IV. Como lo hace al inicio de cada libro, Spenser pone como subtítulo la virtud alrededor de la cual se estructurará el libro y el caballero, o los caballeros, que habrán de ejemplificarla, en este caso el subtítulo dice: “The Legend of Cambel and Telamond, or friendship”. Cambel y Telamond, sin embargo, a duras penas pueden llamarse los personajes principales del libro pues sólo figuran en los primeros tres cantos y luego desaparecen para siempre, cediendo su lugar a personajes que protagonizan otros libros, como Arthegall y Britomart.

completos, sino que también colisiona con un desarrollo narrativo plenamente confuso e increíblemente pletórico. Si bien Spenser lo señala como su personaje principal en la carta, la presencia real de Arturo en el poema es notoriamente secundaria y pequeña. En lugar de cimentar el significado y la estructura de la obra, las múltiples discrepancias entre carta y poema establecen un diálogo que cuestiona la autenticidad del poema terminado.

Ahora bien, tal efecto paradójico es justamente lo que estudia Barthes con respecto a Fourier cuando trata del meta-libro en *Sade, Loyola, Fourier*. Por un lado, Barthes reconoce que un texto que cuenta con una explicación previa, tal como serían “A Letter of the Authors” o la nota de Coleridge, parece poseer una clausura doblemente fuerte pues todo lo que no está concluido en el texto mismo se sella definitivamente con la ayuda del segundo texto. El autor atribuye el efecto plenamente paradójico de este tipo de textos a “la duplicidad del discurso” que “produce un intersticio por donde el tema se escapa”.⁸⁴ Ese es justamente el efecto en *The Faerie Queene*: la carta describe una versión diferente del poema que llega incluso a cuestionar la autoridad del original. Quizás es por eso que Spenser decidió quitar la carta de la segunda edición de su poema, donde ya presentaba los últimos tres libros del poema. Al exhibir el poema como plenamente distinto del que el autor tenía originalmente en mente, la carta reta la autoridad del original al generar la noción de un texto alternativo y virtual que se mantiene fiel a los planes iniciales del autor. Este poema virtual e inexistente inserta sus cualidades desestabilizadoras en el poema real y hace de él no sólo un poema evidentemente inconcluso pero quizá un poema traidor que nada tiene que ver con la idea original. En tanto funciona justamente como un meta-libro según Barthes, la carta de Spenser desmorona la noción de un poema autotélico, insertando una enorme apertura en el entramado del texto al generar la posibilidad de varias versiones.

Al referirse a la dualidad entre el meta-libro y el libro, Barthes remite a la distinción medieval entre el resumen y el desarrollo o a “la oposición fourierista

⁸⁴ Roland Barthes, “El meta libro” en *Sade, Loyola, Fourier*, p. 98.

entre la ojeada-resumen y la disertación”, ambas paralelas a la oposición de esquema/desarrollo.⁸⁵ En efecto, la carta introductoria de Spenser elabora justamente las cuestiones estructurales y esquemáticas que en varios momentos se pierden en el complejo entramado narrativo del poema real y finalmente se abandonan por completo con la ausencia de la conclusión prometida. En contraste con la representación tan evidente del esquema que constituye la “A Letter of the Authors”, el poema surge como un texto abiertamente contingente y relacionado íntimamente con el desarrollo. Asimismo, regresando a la relación ya tratada entre el esquema y el final de una obra, resulta muy esclarecedor que Spenser describa justamente el final de su obra en su carta introductoria. Spenser explica: “The beginning therefore of my history, if it were to be told by an historiographer, should be the twelfth booke, which is the last”⁸⁶ y continúa justamente con la descripción puntual de las doce virtudes/caballeros/aventuras, disculpando lo intempestivo que pueda resultar el inicio de su obra y refiriendo todo a un final donde se aclarará la premisa narrativa que la echa a andar. Tal insistencia en el final, un final que nunca tendrá lugar en el texto mismo, ejemplifica el grado en el que la “A Letter of the Authors” constituye una manifestación del esquema.

Si bien la discrepancia entre pretexto y texto, representantes figurativos de esquema y desarrollo, exagera lo inconcluso de la obra al enfocar la atención del lector justamente en las incongruencias entre uno y otro, tanto Barthes como Sam Slote atribuyen este efecto paradójico de los pretextos o meta-libros a la preocupación que suelen mostrar por el lector. Tangencialmente, la preocupación por los posibles lectores se liga a lo incompleto pues expresa la existencia de una serie potencialmente infinita de lecturas diversas. Cada una de estas aproximaciones es una creación distinta y única de la obra, misma que adquiere una apertura amenazante solamente por la existencia de un lector. La obra en cuestión deviene entonces una serie interminable de interpretaciones parciales que la condenan, en tanto se mantiene siempre abierta a nuevas interpretaciones, a

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ Edmund Spenser, *op. cit.*, p. 17.

permanecer figurativamente inconclusa. Para Barthes, esta preocupación aguda que suelen mostrar los meta-libros por el lector produce un texto que “no sólo está dividido, articulado, (...) sino incluso sujeto a la movilidad, sometido a un régimen de actualización ‘intermitente’ ”.⁸⁷

En el caso de Spenser, la recepción de su obra se constituye indirectamente como un elemento vital en la carta introductoria pues en ella reconoce que el propósito mismo de su poema es formar a un caballero noble y virtuoso: “to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline”.⁸⁸ Spenser escribe esta larga carta explicativa para que el texto solo no sea demasiado confuso y entorpezca la transmisión efectiva del mensaje moral albergado en el poema. Si bien el poema mismo está forjado alrededor del efecto que debe ocasionar en el lector, la *A Letter of the Authors* se focaliza de lleno en proporcionarle una explicación apropiada que resulta evidente incluso en el encabezado de la misma: “A Letter of the Authors Expounding His Whole Intention In The Course Of This Worke: Which For That It Giveth Great Light To The Reader, For The Better Understanding Is Hereunto Annexed”.⁸⁹ Asimismo, con su carta, el poeta busca abiertamente evitar lecturas erróneas o mal construidas tanto como explicar el propósito de su poema: “I have thought good aswell for avoyding of gealous opinions and misconstructions, and also for your better light in reading thereof, (...) to discover unto you the general intention and meaning ...”.⁹⁰ Al considerar no sólo lecturas atinadas a su texto sino también suponer algunas erradas y mal construidas, Spenser indirectamente le permite una multiplicidad a su texto que reside justamente en las lecturas que tendrá. Paradójicamente, aunque busca precisamente erradicar dicha multiplicidad con su carta, al referirse a ella la enmarca y la trae a primer plano. En ese sentido, la carta introductoria de Spenser

⁸⁷ Barthes, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁸ Spenser, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Idem.*

también posee la preocupación por el lector que para Barthes exterioriza las lecturas posiblemente infinitas del texto en cuestión.⁹¹

Aunque Spenser buscaba hacer su texto más cerrado y fijo, su pretexto realiza justamente lo contrario pues anuncia una apertura peligrosa que no sería tan evidente al acercarse al poema solo. En el intersticio que se abre entre el texto y el pretexto, el poema y la carta, o el desarrollo y el esquema, se fuga la noción de un texto autotélico y la versión final del poema adquiere una autenticidad dudosa. Slote explica con singular precisión el efecto paradójico de estos textos introductorios: “as well as aiming toward a final work through which their work will be fulfilled, (they) tear the final work away from definitive foreclosure”.⁹²

LA EJECUCIÓN DE LA IDENTIDAD

Como se vio en la primera sección de este capítulo, el romance suele presentar una dialéctica entre su universo y el héroe. Si bien acomete contra el mundo extraño y aparentemente ajeno del romance e intenta abolirlo o bien escapar de él, el héroe exhibe también una ominosa simbiosis con dicho mundo. Tal dependencia radica en que el héroe no existe sino dentro del universo narrativo del romance y, en general, nunca logra salir de él. Ahora bien, esta paradójica relación entre el héroe

⁹¹ A lo mismo apunta Sam Slote cuando analiza las cartas en las que Mallarmé planea y describe lo que había de ser su obra más ambiciosa: “*Le Livre*”. Inconclusa al grado que nunca se comenzó a escribir, “*Le Livre*” es el ejemplo emblemático de una obra enciclopédica: su infinitud narrativa se cimentaría en una serie de reglas de permutación que determinarían un orden de páginas diferente para cada lector. Aunque el libro no existió como tal sino se quedó en una serie de cartas y escritos previos, a los cuales Slote se refiere como pretexto (“we are left with a pretext bereft of a final text”), estos escritos muestran también una fuerte preocupación por la recepción. Mallarmé deseaba que el texto existiera únicamente en el acto de lectura, de manera que su existencia retara la noción de un texto autotélico: “undo the notion of an autotelic text”. Si bien el caso de este meta-libro o pretexto resulta un tanto anómalo pues la obra en sí jamás fue realizada, los planes de Mallarmé albergan también la doble preocupación por la estructura y por el papel de los lectores que para Barthes dotan al texto de una indeterminación. Aunque su afán es posiblemente el opuesto, pues Spenser buscaba desambiguar su poema mientras que Mallarmé deseaba planear un texto tan abierto como fuera posible, el efecto de apertura es similar en ambos casos. Cfr. Sam Slote, *Imposture Book Through the Ages*, en la página web: <http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/ibook.html>, 7/11/2010.

⁹² Sam Slote, *op.cit.*

y su mundo, que es para Bajtín un rasgo característico de este género, se reproduce en términos narrativos en la relación que Spenser establece entre la naturaleza y los caballeros en *The Faerie Queene*. Sin embargo, en el poema de Spenser la posible simbiosis que existe entre los caballeros y la naturaleza está fuertemente velada, cediendo así una primacía absoluta a la oposición entre ambos. Dentro de la narrativa del poema, la dualidad entre los caballeros y la naturaleza se vincula en todo momento a lo inconcluso. Como se verá posteriormente, los caballeros encarnan el sentido de dirección relacionado con la estructura de la épica mientras que la naturaleza encarna la ambigüedad a un tiempo seductora y temible de lo inconcluso o lo interminable.

Los caballeros que protagonizan los seis libros de *The Faerie Queene* pasan por el mundo del romance colmados de un sentido de dirección que les da un único propósito adamantino: el de completar su misión. El grado de identificación entre el personaje y su misión específica se ve reflejado, a mi parecer, en los nombres de varios caballeros. Muchos de ellos tienen nombres cuyos significados parecen, en un inicio, ser totalmente ajenos a la personalidad y situación del personaje en sí. Esto resulta evidente con Arthegall, un personaje cuyo nombre tiene un enorme peso simbólico pues significa “igual a Arturo”. Arturo es el único caballero que puede ostentar una existencia legendaria previa a la obra en cuestión, cuyas participaciones son sucintas pero importantes en las tramas particulares de cada libro y a quien Spenser define como el personaje principal de su obra. Ahora bien, el llamado *igual de Arturo*, Arthegall, aparece por primera vez en el poema como un ser cualquier cosa menos espléndido y real:

Till that there entred on the other side,
A straunger knight, from whence no man could reed,
In quyent disguise, full hard to be descride.
For all his armour was like saluage weed,
With woody mosse bedight, and all his steed
With oaken leaues attrapt, that seemed fit

For salvaue wight, and thereto well agreed
His word, which on his ragged shield was writ,
Saluagesse sans finesse, shewing secret wit. (IV.iv.39)

La aparición de Arthegall como un completo desconocido, un salvaje cubierto de hierbas, pone en duda incluso su condición humana. De hecho, la única clave que devela su esencia racional es que sea capaz de escribir. Este salvaje, descuidado y harapiento, que hace una entrada inesperada y todo menos imperial en la justa que organiza Satyrane, no se concibe ni lejanamente como un igual a Arturo: su nombre parece serle totalmente ajeno. Sin embargo, como sucede en menor medida con Scudamour o Redcrosse, Arthegall construye su identidad, mereciendo poco a poco el nombre que le fue asignado, conforme realiza su misión. No es hasta el Libro V donde se sugiere que Arthegall comienza a ser equiparable a Arturo cuando, justo antes de enfrentarlo en una justa, Arthegall detiene el desarrollo de la lucha reconociendo la magnificencia de Arturo:

Tho when as Artegall did Arthure vew,
So faire a creature and so wondrous bold,
He much admired both his heart and hew,
And touched with intime affection, nigh him drew. (V.viii.12)

En términos generales, el éxito de la misión permite la solidificación de la identidad de los caballeros; se podría decir que los caballeros no existen más que como un propósito o una dirección que simultáneamente los crea y los acerca a su cometido.

Desde este ángulo, los caballeros no son personajes totalmente tridimensionales sino figuras que encarnan la creación de la identidad. Relacionada por varios críticos con la violencia y la imposición, la estructuración de la identidad que representan varios caballeros se ejerce de forma hostil y muchas veces destructora en el mundo del romance. Precisamente a esta

característica agresiva de la identidad se refiere Camille Paglia cuando analiza la “personalidad” de los caballeros en *The Faerie Queene* como “an artifact of aggressive forging”⁹³ en su obra controversial *Sexual Personae*. Desde otro ángulo, Stephen Greenblatt emplea *the Bower of Bliss* para analizar la estructuración de la identidad a partir de un acto de violencia sobre lo ajeno y extrapola este modelo a la imposición de la propia civilización sobre culturas distintas.⁹⁴

En su libro sobre la alegoría, *Allegory and Violence*, Gordon Teskey concibe una oposición entre la naturaleza, en tanto fuerza caótica y ajena, y la creación del significado. El significado, relacionado por Teskey con la estructura doble de la alegoría, se define como “an instrument used to exert force on the world as we know it, imposing on the intolerable, chaotic otherness of nature a hierarchical order in which objects will appear to have inherent ‘meanings’”.⁹⁵ Esta definición del significado resulta provocadoramente semejante a la aproximación a la identidad de Greenblatt y de esta tesis. Emparentado con el elemento violento y separatista de la identidad, el significado para Teskey actúa como una potencia ordenadora que ejerce su poder sobre lo otro introduciendo un orden ajeno en una naturaleza percibida como amenazante. A mi parecer, la relación entre la formación de la identidad y la estructura del significado es cardinal. El significado funciona “by renting two opposed things and yoking similar things together”, y “(by) driving a wedge into some part of nature in order to make two opposite things”.⁹⁶ Esta división en opuestos que ejerce el significado es esencial en la creación de la identidad, en la cual el individuo establece una frontera entre sí mismo/su civilización, y la otredad, lo salvaje y la naturaleza. Refiriéndose al complejo proceso por medio del cual Thomas Wyatt forja su identidad, Greenblatt analiza cómo dicha identidad se debe establecer más allá de uno mismo, fuera de

⁹³ Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, p. 172.

⁹⁴ Cfr. Stephen Greenblatt, “Spenser and the Destruction of the Bower of Bliss”, en *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*.

⁹⁵ Gordon Teskey, *Allegory and Violence*, p. 2.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 3.

los límites del cuerpo, a partir de ejercer el poder propio en el mundo exterior.⁹⁷ La agresión le es intrínseca a la estructura tanto de la identidad como del significado; la primera se fragua a partir de la exclusión y el sometimiento de lo ajeno y al último le es intrínseca la inserción de fronteras y división en opuestos de un mundo indiferenciado e imposible de entender. Capaz de adjudicar significado y establecer fronteras no sólo físicas sino verbales y conceptuales, el individuo se forja a sí mismo como un ente completamente independiente y separado del mundo.

Ahora bien, esa necesidad de distinguirse del mundo caótico y amenazadoramente vasto de la naturaleza para preservar intacta su identidad, así como su ansia por llegar a completar su misión y llegar figurativamente al final de su historia, hace que los caballeros encarnen la tendencia narrativa hacia lo concluso y unificado. Camille Paglia establece una liga entre las armaduras angulosas e impermeables de los caballeros y la tendencia apolínea y nota: “Western Apollonianism is ungiving, impermeable, adamantine. It is an aesthetic of closure”.⁹⁸ Debido a que representa algo cerrado, delimitado y escindido de lo ajeno, la noción misma de identidad está ligada inherentemente a lo completo. Por otro lado, el deseo que manifiestan en todo momento los caballeros por llevar a cabo su misión refuerza la estructura narrativa de la ficción. Si bien toda historia genera la expectativa de un momento crítico que resuelva los problemas planteados, la presencia interna de una misión, identificable con el climax en términos narrativos, exagera la expectativa y el peso de tal episodio conclusivo que habrá de resolver las tensiones del texto. Si, como se ha visto, el final suele funcionar como elemento que no sólo resuelve sino revela el sentido de muchos episodios cuya trascendencia no era explícita, la insistencia, interna a la narrativa, de una misión refleja y potencia la importancia del final. Dentro del universo vago e indefinido de *The Faerie Queene*, la misión es lo único que inserta en la narración una estructura lo suficientemente poderosa para hacer frente a la fuerza digresiva e

⁹⁷ Stephen Greenblatt, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁸ Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, p. 172.

inconclusa de la naturaleza. Así, únicamente el ansia del caballero por lograr su misión da sentido y orden al mundo del romance y al texto.

En oposición a los caballeros, imbuidos por el propósito inquebrantable de llevar a cabo una misión fundamental para su propia identidad y cuyo impulso característico es el de categorizar y definir, el mundo del romance comparece en *The Faerie Queene* como un mundo caótico y atemporal, constituyendo un impedimento persistente que inhibe y atrasa el cumplimiento de la misión. El mundo del romance, como una entidad espacial ominosamente indefinida, suele ser un lugar donde los caballeros se pierden su propósito y se pierden a sí mismos. En tanto proporciona cientos de distracciones, genera encuentros absolutamente casuales, enfrentamientos inesperados y apariciones indeseables de entes monstruosos, el mundo del romance se establece como el principal contrincante de los caballeros. Sin embargo, la expresión más amenazante de este mundo no es el dragón que arroja fuego, los caníbales, o incluso la giganta lujuriosa, sino la naturaleza misma. Misteriosa y seductora, la naturaleza promete a un caballero frecuentemente exhausto y confundido un reposo seductor y la suspensión de toda búsqueda. A este respecto comenta Camille Paglia que “In *The Faerie Queene*, nature lurks everywhere with her seductive dissolutions of surrender and repose”.⁹⁹ La naturaleza cristaliza narrativamente la fuerza a un tiempo temible y atrayente de lo inconcluso.

Aunque se vincula en todo momento a lo inconcluso, sería absurdo argumentar que la naturaleza tiene una sola faceta en un poema de la extensión de *The Faerie Queene*. Por el contrario, justamente al ser una presencia tan importante y constante a lo largo del poema, la naturaleza se expresa de formas diferentes y en ocasiones contradictorias. En *the Bower of Bliss* la naturaleza se mezcla indistintamente con el arte para crear un mundo perverso de deseo y distancia, un mundo suspendido de inactividad absoluta. La situación es muy diferente en *The*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 175.

Garden of Adonis, un espacio cuya relación con la temporalidad es única. A pesar de identificar al tiempo como enemigo absoluto de este mundo natural

Great enemy to it, and to all the rest,
That in the Gardin of Adonis springs,
Is wicked Time, (III.vi.39)

el jardín parece ser el único espacio dentro del enorme poema de Spenser que vence la amenaza de la mutabilidad y el tiempo. Caracterizado por un tiempo esencialmente cíclico y creativo, en donde hay “continuall spring and harvest there/ Continuall, both meeting at one time” (III.vi.42), el jardín adquiere una eternidad que no rechaza sino se compone de mutabilidad. Refiriéndose a la naturaleza de Adonis, un dios identificado con la fertilidad cíclica de la tierra, aparece uno de los fragmentos más memorables de *The Faerie Queene* que ilustra la eternidad única del jardín:

All be he subject to moralitie,
Yet is eterne in mutabilitie,
And by succession made perpetuall (III.vi.47)

Aunque en el jardín la naturaleza no amenaza directamente a los caballeros, sí se relaciona con una temporalidad diferente que rompe con la estructura lineal del tiempo por la que se guían los caballeros en sus respectivas búsquedas. Asimismo, al romper con la temporalidad lineal, la naturaleza en el jardín desestabiliza la noción misma de lo completo pues la ciclicidad eterna que propone inhabilita la existencia de un principio o un final.

En el libro VI del poema, la naturaleza se manifiesta como un espacio pastoral donde Calidore, enamorado de Pastorella y seducido por la sencillez de la vida en el campo, deja de lado su misión e incluso, según dice el poema, se pierde a sí mismo. El abandono provisional de su misión se refiere de forma interesante

cuando Calidore, observando por vez primera a Pastorella, queda tan anonadado por su belleza que el tiempo parece detenerse y, mientras él permanece extasiado contemplándola, su misión figurativamente se desdobra y avanza sola sobre la trayectoria que el personaje abandonó:

So stood he still long gazing thereupon,
Ne any will had thence to moue away,
Although his quest were far afore him gon; (VI.ix.12)

Mientras la aparición de Pastorella suspende el paso del tiempo a los ojos de Calidore, el tiempo lineal con el que se mide el progreso de su misión continúa avanzando y su paso se subraya metafóricamente por el desdoblamiento entre personaje y misión. Como ya se ha visto antes, hay una identificación entre la identidad misma de los caballeros y el progreso de la misión, y en ese sentido resulta especialmente significativo que, embelesado tanto por la belleza de Pastorella como por la elocuente apología de la vida pastoral que hace su padre, Calidore acaba prácticamente anulado: “Twixt his pleasing tongue, and her faire hew,/ He lost himselfe, and like one halfe entraunced grew” (VI.ix.26) A pesar de que en este libro la naturaleza no constituye una amenaza activa sino un espacio único y hasta cierto punto admirable, sí efectúa un cambio en la apreciación del tiempo y representa un reposo y una suspensión de la búsqueda de Calidore, quien fácilmente “sets his quest aside because, as Love’s thrall, he places possession of Pastorella above all other values, including life itself”.¹⁰⁰

Aunque es imposible agotar el tema de la naturaleza en esta tesis, sí se puede hablar a grandes rasgos de la naturaleza como símbolo de descanso y reposo, como la más grave y peligrosa distracción a la que se enfrentan los caballeros. En tanto erradica la temporalidad lineal que marca el paso de la exhaustiva búsqueda de los caballeros y provee un anhelado descanso, la naturaleza encarna la

¹⁰⁰ Stanley Stewart, “Sir Calidore and ‘Closure’”, en *Studies in English Literature, 1500-1900*, No. 1, The English Renaissance, p. 76.

suspensión definitiva de toda búsqueda. Si bien representa un descanso definitivo, la naturaleza irrumpe en la estructura lineal de la narrativa inhibiendo toda posibilidad de una conclusión. Opuesta directamente a la misión, la naturaleza comparece como una salida fácil al peso de la búsqueda y la identidad, ofrece una forma de reposo indiferenciado que aniquila todo sentido de individualidad, todo propósito y orden. En realidad, la aparente promesa de lo natural se esboza en aquello que representa Acrasia, la hechicera que preside *the Bower of Bliss*, para Greenblatt, “she represents self-abandonment, (...), the meeting of the will, the end of all quests; and Spenser understands the appeal of such an end”.¹⁰¹

Efectivamente, el atractivo de darse por vencido no existe únicamente para los caballeros sino también lo expresa distintivamente la voz poética. A lo largo del poema, se sugiere un eco entre la peregrinación agotadora de los caballeros en busca de concluir su misión y el trayecto igualmente exhaustivo y extenuante que debe recorrer el narrador para completar su narrativa. La búsqueda de un cierre, así como la sensación de tratar con un territorio demasiado vasto, no se limita a los caballeros sino que define también la aproximación de Spenser al poema enciclopédico e intensamente ambicioso que le atañe. Este vínculo entre la misión de los caballeros y la de Spenser se devela sutilmente cuando Scudamour relata cómo consiguió su escudo en el Templo de Venus. En el preámbulo de su relato, un curioso comentario de Scudamour a sus escuchas parece ser un guiño directo del narrador:

Long were to tell the trauell and long toile,
Through which this shield of love I late haue wonne,
And purchased this peerless beauties spoile,
That harder may be ended then begonne.
But since ye so desire, your will be donne.
Then hearke ye gentle knights and Ladies free,

¹⁰¹ Greenblatt, *op. cit.*, p. 173.

My hard mishaps, that ye may learne to shonne;
For though sweet loue to conquer glorious bee,
Yet is the paine thereof much greater then the fee. (IV.x.3)

La meditación inicial al respecto del difícil acto de contar, que invita a escuchar la voz de un narrador ventrílocuo a través de su personaje, sugiere la identificación entre narrador y caballeros en términos de sus respectivas misiones. Sin embargo, la relación entre el acto de contar y la aventura está inscrito de manera mucho más sutil en la propia estructura de la estrofa. A nivel sintáctico se confunde el demandante acto de contar una aventura con la dificultad que presentó la aventura en sí. Esto es especialmente agudo en el último verso de la primera oración (“That harder may be ended, then begonne”) cuyo tono terminante y conclusivo desentona con una vaguedad sintáctica en donde resulta ambiguo a qué se refiere el pronombre relativo *that*. Aunque es probable que se refiera al acto de contar (“Long were to tell”) que inicia la oración, resulta también posible que se refiera también al viaje en sí (“trauell and long toile”), cuya descripción ocupa la mitad del primer verso y los siguientes dos. La confusión se resalta aún más por el quiebre estrófico, pues la última parte de la frase se encuentra aislada en el cuarto verso: en caso de que hubiera comenzado a la mitad del verso anterior, habría establecido una liga con el tema tratado en ese verso. Tal ambigüedad sintáctica resulta bastante esclarecedora pues la frase, que nota cuánto más sencillo es comenzar algo que terminarlo, se puede aplicar simultáneamente a la aventura de Scudamour y a la dificultad implícita en relatar algo. Desde una dimensión sintáctica, esta ambigüedad refleja el paralelo velado que se establece a lo largo del texto entre el narrador y sus caballeros, entre el contar y el hacer. Resulta especialmente significativo que la afirmación trate justamente lo difícil de terminar algo, cuestión que se repite en varios momentos del texto y se solidifica como realidad narrativa en el final inconcluso que nos atañe. En términos del final también resulta especialmente significativa la moraleja desalentadora con la cual Scudamour concluye la narración de su mayor hazaña: “For though sweet loue to

conquer glorious bee,/ Yet is the paine thereof much greater than the fee” (IV.x.3). Scudamour se refiere al momento cúlpe de su aventura, cuando consigue el escudo y conoce a su amada Amorett, como una victoria pírrica; la misma aventura que pocos versos antes se vinculó gramaticalmente al acto de contar le resulta absolutamente intrascendente y decepcionante a Scudamour. Debido al sugerente contenido formal y a ciertas ambigüedades sintácticas, la meditación sobre la dificultad de llegar al final y el cuestionamiento del valor real de terminar se pueden transferir a la propia voz narrativa.

Como se ha visto, el grado en que el reto de dar término a su propio texto reproduce la actividad de los caballeros no elude a Spenser mismo. Más adelante en el poema, la conexión velada que Spenser establece entre sus caballeros y el acto de escribir se vuelve patente cuando la voz poética se describe a sí misma como un caminante más que peregrina en la Tierra de las Hadas.

The waies, through which my weary steps I guyde,
In this delightfull land of Faery,
Are so exceeding spacious and wyde,
And sprinckled with such sweet variety,
Of all that pleasant is to eare or eye,
That I nigh rausht with rare thoughts delight,
My tedious trauell doe forget thereby;
And when I gin to feele decay of might,
It strength to me supplies, & chears my dulled spright. (VI.Prm.1)

Al situarse dentro de su propio universo narrativo, la voz poética se identifica como un caballero más y establece un paralelismo implícito entre el viaje de sus personajes y el viaje tedioso (*tedious trauell*) de escribir. Al igual que en el pasaje anterior, hay en éste una ambigüedad gramatical que resulta igualmente significativa. Después de describir la hermosura y vastedad de la Tierra de las Hadas, Spenser nota cómo él, gracias a este lugar, olvida su tedioso viaje: “My

tedious trauell doe forget thereby”. En una aproximación temporal a la estrofa, en la que aún no se sabe lo que la voz narrativa dirá a continuación, esta frase muestra una enorme ambigüedad pues puede sugerir que la voz narrativa olvida lo tedioso que le resulta el viaje, pero igualmente puede implicar que olvida el viaje en sí, es decir, pierde su sentido de dirección y se deja llevar por la plenitud casi amenazadora de aquella tierra mágica. Aunque los dos versos siguientes parecen indicar que la plenitud del universo narrativo no distrae al narrador sino que le da fuerzas, la ambigüedad semántica de la afirmación es innegable. Se añade a esto la descripción igualmente ambigua de un mundo inmenso, donde la repetición de adjetivos que indican espacio y extrañeza (*spacious, wyde, rare*) caracterizan su vastedad como algo sutilmente amenazante.

Lo pletórico de la naturaleza y el grado en que se perfila como una amenaza para la voz narrativa se transmite también en la estructura misma de la estrofa: la descripción de la naturaleza se afianza como una fuerza autogenerativa en la cual, a partir de cláusulas subordinadas, un verso descriptivo genera otro que ahonda en la descripción y difiere la segunda parte de la oración. Tal estructura sintáctica brota del sustantivo *waies*, al cual le sigue inmediatamente la primera cláusula subordinada adjetival “through which my weary steps I guyde, / In this delightfull land of Faery”. Le sigue a esta cláusula subordinada el predicado de la primera parte de la frase, mismo que se revela como frase incompleta al incluir el término “so”, que se establece como la primera parte de una cláusula subordinada adverbial consecutiva “so-that”. Es decir, al incluir el término “so” en “Are so exceeding spacious and wyde” el lector automáticamente esperará otra frase que habrá de comenzar con “that”. La expectativa del “that” exacerba el sentido de retraso y diferición durante los dos versos que separan la segunda parte de la cláusula subordinada adverbial y que constituyen una descripción puntual de la naturaleza: “And sprinckled with such sweet variety, /Of all that pleasant is to eare or eye”. Durante la descripción de la Tierra de las Hadas, la estrofa misma deambula y pierde su propósito sintáctico, olvidando la segunda parte de una conjunción coordinante durante dos versos descriptivos. Esta estructura estrófica reproduce el

papel que juega la naturaleza para los caballeros a lo largo del poema, pero también sustenta la primera lectura de la frase “My tedious traueell doe forget thereby;” como olvido no tanto de lo tedioso del viaje, sino del viaje en sí. Si bien el narrador no se pierde en la vastedad de su narrativa como lo hacen sus caballeros, la estrofa ciertamente deambula momentáneamente dejando de lado la última parte de la oración.

Aunque dice encontrar consuelo y fuerza en la abundancia y variedad que ofrece la Tierra de las Hadas, la misma vastedad que transmite al describirla constituye evidentemente la causa misma de su cansancio y su tedio. Al igual que es la Tierra de las Hadas misma la que constituye el mayor impedimento para que los caballeros lleven a término su misión, la trama tan ambiciosa e inmensa y la forma inclusiva del romance es lo que difiere la conclusión del poema. Asimismo, a pesar de ser la causa de su cansancio, Spenser muestra un deseo de permanecer en ese mundo inmenso, anhelo que también muestran sus propios caballeros, e incluso se describe extasiado (“*rauisht with rare thoughts delight*”,) una condición que sus personajes muestran varias veces al encontrarse con la belleza tan peligrosa de la naturaleza y que implica un grado riesgoso de despersonalización y pérdida de la identidad. La Tierra de las Hadas, a la que se refiere Spenser en este fragmento, exhibe el encanto y la vastedad de un mundo literario basado estrictamente en el desarrollo, en el que el esquema se pierde y se olvida fácilmente y resulta mucho más sencillo ceder ante el encanto mismo de narrar que mantener el laborioso propósito de una estructura lineal atravesada por significativos instantes alegóricos.

Como se ha visto previamente, la naturaleza encarna la suspensión de toda búsqueda, la pérdida de la delimitación de la identidad y aplaza de manera radical la realización de las misiones de los caballeros. Debido a referencias explícitas y veladas de la voz narrativa, la naturaleza se relaciona con el universo narrativo infinitamente pletórico que el narrador debe ordenar y abatir para poder llevar a término su poema. La dualidad establecida entre el caballero y la naturaleza reproduce narrativamente las dos tensiones opuestas del poema; los caballeros

reproducen la tendencia hacia el orden, la estructura y lo finalizado mientras que la naturaleza encarna la ambigüedad de la suspensión y lo incompleto.

Sin embargo, esta oposición tan contundente entre individuo/naturaleza, que incluso se extrapola al registro de la voz narrativa, se ve como una ficción tanto por Teskey como por Greenblatt. Ambos opinan que la naturaleza como oponente absoluto al individuo y emblema de otredad es una construcción necesaria de la que se sirve el mismo individuo para diferenciarse. A este respecto, resulta especialmente pertinente la aproximación de Gordon Teskey a la alegoría. Ya que el pensamiento alegórico le impone a la naturaleza un orden jerárquico que le es absolutamente ajeno, el mundo externo deviene un reflejo de la realidad interna del individuo. En tanto la naturaleza se concibe como un espejo, se establece una equivalencia implícita entre naturaleza e identidad. De tal manera, la alegoría hace de lo desconocido algo propio, ordenándolo en torno a la realidad del individuo. En la estructura alegórica, la naturaleza adquiere un sitio paradójicamente amenazante, en tanto ajeno, y deseable, pues representa una unidad última. De ésta forma, la alegoría convierte a la naturaleza en un constructo humano: “the otherness of nature is placed by the mind outside the world altogether, as an ideal to which we can ascend by discovering the inherent (those of allegory) meanings in things”.¹⁰² Para Teskey, la estructura de la alegoría revela que la atrayente unidad proyectada sobre la naturaleza no es más que el reflejo de una ficción humana: “such a unity, being a projection of human consciousness, is not the rule of nature, but the exception of the rule, and a limitlessly painful one”.¹⁰³

Desde una aproximación neohistoricista, Greenblatt coincide con Teskey al aproximarse a la naturaleza como una fabricación humana. Dice que el individuo crea una naturaleza ajena y amenazante para poder, a partir de lo otro, afirmar su identidad y ejercer su poder. Sin la percepción de esta amenaza externa, la identidad como ente con poder no tendría razón de ser. Desde ámbitos

¹⁰² Gordon Teskey, *Allegory and Violence*, p. 2.

¹⁰³ Gordon Teskey, “Mutability, Genealogy and the Authority of Forms”, en *Representations*, p. 105.

plenamente distintos, ambos críticos concuerdan al leer en la imagen de la naturaleza una creación humana de lo ajeno cuyo propósito es facilitar la estructuración de una identidad violenta. Según Greenblatt, justamente el temor de descubrir a la naturaleza como una construcción falaz de la civilización mantiene a tantos caballeros alejados de sus peligrosas seducciones; al ceder a ellas pueden descubrir la inherente falacia de su contenido y el auténtico vacío sobre el cual se cimienta su propia identidad: “Each heroic quest is at once a triumph and a flight, an escape from the disillusionment glimpsed for a brief moment on the Mount of Contemplation and again at the close of the Mutability Cantos”.¹⁰⁴

La relación de dependencia entre el individuo y la naturaleza en el análisis neohistoricista de Greenblatt, reflejado en la estructura de la alegoría según Teskey, es consonante con la relación simbiótica del mundo del romance y su héroe. Los tres casos se estructuran a partir de una dependencia que paradójicamente se expresa como oposición. La dialéctica establecida entre la naturaleza y el individuo, repetida en la estructura de la alegoría y presente incluso en el género del poema, parece cimentarse sobre un vacío y es inherente a ella la falta, la pérdida, el retraso crónico de solución y lo incompleto. En este sentido resulta especialmente pertinente el análisis que Greenblatt hace de la destrucción de *the Bower of Bliss*, “The destruction of the Bower of Bliss suggests the extent to which each self-constituting act is haunted by inadequacy and loss”.¹⁰⁵

ACTOS VISUALES:

CONTEMPLACIONES PORNOGRÁFICAS Y ESPECTÁCULOS SAGRADOS

Dentro de la complicada dialéctica individuo-naturaleza en *The Faerie Queene*, el acto de mirar se instaura como un elemento clave que establece simultáneamente un vínculo y una división entre el vidente y lo visto. Para el individuo apolíneo e

¹⁰⁴ Greenblatt, *op. cit.*, pp. 179-9.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 179.

impermeable, escindido de la naturaleza externa y amenazante, la vista instituye una forma de conexión inocua con el mundo exterior. Cuando Camille Paglia establece un eslabón entre la identidad apolínea e impermeable y el ojo observador, nota el papel hostil y divisorio de la vista: “the Apollonian resists nature by its hostile eye drawn line”.¹⁰⁶ Fundamentada en el acto de mirar, la barrera entre el vidente y lo visible, entre el observador y lo observado, instauro el límite entre el individuo y aquella otredad amenazadora anclada en la naturaleza. Esta conexión con la naturaleza que ofrece la mirada es parcial e incompleta pues se mantiene a una distancia segura de lo visto. A lo largo de *The Faerie Queene*, la vista se muestra como un motivo preeminente y ha llamado la atención de varios críticos que suelen analizarla a partir de términos cargados de connotaciones perversas. C.S. Lewis, por ejemplo, emplea el término *skeptophilia* (*sic.*)¹⁰⁷ en su descripción del cuadro de Venus, la Venus “mala”, de la casa de Malecasta: “the bad Venus is a picture not of ‘lust in action’ but of lust suspended—lust turning into what would now be called skeptophilia”.¹⁰⁸ Paglia, deleitándose en el término empleado por Lewis, construye su ensayo a partir del voyeurismo y se aproxima al acto de mirar en *The Faerie Queene* como una acción perversa y agresiva. Bartlett Giamatti, sin embargo, no está de acuerdo con el empleo del término voyeurismo y prefiere llamar a los caballeros *voyants* pues, según él, los personajes sí se involucran y participan en aquello que ven: “this motif of raising visors and veils reveals men as voyants, not voyeurs—men as seers directly, face to face, and not as covert spies at the edges of experience”.¹⁰⁹ Sin embargo, a mi parecer, las ocasiones en las que los personajes ceden sus posiciones privilegiadas de observadores para penetrar el mundo visible son mucho menos comunes e impactantes que aquellos momentos en que se mantienen como observadores ocultos de algo que sucede

¹⁰⁶ Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, p. 171.

¹⁰⁷ C.S. Lewis probablemente se refiere al término freudiano comúnmente escrito *scopophilia* y que se refiere a “sexual pleasure derived chiefly from watching others when they are naked or engaged in sexual activity; voyeurism”. Oxford Dictionary, [en línea], <http://oxforddictionaries.com/>, 25 de Mayo del 2011.

¹⁰⁸ C.S. Lewis, *The Allegory of Love*, p. 332.

¹⁰⁹ A. Bartlett Giamatti, *op. cit.*, p. 102.

más allá de ellos. La participación incompleta que permite dicha mirada unilateral en *The Faerie Queene* ejerce un papel central en varios episodios del poema y, como se verá más adelante, se vincula directamente a lo inconcluso.

La destrucción de *the Bower of Bliss* a manos del caballero Guyon, episodio que concluye el Libro II, emblematiza el papel desempeñado por la mirada en la interacción entre individuo y naturaleza. Como ya se ha dicho, este impactante episodio ejemplifica la necesidad de ejercer violencia sobre la naturaleza para afianzar los límites de la identidad. Sin embargo, aunque Guyon efectivamente destroza *the Bower of Bliss*, convirtiéndolo en el lapso de una estrofa de once versos en una tierra baldía (“and of the fairest late, now made the fowlest place” II.xii.83), sus ojos no pueden evitar participar, aunque sea de manera indirecta, de los placeres perversos del jardín. En contraste con las siete estrofas en las que Guyon actúa, el espacio absolutamente hermoso y esencialmente paradisiaco (“More sweet and holsome, then the pleasaunt hill/ of Rhodope (...)/ Or Eden self, if ought with Eden mote compaire” II.xii.52) que habrá de ser ferozmente destruido, se describe con gran detalle a lo largo de cuarenta estrofas. En ese lapso, Guyon se retira como personaje activo y no hace más que observar, permitiendo así una descripción casi ininterrumpida de la voz narrativa.

En contraste con la mayor parte del Libro II, donde Guyon se mantiene activo y no pierde de vista su misión, al entrar en el jardín su presencia se vuelve tan vaga que resulta en ocasiones dudosa. Por ejemplo, después de rechazar con violencia la copa que le ofrece una hermosa mujer en la puerta del jardín, no se menciona si Guyon entra al jardín y la narrativa, distanciada momentáneamente de su personaje principal, se interna por sí sola y se aboca a describir las engañosas mezclas entre arte y naturaleza de las que está compuesto el lugar. Sólo cuando Guyon vuelve a emerger en la narrativa ya dentro del *Bower*, el lector se percató que el personaje principal efectivamente había entrado. En gran parte de la descripción del *Bower of Bliss*, Guyon se retira para situarse en una perspectiva identificable con el narrador: ambos están observando sin involucrarse más que de forma visual y descriptiva. La pérdida momentánea de Guyon a la entrada del *Bower* denota

también la terrible amenaza que representa *the Bower of Bliss* a la identidad. Aunque ya dentro del *Bower* Guyon emerge a la realidad narrativa varias veces, en cada ocasión su papel no es el de un personaje principal sino el de un *voyeur*, un observador pasivo pero evidentemente seducido por lo que ve:

And all the margent round about was set,
With shady Laurell trees, thence to defend
The sunny beames, which on the billowes bet,
And those which therein bathed, mote offend.
As *Guyon* hapned by the same to wend,
Two naked Damzelles he therein espyde,
Which therein bathing, seemed to contend,
And wrestle wantonly, ne car'd to hyde,
Their dainty parts from vew of any, which them eyde. (II.xii.63)

Aunque la presencia de Guyon en esta estrofa es innegable, su actitud es absolutamente voyeurista: él participa como observador. La presencia de las dos mujeres desnudas, aunada a la insistencia en la mirada soslayada de Guyon (*spyde, eyde*), hace de éste un episodio casi pornográfico y establece el tenor que tendrá la visita al *Bower*.¹¹⁰ La identificación entre personaje y voz narrativa, anteriormente sugerida en términos de punto de vista, resulta evidente en que la narración imita el enamoramiento del personaje con la escena y extiende la descripción de las bañistas a lo largo de cinco estrofas más.

Los encantos de este espacio mágico repercuten también en la relación ambigua que se desarrolla entre la voz narrativa y los personajes que se internan en el jardín. Generalmente, la voz narrativa en *The Faerie Queene* se sincroniza con ciertos personajes, describiendo sus experiencias y acciones en la Tierra de las

¹¹⁰ A este respecto, Paglia defiende que lo pornográfico no únicamente describe al episodio en cuestión sino a todo el poema: “the poetically strongest and most fully realized material in *The Faerie Queene* is pornographic”, Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, p. 190.

Hadas. En este episodio, sin embargo, hay una dislocación entre el personaje y la voz narrativa. Sugerida en la momentánea desaparición de Guyon a la entrada del jardín, la divergencia entre la narración y la voz poética se apunala durante la aparición de Acrasia. Después de mencionar la cercanía de Acrasia, la voz poética se suspende en la detallada descripción de una melodía que mezcla instrumentos y sonidos provenientes de la naturaleza hasta que desemboca en la sombra secreta donde Acrasia descansa junto a su amante dormido. En este punto, la voz narrativa se detiene, ofreciendo una descripción puntual de la hechicera a lo largo de dos estrofas, durante las cuales el lector supone que tal descripción corresponde con la experiencia visual de Guyon. Sin embargo, tras sumergirse en la letra de la música durante otras dos estrofas, la voz narrativa regresa a los personajes, quienes aún no han logrado sortear la naturaleza tupida y llegar hasta Acrasia. La voz narrativa deja ver que sus personajes aún no han conocido a Acrasia cuando ilustra la reacción de éstos ante la música y describe su búsqueda de la hechicera:

The constant paire heard all, that he did say,
Yet swarved not, but kept their forward way,
Through many covert groves, and thicket close,
In which they creeping did at last display
The wanton Ladie, whith her lover lose

(II.xii.76)

A diferencia de la voz narrativa, que se ha dejado llevar por la extraña melodía al grado de olvidar momentáneamente a sus personajes, Guyon y su acompañante no se dejan distraer por la música y continúan su búsqueda. Una vez que encuentran a Acrasia, la hechicera se describe nuevamente, como si nunca antes hubiera aparecido.

Dentro de la estructura narrativa de *The Faerie Queene*, la aparición de Acrasia acarrea un sutil desdoblamiento entre la voz narradora y sus personajes. Evidentemente fascinada por los encantos sensuales del jardín, la voz no puede

evitar adelantarse a los caballeros, suspendiéndose en una pista sonora que conduce a la hechicera. Al suceder durante el instante climático del libro II, la divergencia entre la voz y los personajes sugiere el peligroso alineamiento del lenguaje con los placeres estéticos y sensuales del jardín. En tanto posee sonoridad musical y una peligrosa confusión entre el arte y la realidad, el lenguaje mismo se constituye como un fiel reflejo de la belleza posiblemente perversa del jardín. Asimismo, el desdoblamiento permite una descripción visual doble de Acrasia, la hechicera que emblematiza un jardín rebosante de placeres visuales.

Los encantos del *Bower*, transgresores en tanto seducen y desvían a la narrativa, se vuelven formalmente evidentes en las embelesadas descripciones del jardín que rompen con la estructura establecida del poema y se extienden a lo largo de cuarenta estrofas. En contraste con las 52 estrofas aproximadas de las que suelen estar compuestos los cantos en *The Faerie Queene*, este canto ostenta 87, lo cual lo establecen como el más largo, por mucho, del poema entero.

A través de la mirada, Guyon participa de manera extraña de los placeres que ofrece *the Bower of Bliss*. Sin embargo, al no participar de lleno, es decir físicamente, Guyon puede finalmente poner un alto a esta situación “depravada” e intervenir activamente en la narrativa para destruir el falso paraíso que lo rodea. En Spenser, la mirada se perfila no sólo como una manera de establecer un límite entre la identidad afianzada en su superioridad observadora y una otredad mirada a lo lejos, sino que constituye también una forma segura de poseer lo ajeno. Esencialmente parcial, el solo acto de ver desde un lugar lejano y seguro permite implícitamente el goce unilateral de algo que ignora ser visto. Esta mirada parcial que aparece a lo largo de *The Faerie Queene*, emblematizada por el episodio recién analizado, se vincula con lo inconcluso pues posibilita una participación incompleta de la acción. Como se verá más adelante que resulta emblemático esto resulta evidente con Guyon, quien es capaz de mantener su propia identidad pero también posee con la vista a las bellezas que observa a lo lejos. El texto, por su parte, reproduce esta posesión parcial en la descripción puntual que hace de las bañistas.

El episodio de *the Bower of Bliss* exhibe la dinámica particular de la vista a lo largo de *The Faerie Queene*. Al permitirles una participación parcial y vicariante en el universo a un tiempo seductor y amenazante del poema, la vista sugiere un vínculo con lo inconcluso. En lugar de participar de lleno, los personajes se mantienen en un umbral donde pueden participar visualmente de la acción sin tomar parte activa de ella. Esta extraña dinámica visual constituye un acto incompleto pues enmarca una voluntad interrumpida, un quiebre entre la intención y la acción. Al sugerir una voluntad frustrada y una acción incompleta, la dinámica particular de la mirada se vincula narrativamente a la forma incompleta del poema que me ataño.

En tanto la vista permite una posesión sin riesgo en la cual la individualidad no se expone al poder posiblemente dañino de lo ajeno, la mirada en *The Faerie Queene* se relaciona con la estructura de la alegoría según Gordon Teskey. En el preámbulo de su ensayo “Mutability, Genealogy and the Authority of Forms”, Teskey sugiere un elemento visual en el corazón de la metafísica occidental anclado al origen etimológico de la palabra *idea*. Este término, intrínseco al pensamiento clásico, significa etimológicamente “cosa vista”. Según el autor, la metafísica occidental gira en torno a esta noción de la idea como algo subjetivamente contemplado desde una distancia segura: “the notion of an objective ‘idea’, or ‘thing seen’, subjectively contemplated from a position of unassailable detachment—a position, that is, from which one is saved from what one observes”.¹¹¹ Justamente dicha esta observación segura y distanciada, que Teskey relaciona con el funcionamiento de la metafísica occidental, se fragua como un motivo recurrente en la narrativa de *The Faerie Queene*. A continuación, Teskey establece un eslabón entre la percepción de esta *idea* visual y la estructura misma de la alegoría al notar que la metafísica occidental percibe a la naturaleza no como

¹¹¹ Gordon Teskey, “Mutability, Genealogy and the Authority of Forms”, p. 106.

cambio continuo sino como procesión de ideas encarnadas, las cuales son más bien reflejos del individuo que características reales del mundo natural.¹¹²

El eslabón entre el motivo narrativo de mirar y la alegoría se cristaliza en *The Spenser Encyclopedia*, donde lo alegórico se relaciona con la teoría visual del lenguaje de Wittgenstein.¹¹³ En su *Tractatus Lógico-Filosófico*, Wittgenstein analiza el lenguaje como una figura o un retrato que, si bien reproduce equívocamente la realidad, se encuentra ligado a ésta pues ambos tienen una estructura lógica.¹¹⁴ En tanto trasciende la impureza sonora del lenguaje acústico, la realidad existe en una dimensión puramente visual: “Words, therefore, are thought of as imperfect pictures of meanings that exist in their purest state, outside the linguistic requirement of sound, in icons and symbols”.¹¹⁵ En tanto se concibe como absolutamente visual, esta aproximación a la realidad excluye no sólo la dimensión sonora del lenguaje sino también la sintaxis discursiva en sí; el sustrato propiamente temporal de la sintaxis y el sonido se reemplaza por la atemporalidad estática de la realidad visual.¹¹⁶ Al encarnar ideas abstractas en entes visibles y remitirlas a una dimensión visual, la alegoría se relaciona con esta conceptualización del lenguaje.¹¹⁷ La aproximación a la alegoría partiendo de la vista muestra cómo el acto de mirar es esencial a *The Faerie Queene* en varios niveles, no únicamente en su narrativa sino incluso en la estructura alegórica que la caracteriza. Simultáneamente, resulta impactante que Teskey note la mismas características de separación y distanciamiento en referencia no a la narrativa sino

¹¹² *Ibidem*. Este acercamiento a la metafísica occidental sugiere una devaluación del cambio y una sobrevaloración de lo permanente que es reminiscente del análisis que Alfred Whitehead hace en referencia al intelecto humano: “the human intellect ‘spatializes the universe’; that is to say, that it tends to ignore fluency, and to analyse the world in terms of static categories”. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, p. 209.

¹¹³ Cfr. Teskey, “Allegory” en *The Spenser Encyclopedia*, pp. 21-2.

¹¹⁴ “Nosotros hacemos figuras de los hechos” (2.1), “La figura es un modelo de la realidad” (2.12) y “Lo que cada figura, de cualquier forma, debe tener en común con la realidad para poderla figurar por completo—justa o falsamente—es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad” (2.18). Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1973.

¹¹⁵ Gordon Teskey, *The Spenser Encyclopedia*, p. 21

¹¹⁶ Aquí reaparece la dualidad entre lo temporal y lo espacial que ha surgido en varios puntos previos de esta tesis.

¹¹⁷ Allegorical imagery “appears to (...) support the picture theory of language at a critical point, by confining abstract universals to visual forms”, *Ibid.*, p. 21.

a la estructura de su modo alegórico. Al igual que la dinámica de la vista, se podría analizar la alegoría como un modo literario condenado a permanecer inconcluso pues gira en torno a una serie de ideas prístinas y visuales que se mantienen, sin embargo, alejadas del nivel literal y verbalizado del texto. En este sentido, la alegoría reproduce desde un eje vertical la dinámica incompleta de la vista en *The Faerie Queene*.

La figura del voyeur que aparece constantemente en *The Faerie Queene*, cuyo punto de vista ajeno y alejado de las cosas lo convierte en un observador sin participación en el mundo sensible, sin cuerpo ni presencia física, se opone directamente al análisis del pintor que hace M. Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*. Para este filósofo, el pintor es un ente vidente-visible que está “sumergido en lo visible por su cuerpo” y que por lo tanto “no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo”.¹¹⁸ En tanto participa por su cuerpo de lo que ve y no se apropia de lo visible, esta figura del pintor vidente-visible contrasta directamente con los personajes del poema en cuestión, quienes, al estar al margen del mundo físico parecen en momentos no tener cuerpo o presencia física y utilizan su vista como una arma que somete a la otredad. Para Merleau-Ponty, sólo si el pintor está realmente involucrado con lo que observa el producto artístico podrá guardar parte de la esencia de las cosas vistas. Aunque varios personajes en *The Faerie Queene* muestran un deseo intenso por tomar parte del mundo que observan, su mirada siempre externa y distante emblemiza la trágica imposibilidad de conexión real y pertenencia. Si bien la aproximación al mundo a través de la vista es muchas veces una defensa hostil y divisoria, en varios episodios esta separación no se elige voluntariamente sino que oprime como una maldición a los caballeros e inhibe la posibilidad de un vínculo real con el mundo.

En realidad, la distancia entre individuo y naturaleza impuesta por el acto de mirar es un arma de doble filo que se explora desde varios ángulos a lo largo de *The Faerie Queene*. En repetidas ocasiones, la separación entre el voyeur y el mundo

¹¹⁸ M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, p. 26.

se manifiesta como impotencia o pérdida en la que el observador, aunque lo desee, no logra participar en lo que ve y está condenado a ser un espectador. La noción de pérdida y división ligada a la vista se puede explorar desde tres ángulos diferentes en el episodio de Malbecco y Hellenore, la aparición de Belpheobe, y la visión de Calidore en el Monte Acidale.

Reminiscente de los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, el episodio de Malbecco y Hellenore interpreta el motivo de la mirada en una clave casi fársica. En esta historia, la vista despierta la lujuria y azuza los celos. Después de una clásica batalla de miradas seductoras, Hellenore, esposa de Malbecco, se da a la fuga con el atractivo caballero Paridell. Malbecco, enloquecido de celos, sale en búsqueda de su esposa y la encuentra en el bosque departiendo con sátiros. Escondido tras un matorral, Malbecco observa el progreso del festejo hasta el caer de la noche, cuando su esposa se acuesta junto a uno de los sátiros y copula nueve veces seguidas con él:

At night, when all they went to sleepe, he vewd,
Whereas his louely wife emongst them lay,
Embraced of a Satyre rough and rude,
Who all the night did mind his ioyous play:
Nine times he heard him come aloft ere day (III.x.48)

Después de observar este triste espectáculo toda la noche, Malbecco se arrastra lastimosamente hasta su esposa e intenta convencerla de regresar con él. Hellenore se niega terminantemente, prefiriendo la estimulante compañía de los sátiros, y éstos finalmente se despiertan y corren a Malbecco del bosque. En este episodio, la vista encarna la impotencia de Malbecco ante la infidelidad de su esposa y representa una sensación de exclusión aguda e inevitable. Aunque las implicaciones son muy diferentes, la vista establece una dinámica similar a la de *the Bower of Bliss* en la que el personaje que observa no participa en lo que ve. Sin

embargo, en este ejemplo la separación se experimenta como una pérdida y genera celos tan agudos que terminan por consumir al personaje.

La sensación de pérdida anclada al fenómeno mismo de la mirada en *The Faerie Queene* se expresa tangencialmente en el episodio de Hellenore y Malbecco pero es mucho más explícita en las visiones reveladoras experimentadas por varios personajes en momentos clave de su aventura. Durante estos momentos fugaces, donde “the mutable life of enchantment is briefly translated to a higher more stable plane of existence”, el personaje escapa instantáneamente tanto de la temporalidad lineal que caracteriza su misión como del equívoco paso del tiempo del romance: “For a moment, the vision of miracle can save us from the mutable romance world of magic”.¹¹⁹ Aunque aparentemente esquivan la mutabilidad mundana del universo narrativo, las visiones se caracterizan por ser agudamente instantáneas y estrictamente ajenas a los personajes; cuando éstos quieren ser más que observadores pasivos e intentan intervenir, la visión se rompe como un encantamiento y el caballero se queda solo con su decepción.

La aparición de Belphoebe, una diosa cazadora paralela a la Diana de la mitología greco-romana, constituye uno de estos instantes reveladores en la narrativa. Su entrada a la narrativa se anuncia sonoramente con el retumbo de su cuerno, un sonido cuya profundidad amenaza con romper la realidad del romance:

At last they heard a horne, that shrilled cleare
Throughout the wood, that ecchoed againe,
And made the forest ring, as it would riue in twaine (II.iii.20)

Heraldo sonoro de una revelación que habrá de ser principalmente visual, el cuerno sugiere una ruptura del mundo del romance que marcará la pauta en las varias apariciones de Belphoebe en el poema. Efectivamente, Belphoebe rompe con la estructura del romance pues, al entrar, la narración se suspende en una

¹¹⁹ A. Bartlett Giamatti, *op.cit.*, p. 103.

descripción atemporal y escapa momentáneamente del avance frenético de la narrativa. Durante esta suspensión, parecida a la que experimenta Calidore al ver a Pastorella pero mucho más intensa, se celebra el hermoso cuerpo de Belphoebe a lo largo de diez estrofas en las que el tiempo no pasa. Paglia define tal suspensión del tiempo como una afirmación del ojo apolíneo: “The Apollonian eye is locked in place. It is a privileged moment of hieratic stillness and silence, as if a frame of film were frozen before us”.¹²⁰ De hecho, la aparición de Belphoebe invierte la preponderancia de la temporalidad lineal y el avance narrativo que caracteriza el romance a favor de una experiencia de quietud y silencio absolutos, donde la narrativa se repliega, dando acceso a una figura cargada de sentidos alegóricos. Esta imagen inmóvil, vista desde fuera, cuyo poder frena momentáneamente el tiempo y por ende la mutabilidad, se opone en varias ocasiones al flujo torrencial de la narrativa a lo largo de *The Faerie Queene*. Estas revelaciones instantáneas pueden vincularse a la noción previamente revisada de un esquema pues son momentos esencialmente espaciales de claridad, orden y quietud, y están contrapuestos al avance narrativo que se relaciona con el desarrollo.

Al igual que en el episodio plenamente espacial y atemporal de la aparición de Belphoebe, la visión de Sir Calidore sobre el monte Acidale es de naturaleza cardinalmente visual. De hecho, el elemento voyeurista se anuncia abiertamente a principios del episodio, cuando Sir Calidore contiene su impulso de entrar en el claro de bosque donde la visión tiene lugar:

He durst not enter into th’open greene,
For dread of them vnwares to be descryde,
For breaking of their daunce, if he were seene;
But in the couert of the wood did byde,
Beholding all, yet of them vnspyde.
There he did see, that pleaseth much his sight,

¹²⁰ Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, p. 178.

That euen he him selfe his eyes enuyde,
An hundred naked maidens lilly white,
All raunged in a ring, and dauncing in delight. (VI.x.11)

Estas líneas resumen puntualmente los elementos esenciales del voyeurismo. El observador, oculto, tiene el poder de observar sin ser visto y aquello que ve le resulta placentero y gustoso. La importancia de la vista y la dinámica establecida entre el observador y lo observado se subraya en el texto con la aparición torrencial de términos relacionados con el acto de ver: *descryde, seen, couert, beholding, vnespyde, see, sight, eyes*. El papel principal de la vista se intensifica con una extraña afirmación que también describe a la perfección otro elemento del voyeurismo: “That euen he him self his eyes enuyde”. El efecto de escisión entre el sujeto observador y sus propios ojos crea el efecto de una distancia inquebrantable entre el individuo y lo que ve. Como el acto de mirar, los ojos participan hasta cierto grado de la seductora escena, y poseen, al observarlo, aquel momento encantador. Así, la metáfora expresa la característica distancia con lo observado tanto como el paradójico sentido de posesión que suscita la vista.

Sin embargo, si bien esta situación voyeurista es reminiscente de la escena previamente analizada de las muchachas bañándose desnudas en *the Bower of Bliss*, el baile de las gracias desnudas en Acidale no está cargado de ese erotismo “perverso” que Spenser deja entrever claramente en *the Bower of Bliss*. Por lo contrario, la escena tiene el peso de una revelación trascendental que deja a Calidore absolutamente azorado. En este episodio, impactante y revelador no sólo para Calidore sino para un lector que ya se aproxima al final inconcluso del enorme poema, la fragilidad de la experiencia trascendental y la agudeza de su pérdida resulta más intensa que en ninguna otra parte de la narración,

But soone as he appeared to their vew,
They vanisht all away out of his sight,
And cleane were gone, which way he neuer knew; (VI.x.18)

Hay un elemento absolutamente terminante en el uso del adverbio “never”, que funciona casi como una prolepsis que atraviesa elípticamente el futuro entero del personaje y remarca que habrá de permanecer siempre con la duda. La sensación de pérdida se agudiza con la interacción de Calidore con Colin Clout, aquel ser mágico alrededor del cual las Gracias habían bailado hasta hacía un instante, quien responde a las interrogantes de Calidore de la siguiente forma:

Not I so happy answerd then that swaine,
As thou vnhappy, which them thence didst chace,
Whom by no meanes thou canst recall againe,
For being gone, none can them bring in place,
But whom they of them selues list so to grace. (VI.x.20)

En conclusión, aunque la dinámica establecida entre el vidente y lo visto no es siempre una de agresión ejercida por el primero, la vista en *The Faerie Queene* siempre involucra una distancia inquebrantable que en varios episodios se traduce en una pérdida sin remedio. La conexión visual se caracteriza como un acto incompleto, una voluntad que actúa sólo parcialmente y no logra nunca poseer lo visto o pertenecer a él. Esto sucede en el episodio chauceriano de Hellenore y Malbecco y se cristaliza en los dos episodios de visiones trascendentales previamente analizados. En estos últimos, las visiones son instantes paradójicos; si bien establecen una conexión momentánea con una realidad alterna que no está lacerada por la temporalidad y la mutabilidad, resultan agudamente momentáneas y frágiles. A este respecto, Giamatti afirma, “Nothing in the poem is as strong as its desire for permanence; nothing is as evanescent as its revelation”.¹²¹ En *The Faerie Queene*, la vista resulta un arma equívoca que establece una conexión condicionada por una distancia inquebrantable.

¹²¹ A. Bartlett Giamatti, *op. cit.*, p. 102.

La vista encarna la posición ambigua de los caballeros en torno a su mundo pues representa el umbral que habitan entre involucramiento y exclusión, entre ser partícipes del mundo enloquecido del romance y personajes propositivos que lo atraviesan sin tomar parte en él. En tanto simboliza una distancia de lo visto y está ligada a lo espacial por sobre lo temporal, la vista se relaciona con lo que previamente se ha estudiado como esquema. Como se ha visto en los episodios visuales analizados en esta sección, la distancia entre el personaje y su realidad es a veces propositiva y en otras ocasiones inevitable: Guyon, por ejemplo, no quería involucrarse en el mundo de *the Bower of Bliss* pues implicaría un sacrificio de su propia identidad como le sucedió a Mordant, y Calidore, cuyo máximo deseo es tomar parte del onírico baile de las gracias, es incapaz de involucrarse en él.

La dinámica de la vista se ancla de varias maneras a lo inconcluso. En tanto se puede trasladar a la estructura de la alegoría, la vista se hace patente como un elemento central en todos los niveles de *The Faerie Queene*. Tanto en el mundo narrativo del poema como en la estructura alegórica, la vista constituye un vínculo incompleto bien con una naturaleza salvaje o con el mundo ideal e inasequible de las formas. Desde la narrativa, la vista se cimienta como una acción inconclusa pues está inherentemente atada al deseo y a la pérdida; en lugar de actuar, que es lo que muchas veces desean hacer, los personajes no pueden más que mirar. Si bien la mirada es tan propositiva que se convierte en una especie de acto visual, este acto siempre va a ser parcial, un vencimiento tentativo y condicionado a un mundo cuyos encantos son mortales.¹²²

¹²² Como forma parcial de satisfacer el deseo de algo cuyo poder es mortal, la vista en *The Faerie Queene* se asemeja al *suplemento* para Derrida. Aunque el suplemento es una representación menos amenazante de lo deseado y la vista no se establece en términos de representación sino de distancia, ambas son formas parciales de involucramiento. Al igual que el suplemento, que “n’a pas seulement le pouvoir de *procurer* un présence absente à travers son image: nous la procurant par procuration de signe, il la tient à distance et la maîtrise”, la vista también se estructura a partir de la distancia e involucra un elemento de dominación. Esta necesidad de distancia se debe a que “La jouissance *elle-même*, sans symbole ni supplétif, celle qui nous accorderait (à) la présence pour elle-même, si quelque chose de tel était possible, ne serait qu’un autre nom de la mort”. Tanto el suplemento como la vista se disciernen como defensas parciales de una amenaza mortal. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p. 223.

En tanto representa una distancia inquebrantable entre lo visto y el observador y expone la posición tangencial de protagonistas que muchas veces son más espectadores que actores, la vista refleja una característica esencial de la estructura narrativa. A lo largo de *The Faerie Queene* se cimienta la incómoda sensación de permanecer en los márgenes de la acción real. Exacerbada por el título del poema, la importancia de la Reina de las Hadas es absolutamente crucial pues, como explica Spenser, es ella quien echa a andar todas las aventuras en torno a las que gira la obra. Sin embargo, jamás aparece en el fragmento que Spenser completó de su obra. De ella se habla frecuentemente, especialmente cuando aparece Arturo, para quien encontrar a la Reina de las Hadas constituye una especie de misión personal. Ahora bien, aunque el autor lo denomina el personaje principal de este romance épico,¹²³ Arturo mismo figura rara vez en la narrativa; aparece casi siempre en el octavo Canto de cada libro para lamentar la pérdida de la Reina de las Hadas y ayudar en la misión particular de cada caballero. Su papel resulta todo excepto principal y, en efecto, sólo se le conoce a través de los otros caballeros cuyas aventuras sí se cuentan. La limitada presencia de Arturo se discute por varios críticos y Bartlett afirma que “The displacement of Arthur, surely no accident, is only one way Spenser underscores the centrality of these forces of dispersal and decay”.¹²⁴ Tal posición marginal de los caballeros, subrayada por la distancia implícita de la vista, se agudiza con la estructura de desplazamiento que caracteriza a la obra y que acentúa desde la narrativa misma su incompletud. Los personajes centrales de la obra, la Reina de las Hadas, quien es su potencia estructuradora, y Arturo, el único personaje con un peso legendario y que tiene una conexión con la Reina, se encuentran casi ausentes. Estructurada a partir de

¹²³ Spenser subraya el papel cardinal que Arturo habría de tener en su narrativa varias veces en la “A Letter of the Authors”. En un momento dado, por ejemplo, nota como “I labour to pourtraict in Arthure, before he was king, the image of a braue knight, perfected in the twelue morall vertues”. Spenser, *The Faerie Queene*, p. 15.

¹²⁴ A. Bartlett Giamatti, *op. cit.*, p. 121.

círculos concéntricos donde el externo es de los caballeros presentes en el poema, seguido por el de Arturo y focalizado en el personaje doblemente desplazado de la Reina de las Hadas, el poema gira concéntricamente en torno a un vacío. Así, el fragmento escrito del poema permanece siempre en las fronteras y en los márgenes, se mantiene fuera de la acción narrativa central y de la fuerza estructural que da forma al poema. A lo largo de la obra, los personajes más importantes están constantemente diferidos. Es así como la vista en *The Faerie Queene*, que representa una distancia entre el vidente y lo visto, reproduce el papel absolutamente tangencial de personajes que muchas veces son espectadores.

La narrativa siempre fronteriza de *The Faerie Queene*, así como la forma que la figura en torno a la cual se estructura se difiere constantemente, inserta lo inconcluso e inacabado en el corazón mismo del poema. Construida en torno a una ausencia, la estructura marginal de la narración es consonante con la alegoría, cuya presencia a lo largo del texto que me atañe es innegable. De forma análoga a la narración, el modo alegórico se organiza a partir de un centro inefable que es paradójicamente aludido y eludido desde el nivel literal. La marginalidad de los caballeros es paralela a este nivel literal de la alegoría, que siempre busca acceder a lo verdaderamente trascendente sin lograrlo por completo. Al igual que los niveles alegóricos en un eje vertical, la narrativa horizontal establece sus propios niveles: el de los caballeros como el más externo o literal, el de Arturo como un segundo nivel más cercano a la verdad absoluta y finalmente el de la Reina de las Hadas como elemento unificador pero cuya presencia, prometida en la clausura del último libro, se difiere eternamente cuando el poema queda inconcluso.

Como se vio en el primer capítulo, lo concluso puede manifestarse en términos de unidad y de integridad. En este caso, al texto le falta no únicamente el detalle del final sino un elemento completamente central en torno al cual se organizan el resto de los elementos. Este punto de fuga anclado en el centro mismo de su estructura narrativa hace de *The Faerie Queene* un texto notablemente

moderno e incluso analizable en términos deconstruccionistas.¹²⁵ Como se ha visto previamente, Derrida se refiere a la dicotomía formada por una estructura periférica y un centro fijo que equilibra y orienta la estructura. Alojada en el corazón mismo de la cultura occidental, Derrida plantea que esta dualidad se expresa lingüísticamente en la oposición entre significado y significante. En *La escritura y la diferencia*, Derrida transfiere la dicotomía periferia/centro a la relación platónica entre mundo sensible y el mundo inteligible. Paulatinamente, Derrida desestabiliza la noción del centro, cuestionando su existencia y deconstruyendo la enquistada dicotomía periferia/centro:

Dès lors on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre, que le centre ne pouvait être pensé dans la forme d'une étant-présent, que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction.¹²⁶

La estructura narrativa de *The Faerie Queene* alberga una dualidad marcada entre periferia y centro, así como una ausencia literal de centro narrativo. Si bien para Derrida la ausencia de un centro se expresa en todo texto con el carácter inasible del significado, *The Faerie Queene* exhibe esta ausencia de manera mucho más literal en la estructura del planteamiento: el personaje principal de la narrativa, que le da título y estructura al poema, no tiene existencia real. De ella sólo se saben cosas indirectamente pues ni siquiera los personajes principales de cada libro parecen conocerla realmente. En este sentido, la vista como distancia se refracta en la estructura del poema y devela una ausencia en el corazón de su narrativa.

¹²⁵ Efectivamente, el libro *Endlesse Worke: Spenser and the Structures of Discourse*, escrito por Jonathan Goldberg, presenta un acercamiento deconstruccionista a *The Faerie Queene*. Lamentablemente, me fue imposible acceder a él.

¹²⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la difference*, p. 411.

CAPÍTULO IV

LA SÍNTESIS INCONCLUSA DE *THE FAERIE QUEENE*

LA OPOSICIÓN CONSTANCIA/MUTABILIDAD

A lo largo de la historia, una preocupación sorda por el cambio y el paso del tiempo ha imperado en las civilizaciones. Como señala Whitehead en el décimo capítulo de su libro *Process and Reality*, “That ‘all things flow’ is the first vague generalization which the unsystematized, barely analyzed, intuition of men has produced”.¹ En oposición a la amenazante inmanencia de la mutabilidad se contrapone aquello que es permanente y estable. Si bien Whitehead nota que una acentuación de lo imperecedero y la subsecuente devaluación del cambio suelen marcar la pauta del pensamiento filosófico, lo cierto es que la preocupación por el cambio y su oposición a la estabilidad es uno de los temas más extendidos de la literatura. En la cultura anglosajona, por ejemplo, la noción de la mutabilidad funge como la piedra angular del nostálgico tono de su poesía. En *The Wanderer*, uno de los más célebres poemas elegíacos de dicha cultura, el reconocimiento de la mutabilidad del mundo (day by day/ All this earth ages/ and droops unto death)² desencadena un memorable lamento al estilo *ubi sunt*:

‘Where now is the warrior? Where is the war horse?
Bestowal of treasure and sharing of feast?
Alas! The bright ale-cup the byrny-clad warrior,

¹ Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, p. 208.

² “The Wanderer”, Trad. Charles W. Kennedy, en *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. 1: *The Middle Ages Through the Eighteenth Century*, p. 103, (ln. 56-57).

The prince in his splendor —those days are long sped
In the night of the past as if they never had been!³

La preocupación por la fuerza corrosiva de la mutabilidad teje un vínculo entre literaturas de distintas culturas y épocas. Aunque pertenece a la literatura romántica inglesa del siglo XIX, Percy Bysshe Shelley se refiere a la evanescencia de las cosas en términos similares al poema anglosajón en el pareado final de su soneto “Mutability”:
“Man’s yesterday may ne’er be like his morrow;/ Nought may endure but Mutability”.⁴

Si bien se muestra como un motivo ubicuo en la literatura, durante la época isabelina la preocupación por la mutabilidad y su opuesto, la constancia, aparecen con aún mayor preeminencia.⁵ Como muestra bastan los siguientes versos provenientes de unos de los salmos de Thomas Wyatt:

such is thy hand on me,
That in my flesh for terror of thy ire
Is not one point of firm stability,
Nor in my bones there is no steadfastness:
Such is my dread of mutability.⁶

³ *Ibidem.*, (lms. 84-88).

⁴ Percy Bysshe Shelley, *Shelley’s Poetry and Prose*, p. 88.

⁵ Aunque en forma general me refiero al periodo isabelino como el lapso de la segunda parte del siglo XVI y la primera del XVII, es importante señalar la controversia en torno a la delimitación vaga del periodo. Inclusive *The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* reconoce al periodo isabelino (*Elizabethan period*) como “A rather vague classification applied as a rule to the second part of the 16th century and the first part of the 17th” y señala que la reina que le dio nombre reinó sólo unos cuarenta años (J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 255). *The Oxford Anthology of English Literature* ingeniosamente elude definir el término *isabelino* refiriéndose al siglo XVI bajo la denominación de *Renacimiento* y ofreciendo un contexto literario más general que el propiamente inglés. En la introducción al periodo isabelino que ofrece *The Norton Anthology* en línea, los editores (Stephen Greenblatt entre ellos) empiezan observando que: “Literary works in sixteenth-century England were rarely if ever created in isolation from other currents in the social and cultural world. The boundaries that divided the texts we now regard as aesthetic from other texts were porous and constantly shifting”. (Stephen Greenblatt, George Logan, & Philip Schwyzer, *The Norton Anthology of English Literature: Norton Topics Online: The Sixteenth Century*, 03 de Enero del 2009, (<http://www.wwnorton.com/college/english/nael/16century/welcome.htm>.)

⁶ Thomas Wyatt *Apud*. Stephen Greenblatt, “Power, Sexuality and Inwardness in Wyatt’s Poetry” en *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, p. 123.

Dicho enfoque en la dualidad constancia/mutabilidad se podría atribuir a una serie de factores culturales, sociales y políticos que se conjugaron durante los siglos XVI y XVII. En el estrato cultural, el descubrimiento y la conquista de América, así como la refutación de la concepción geocéntrica del universo elaborada por Copérnico en *De revolutionibus oribum coelestium* y el descubrimiento de las órbitas elípticas de los planetas pusieron en jaque a la rígida cosmovisión isabelina heredada del medioevo. En lugar de desechar esta cosmovisión previa del universo, los isabelinos mantuvieron una conciencia escindida que buscaba acoplar dos visiones intrínsecamente opuestas de la realidad.⁷ Estos descubrimientos y la amenaza inherente que representaban para el rígido e inmutable esquema medieval podrían postularse como elementos clave de la aguda conciencia de oposición entre cambio y estabilidad. Ahora bien, desde la perspectiva política, Greenblatt analiza el anhelo desesperado de los cortesanos por lograr una posición estable en una corte caracterizada por cambios bruscos de creencias y alianzas: “To be ‘stablished’—bounded and unchanging (...), forever under the gaze of the Lord—is to be saved from the radical instability”.⁸ La inconsistencia de soberanos tales como Enrique VIII, cuyas alianzas políticas y religiosas oscilaban constantemente, azuzó el anhelo de estabilidad. Otro fue el caso del mandato de Isabel, quien encarnaba para sus súbditos la noción misma de la permanencia: “[she] was a living representation of the immutable within time, a fiction of permanence”.⁹ Gracias a esta soberana, dice Greenblatt, la sociedad “achieved a symbolic immortality and acted out the myth of a perfectly stable world, a world which replaces the flux of history”.¹⁰ La curiosa relación que se forjó entre el soberano y el anhelo de certidumbre puede analizarse como otra posible explicación de la profunda preocupación isabelina por la mutabilidad. Sin embargo, sería necesario un estudio mucho más exhaustivo para llegar a la raíz histórica de esta preocupación característica de la época.

⁷ Eustace Mendeville Wetenhall Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, p. 60.

⁸ Stephen Greenblatt, *op. cit.*, p. 125.

⁹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰ *Ibid.*, p. 169.

A lo largo de *The Faerie Queene*, la oposición constancia/mutabilidad se afianza como la piedra angular de la obra, exhibiéndose como la preocupación central de episodios como el jardín de Adonis o el Juicio a la Mutabilidad y también manifestándose veladamente en una letanía incesante de oposiciones. En el fondo, varias oposiciones abordadas en la sección previa de este trabajo se pueden vincular a aquella de constancia/mutabilidad. Resulta muy sugerente la posible transposición entre la dualidad previamente tratada de esquema/desarrollo, mencionada teóricamente y analizada en torno a la diferencia entre la carta introductoria y el poema, y la que ahora nos atañe. Debido a su rigidez estructural, cuya firmeza se discierne en su relación con lo visual, el esquema se puede concebir como una expresión de la constancia y lo inmutable. Asimismo, el vínculo entre el esquema y lo constante se sugiere en el análisis de Whitehead; en un momento dado, el autor señala que la tendencia histórica de valorizar lo estable acarrea una “especialización del universo”: “the human intellect ‘spatializes the universe’; that is to say, that it tends to ignore fluency, and to analyse the world in terms of static categories”.¹¹ Al ser inherentemente visual, la aproximación al mundo como una serie de categorías estables es reminiscente de la estructura visual del esquema. Opuesto a la quietud espacial del esquema, la fuerza incierta y sujeta al tiempo del desarrollo se puede superponer a la mutabilidad, cuya relación con la temporalidad es también intrínseca. Por un lado, partiendo del análisis genérico de *The Faerie Queene*, lo alegórico y lo épico se alinean con la constancia en tanto tienden al orden y a la estructura; por otro lado, la caótica plenitud del romance se relaciona con la noción de la mutabilidad. Sin embargo, como se vio en el capítulo previo, la ambigüedad de estas categorías genéricas no permite una delimitación tan tajante pues tanto lo épico como lo alegórico tienen también elementos abiertos o muestran una tendencia hacia la digresión. No obstante, la oposición constancia/mutabilidad se puede extrapolar

¹¹ Whitehead, *op. cit.*, p. 209.

perfectamente a la dualidad temática de individuo y naturaleza: en pleno enfrentamiento a un mundo natural expansivo y mutable se encuentra el individuo, cuyo rígido propósito y rechazo a toda otredad simboliza el anhelo de una constancia que resista la virulencia acechante de la naturaleza. Ya sea tratada abiertamente o como una preocupación que subyace ciertas dualidades y motivos del texto, la oposición constancia/mutabilidad se establece como una fuerza central en torno a la cual se desarrolla el poema.

EL ÚLTIMO CANTO Y SU VOZ POÉTICA

En los versos previos a la suspensión que deja inconcluso al poema, la dualidad mutabilidad/constancia se yergue como el tema central alrededor del cual se estructura una reflexión única de la voz poética. Desarrollado en dos estrofas que constituyen el último Canto escrito de los Mutability Cantos, estos versos evocan la búsqueda frustrada de una síntesis y, con el silencio final, establecen una dinámica sugerente. En un singular desarrollo formal y temático, hacen de lo inconcluso un silencio abierto que abarca e invita una variedad de significaciones. La progresiva apertura que se puede trazar a lo largo del poema se presenta con especial ímpetu durante el último canto con la reaparición de la voz del poeta, con una serie de contradicciones temáticas y lingüísticas y con el desarrollo formal paralelo de los opuestos.¹²

¹² Este último fragmento del poema inconcluso fue publicado por Matthew Lownes en 1609, seis años después de la muerte de Edmund Spenser. La relación de los *Mutability Cantos* con los primeros cinco libros completos de *The Faerie Queene* ha provocado mucha controversia entre los estudiosos de Spenser. En primer lugar, su pertenencia al poema no fue previamente estipulada por Spenser, lo cual es evidente en el subtítulo con el que Lownes precedió la edición de 1609: “*Two Cantos of Mutabilitie: Which, Both for Forme and Matter, Appeare to be Parcell of Some Following Book of The Faerie Queene Under the Legend of Constance*” (Spenser, *The Faerie Queene*, p. 1025). A pesar de esto, los cantos suelen considerarse el final inconcluso del poema pues mantienen su particular forma estanzáica y la división en cantos. (*Crf.* nota al pie en *Edmund Spenser's Poetry*, (ed.) Hugh Maclean, p. 461). Incluso suponiendo que estos cantos fragmentarios pertenecen a *The Faerie Queene*, sin embargo, su relación con poema permanece equívoca. De hecho, la existencia de los *Mutability Cantos* evoca mucha incertidumbre pues es casi imposible determinar la fecha en la que Spenser los redactó y no se sabe si

The VIII. Canto, vnperfitie.

When I bethinke me on that speech whyleare, 1
Of *Mutability*, and well it way: 2
Me seemes, that though she all vnworthy were 3
Of the Heav'ns Rule ; yet very sooth to say, 4
In all things else she beares the greatest sway. 5
Which makes me loath this state of life so tickle, 6
And loue of things so vaine to cast away; 7
Whose flowring pride, so fading and so fickle, 8
Short *Time* shall soon cut down with his consuming sickle. 9

Then gin I thinke on that which Nature sayd, 1
Of that same time when no more *Change* shall be, 2
But stedfast rest of all things firmly stayd 3
Vpon the pillours of Eternity, 4
That is contrayr to *Mutabilitie*: 5
For, all that moueth, doth in *Change* delight: 6
But thence-forth all shall rest eternally 7
With Him that is the God of Sabbaoth hight: 8
O thou great Sabbaoth God, graunt me that Sabaoths sight. 9

(Mut.viii.1-2)

Durante este Canto final, la ruptura con la alegoría conspicua que le precedió en los Cantos VI y VII y el cambio brusco a una primera persona en singular subraya la individualidad y las limitaciones de la voz poética. La irrupción de un yo lírico, que

el autor mismo quería que formaran parte de la última versión de su poema. (Cfr. Sheldon P. Zitner, "The Faerie Queene, Book VII" en *The Spenser Enciclopedia*, pp. 287-8.)

interviene con su particular punto de vista, se recalca en la primera línea del Canto con la repetición de pronombres que señalan a la primera persona: “When I bethinke me on that speech whyleare”.¹³ Aunque sabemos que la repetición de pronombres puede atribuírsele al lenguaje arcaizante de Spenser, resulta sin embargo significativa la repetición de la primera persona después de dos cantos en los que la individualidad de la voz poética se mantuvo oculta tras la narrativa. En el tercer verso, el poeta enmarca su afirmación con un tentativo “Me seemes” que señala su propia subjetividad y el hecho de que todo lo subsecuente es producto de su punto de vista.

Aunque la voz poética medita en torno a la oposición desarrollada en los Cantos previos, el cambio drástico a este enfoque individual tiene un efecto disruptivo en la línea narrativa del poema. Al involucrarse en el juego de oposiciones que parecía tener lugar más allá del autor, Spenser evidencia que el poema es producto de una individualidad atormentada por la oposición entre el cambio y la permanencia. La intensidad con la cual el poeta se involucra en su poema es evidente en el uso de palabras tan fuertes como *loath* o afirmaciones como “and love of things so vaine to cast away”. Así, enmarcado por la primera persona, el poema entero ya no se concibe como una alegoría absoluta y universal que busca esclarecer con objetividad una serie de opuestos encontrados; por el contrario, se vuelve la misión de un individuo atormentado que busca explorar las contradicciones a través del romance y la alegoría. Al tornarse subjetivo, el poema se vuelve más abierto ya que se exhibe como una expresión personal y mínima de un mundo infinitamente complejo. De plantearse como un reflejo del mundo, el poema se transforma en la reflexión de un solo individuo, parte pequeña de ese mismo mundo.

Sin embargo, el retorno a la primera persona en los últimos Cantos también se puede leer como una señal estructural que denota la aproximación, si bien inesperada y repentina, de un final. Como sucede en varios poemas épicos y romances, *The Faerie Queene* inicia con una meditación de la voz poética en torno a su capacidad de escribir una épica: “Lo I the man, whose Muse whilome did maske,/ As

¹³ Cursivas mías.

time her taught, in lowly Shepheards weeds,/ Am now enforst a far unfitter taske” (I.pr.1-3). Este mismo yo lírico reaparece varias veces, especialmente como preámbulo de un nuevo libro o incluso de un Canto. Su tono, usualmente reflexivo, alberga lo que parece ser la opinión del poeta en referencia a su propia obra. Asimismo, los finales de varios cantos y libros suelen mostrar una huella de la voz poética, cuya aparición remarca la proximidad de un final y funge como una rúbrica cuyo pequeño comentario da por terminada la sección en cuestión y establece un eslabón con la siguiente: “Vntill his owne true loue his freedome gayned,/Which in an other canto will be best containd” (V.v.57). En tanto que es reminiscente de estos instantes conclusivos en los que reaparece el yo lírico, el retorno de la primera persona en el último Canto está contextualmente ligada a la aproximación de un final. Por otro lado, tal reaparición también le confiere a este final inconcluso una simetría con un inicio en el que igualmente figura un yo lírico. En tanto circunscribe la narrativa de *The Faerie Queene*, la voz poética al principio y al final del texto se yergue como un marco que parece delimitar claramente los límites del poema y acentuar su unidad.

Sin embargo, la solidez que este regreso a la primera persona le confiere al final del poema no es en modo alguno absoluta. Por lo contrario, el último Canto se anuncia como un final endeble y abierto desde su sugerente subtítulo (*vnperfite*) y se constata como tal con la irrupción inesperada de un yo lírico que se inserta en el hasta entonces estructurado episodio del juicio de la Mutabilidad. El grado en que los últimos versos comparecen como un final débil se hace patente en la relación que la voz poética establece entre su reflexión final y la narración previa del Juicio a la Mutabilidad. A diferencia de buena parte de las apariciones de la voz poética, las cuales se refieren a la narración como un producto de ficción, la intervención del poeta en las últimas líneas versa sobre el Juicio a la Mutabilidad como si este fuera una realidad innegable que tuvo lugar más allá de él y no es en modo alguno producto de su creación. Esta aproximación contrasta fuertemente con aquella que hace el poeta al inicio de su propia obra, donde sigue el canon de las épicas reconociendo abiertamente el estatus ficticio de la misma: “Me, all too meane, the sacred Muse areeds/ To blazon broad emongst her learnéd throng:/ Fierce warres and faithfull

lous shall moralize my song” (I.pr.1). En la conclusión del libro VI, aunque la aparición de la voz poética también reconoce su propia obra como una ficción, los límites entre ficción y realidad se tornan un poco borrosos. Durante la última estrofa de dicho libro, la voz poética teme que *the Blatant Beast*, habiendo escapado de sus ataduras, pueda ejercer sus poderes venenosos en el propio *Faerie Queene*: “so now he raungeth through the world again” (VI.xii.40), “Ne may this homely verse, of many meanest,/ Hope to escape his venemous despite” (VI.xii.41). De esta manera, la voz poética parece olvidar la esencia ficticia de su personaje. Al transferir a la bestia de la Tierra de las Hadas a su propia realidad actual, Spenser rompe de golpe con la distancia épica que suele separar a los dos mundos. Si bien el lector puede aproximarse a este movimiento como una alegoría de la crítica malintencionada que el autor teme recibir, la invocación de *the Blatant Beast* en pleno siglo XVI crea un singular efecto disruptivo y sugiere una equivalencia entre ficción y realidad.

Ahora bien, en el final de los *Mutability Cantos*, el límite entre realidad y ficción está absolutamente desdibujado y la voz poética se refiere con angustia y esperanza a un discurso que él mismo creó para la Naturaleza. Si bien en un principio el poeta parecía tener primacía absoluta sobre su texto, el tono de la última reflexión revierte diametralmente los papeles, dejando al poeta a la disposición de su obra: el Juicio a la Mutabilidad le afecta tanto al yo lírico que éste parece encontrar en el veredicto razón suficiente para suspender la escritura de su poema. En este sentido, la intervención final de la voz poética no funciona como un marco satisfactorio de la obra pues no se ancla en un punto intermedio entre la Tierra de las Hadas y la realidad del lector sino que se adentra aún más en la ficción de la cual aparentemente se había separado. Por esta razón, el movimiento de la última meditación resulta esencialmente ambivalente; mientras su forma insinúa un alejamiento del mundo ficticio del poema, el tono de la reflexión reconoce la ficción como una realidad suprema a la cual el autor mismo está sometido. Paradójicamente, aunque la aparición de la voz poética en el Canto VIII comparece como antídoto al fluir incesante de la forma del romance, el tono que ésta adquiere en los últimos versos dota a la narrativa previa de una preeminencia que obvia los límites entre realidad y ficción. Al engullir a su propio autor en los últimos

versos, *The Faerie Queene* se vincula no sólo con el romance, sino con todas aquellas ficciones que, queriendo abarcarlo todo, irrumpen más allá de los límites de su propio texto y parecen incluir dentro de sí a la realidad. Me refiero a aquello que Frye define como la fase anagógica de la literatura, discutida en la sección precedente, según la cual no es la realidad que incluye al texto sino viceversa: “ (it) is no longer a commentary on life or reality, but contains life and reality in a system of verbal relationships”.¹⁴ A pesar de que el regreso a la primera persona parece denotar un cierre formal y encarnar una barrera entre la narrativa y el mundo real, el tono de la voz poética no cauteriza el fluir pródigo de la narrativa sino que intensifica su apertura pues altera la barrera entre ficción y realidad.

LAS DISCONTINUIDADES DE LA FORMA

La apertura que genera el último Canto no se limita a la ambivalente reaparición de la voz poética sino que también se encuentra inscrita en el desarrollo temático y formal de estas últimas dos estrofas. Si bien en otras secciones del poema la confrontación entre mutabilidad y constancia parecía haberse solucionado, la última sección renueva el enfrentamiento y lo ilustra incluso formalmente. Resulta extraño que, aunque la diosa Naturaleza reconoció de forma cortante y clara la preeminencia final de la constancia sobre la mutabilidad al final del Juicio a la Mutabilidad (“But time shall come that all shall changed bee,/ and from thenceforth, none no more change shall see” (Mut.vii.59), la voz poética parece dudar del veredicto contundente de la Naturaleza y adjunta una meditación propia que resulta mucho menos conclusiva que la afirmación de la diosa. Formalmente, la estructura dubitativa del Canto puede referirse a las dos estrofas de las que está compuesto: la primera reflexiona en torno a la mutabilidad y la segunda en torno a la constancia. El desarrollo de ambas es

¹⁴ Frye, *op. cit.*, p. 122. El grado en el que los últimos versos del poema muestran una tendencia anagógica resulta mucho más claro en la plegaria final que se discutirá más adelante (V. *infra*, p. 165-169).

temáticamente paralelo y ostenta una estructura notablemente argumentativa. Formal e incluso visualmente, la falta de una tercera estrofa que resuelva las tensiones generadas entre las primeras dos sugiere la falta de cierre. Al mantenerse en un enfrentamiento irremediable y paralelo de dos fuerzas, *The Faerie Queene* no termina con una sensación de final sino queda flotando en la indeterminación de un problema sin respuesta.

Sin embargo, el tono con que Spenser se aproxima tanto a la mutabilidad como a la constancia parecería boicotear el paralelismo formal de las dos estrofas. Las primeras palabras de cada estrofa (*when* en la primera y *then* en la segunda), instauran una estructura argumentativa y sugieren un movimiento temporal que parece dar primacía a la segunda sección del poema. El *then* funciona como la *volta* de un soneto y marca un cambio en el tono: de la desesperación suscitada por la mutabilidad, el poeta parece encontrar consuelo en “that same time when no more Change shall be”. Así, la promesa de constancia parece opacar el miedo que genera un mundo cambiante.

En el ritmo y la estructura gramatical de ambas estrofas se inscribe formalmente la inquietud que suscita la mutabilidad y la tranquilidad generada por su contraparte. Donde la primera estrofa es más rebuscada argumentativamente y muestra un ritmo notoriamente entrecortado, la segunda evoca la firmeza y solidez de la eternidad inquebrantable que describe. El fluir irregular que se establece en la primera estrofa puede atribuirse a la proliferación de cesuras y encabalgamientos incómodos. Estas cesuras, que irrumpen a medio verso e inhiben su fluir constante, están especialmente marcadas en el segundo y tercer verso:

When I bethinke me on that speech whyleare,	1
Of <i>Mutability</i> , and well it way:	2
Me seemes, that though she all vnworthy were	3
Of the Heav'ns Rule; yet very sooth to say	4
In all things else she beares the greatest sway.	5

Asimismo, la separación entre el verso tres y cuatro muestra uno de los mencionados encabalgamientos. El quiebre de un verso a otro a la mitad de una idea ocasiona un efecto paradójico: la pausa indicada por el quiebre se ve contradicha por la estructura gramatical de una frase que continúa abajo. Este efecto no se limita al tercer verso, sino que se extiende a lo largo de la primera estrofa, donde parece imperar un desajuste entre la estructura gramatical y el quiebre estrófico: el fin de una oración o una frase no suele coincidir con el final de un verso. No sólo el ritmo se ve afectado por la desarticulación entre la forma y el contenido, sino que los encabalgamientos también suscitan una lectura más veloz donde la estructura gramatical, al inhibir la pausa suscitada por el quiebre estrófico, acelera la lectura y genera una sensación de cambio constante y de avidez: “When I bethinke me on that speech whyleare,/ Of *Mutability*, and well it way:/Me seemes, that though she all vnworthy were”.

Aunada a la estructura entrecortada de su primera parte, la segunda parte de la estrofa ostenta una serie de cláusulas subordinadas, referidas a los primeros cinco versos, cuyo efecto intensifica la velocidad de lectura:

Which makes me loath this state of life so tickle,	6
And loue of things so vaine to cast away;	7
Whose flowring pride, so fading and so fickle,	8
Short <i>Time</i> shall soon cut down with his consuming sickle.	9

En estos cuatro versos, dos pronombres relativos (*Which* y *Whose*) introducen dos diferentes cláusulas subordinadas.¹⁵ La primera cláusula (versos 6 y 7) se refiere por medio de una elipsis a la preeminencia de la mutabilidad presentada en los primeros cinco versos y medita en torno al efecto de la aparente soberanía del cambio en la voz poética: “Which makes me loath this state of life so tickle,/ And loue of things so

¹⁵ Los únicas dos versos que ostentan un ritmo constante son, apropiadamente, aquellas en las cuales el autor se alinea definitivamente con la constancia y jura rechazar todo lo sujeto a la mutabilidad: “Which makes me loath this state of life so tickle,/ And love of things so vaine to cast away;”

vaine to cast away”. En términos argumentativos, la cláusula no enriquece la idea ya desarrollada y completa que se presentó en los primeros cinco versos. Lo superfluo de la primera cláusula sólo se ve aumentado por la segunda, donde la cláusula subordinada *Whose* no se refiere a la frase principal (“When I bethinke me on that speech whyeare”) sino a la cláusula subordinada previa. Es decir, es la cláusula subordinada de una cláusula subordinada. Aunado a la doble subordinación de esta cláusula, el pronombre inicial *whose* no cuenta con un referente claro pues no se sabe con exactitud a qué elemento de la frase previa se refiere. Tal referente vago de *Whose*, probablemente referido a la palabra ya de por sí vaga *things*, así como la doble subordinación mencionada, intensifican el efecto de una virulencia autogenerada que se ha ligado previamente con la naturaleza, la mutabilidad y el lenguaje. Así, de una sola idea que parecía conclusa brotan dos cláusulas dependientes, la segunda dependiente de la primera, que amenazan con continuar interminablemente. A escala, los últimos dos versos recrean la amenazante vastedad de varios episodios en la narrativa.¹⁶ Sin embargo, contrapuesto a estas cláusulas expansivas, el final de la estrofa resulta más conclusivo y terminante que de costumbre. La mención del tiempo como un segador que terminará con lo mutable de las cosas parece terminar también con la estrofa misma: “Whose flowring pride, so fading and so fickle,/ Short Time shall soon cut down with his consuming sickle”.

En conclusión, dentro de la estrofa que gravita en torno a la mutabilidad incluso la estructura formal comunica la inconsistencia de un mundo caracterizado por el cambio incesante. Su tono entrecortado y las contradicciones entre la estructura formal y gramatical sugieren la ansiedad de la voz poética y la confrontación de dos fuerzas opuestas que no pueden compaginarse.

Por el contrario, la segunda estrofa es singularmente espaciosa y sólida. En tanto articula forma y gramática e impone una quietud que reta al movimiento incesante de la mutabilidad, la estructura firme y estable de esta estrofa parece proporcionar un consuelo a la voz poética. Efectivamente, su tono y forma parecen

¹⁶ Se analizó este efecto en relación a la forma enciclopédica en IV.xi.40 y Mut.vi.37 y al discurso que hace la voz poética al inicio del Libro VI (VI.Prm.1).

ratificarla como parte conclusiva de un argumento que resuelve la tensión y los conflictos previamente suscitados. La conjunción casi absoluta entre gramática y forma, donde los versos suelen ajustarse a la estructura gramatical, crean un ritmo fuerte, sólido y constante :

Then gin I thinke on that which Nature sayd,
Of that same time when no more Change shall be,

La ausencia de cesuras y encabalgamientos incómodos erradica toda sensación de inquietud y comunica, por el contrario, claridad y seguridad. A diferencia de la profusión de palabras monosílabas en la primera estrofa, que reproducen el movimiento veloz del argumento (“Of the Heav'ns Rule ; yet very sooth to say”), las palabras densas y pesadas de la segunda estrofa reproducen sonoramente la solidez de los pilares de la eternidad:

Upon the pillours of Eternity,
That is contrayr to Mutabilitie: ¹⁷

La estructura sintáctica y formal del último Canto parece ratificar la promesa de constancia como una solución satisfactoria al poema que resuelve las inquietudes

¹⁷ La descripción de la eternidad en términos arquitectónicos no sólo relaciona la constancia con lo espacial, una característica previamente ligada al esquema, sino que también se opone a la caracterización de la diosa Naturaleza. Resulta sorprendente el contraste entre la previa descripción de la eternidad como una estructura arquitectónica, fría y rígida, y aquella de la enramada que se genera espontáneamente por flores y plantas como refugio de la diosa Naturaleza:

In a fayre Plain upon an equall Hill,
She placéd was in a pauilion;
Not such as Craftes-men by their idle skill
Are wont for Princes states to fashion:
But th'earth her self of her owne motion,
Out of her fruitfull bosome made to growe
Most dainty trees; that, shooting vp anon,
Did seem to bow their bloosoming heads full lowe,
For homage vnto her, and like a throne did shew. (Mut.vii.8)

suscitadas por la primera estrofa. Sin embargo, subyacen al Canto una serie de contradicciones tonales, temáticas y formales que inhiben la sencillez de cualquier solución. Aunque la voz poética aparenta repudiar la mutabilidad a lo largo de las dos estrofas del Canto VIII, hay una serie de características formales y tonales que parecen festejarla oblicuamente.

Se emblemiza la subyacente ambigüedad del último Canto en un verso que, a la mitad de la estrofa que celebra la permanencia, halaga de forma tangencial la mutabilidad: “For, all that moueth, doth in Change delight”. Ya que utiliza una palabra positiva (*delight*) para referirse a aquello que ha criticado a lo largo del Canto, este verso desentona con la apreciación hasta entonces negativa de la mutabilidad. La palabra *delight* para definir el cambio es significativamente fuerte y remite al lector a dos afirmaciones semejantes utilizadas en el Canto VI: “all things stedfastness doe hate” (Mut.vii.58) y también “all that moueth, doth mutation loue” (Mut.vii.55). En los tres casos, las palabras empleadas para describir la aproximación al cambio (*delight*, *hate* y *love*) invocan estados de ánimo contundentes que expresan un rechazo incontrovertible a la constancia y un gozo enorme en la mutabilidad. En el corazón mismo de la estrofa que celebra la constancia se fragua así una apreciación oblicuamente positiva de la mutabilidad.¹⁸

La forma dócil de este verso conlleva una sensación de movimiento y apertura pues se constituye de tres secciones separadas por comas: “For, all that moueth, doth in change delight”. Mientras que la primera sección es una sola sílaba, la segunda está compuesta de cuatro y la tercera de cinco. Esta estructura invita a una lectura más lenta de la primera sección y progresivamente más veloz de la segunda y tercera. De esta manera, la frase conlleva una sensación de movimiento y, en tanto que cada sección es más larga, de apertura en oleadas. La estructura ágil y móvil de este verso

¹⁸ Tal movimiento paradójico, en el cual la voz poética parece regodearse en el cambio a pesar de anhelar la constancia, constituye un bajo continuo del poema. La estructura móvil y placentera del verso sintetiza la enigmática aproximación a la mutabilidad y la constancia a lo largo de *The Faerie Queene*. El rechazo absoluto a la mutabilidad, explícito en varias ocasiones, se ve contradicho implícitamente en el desarrollo mismo de la obra, que parece deleitarse en el cambio y cuya estructura suele perderse dentro del mundo errático del romance y las posibilidades infinitas del lenguaje.

remite a la estrofa anterior, que despertaba una sensación similar de movilidad y cambio, y la colma de una apreciación positiva.

Ahora bien, el efecto de este verso en el tono del resto de la estrofa es sorprendente. Su estructura sólida y estable, que recrea formalmente la constancia anhelada por la voz poética, adquiere un lustre plenamente mortuorio cuando se contrapone al verso que festeja la mutabilidad:

For, all that moueth, doth in Change delight:

But thence-forth all shall rest eternally.

La amenazante quietud de la constancia nunca es tan evidente como en este último verso. Exacerbado por su contraposición al verso 6, el 7 comparece como agudamente terminante no únicamente por el uso del *thence-forth* sino también por sus últimas dos palabras. Aunque no se presentan en el orden empleado para referirse a la muerte, *eternal rest*, la proximidad, implicación y el tono en el que aparece el *rest eternally* impregnan al verso de un sabor a muerte. La estructura fonética de la frase, compuesta de varios sonidos que demandan el contacto de la lengua con los dientes (las dos *th* de *thence-forth* y la aliteración de la *ll*), dificultan su fluir e intensifican la quietud y densidad del verso. Si bien la voz poética se refiere a la constancia implícita de Dios, en quien descansarán todas las cosas, el tono de la estrofa establece un vínculo implícita entre aquella constancia anhelada y lo inanimado y exangüe de la muerte.

Esta correlación mortífera se extiende por todos los versos fríos y quietos de la última estrofa, haciendo que la estabilidad celebrada adquiera una densidad lúgubre. En la última estrofa, el segundo verso contrasta fuertemente con la engañosa mención de la mutabilidad previamente analizada. En él se describe el momento “when no more Change shall be/ But stedfast rest of all things firmly stayd/ Upon the pillours of Eternity”. Caracterizado por una serie de palabras que comunican un fuerte estatismo (*stedfast, rest, all, firmly* y *stayed*), el verso se opone al dinamismo de aquel que menciona la mutabilidad. Si bien esta visión no es necesariamente negativa, la forma en la que Spenser celebra la constancia y menosprecia la mutabilidad es ambigua y en

momentos plenamente contradictoria. Esta aproximación ambigua a los opuestos constancia/mutabilidad matiza la satisfacción que el poeta parecía encontrar en la promesa de constancia.

La ambivalencia presente en la forma de ambas estrofas se comunica también en la estructura argumentativa del último Canto. Previamente se analizó la manera en que las palabras que inician ambas estrofas parecen presentar un movimiento temporal y argumentativo que sugiere una posible solución en la segunda estrofa. Sin embargo, también en este ámbito la solución es esquiva. Ambas estrofas comienzan introduciendo una estructura paralela, la primera inicia con “When I bethinke” y la segunda “Then gin I think”. La primera estrofa desarrolla esta estructura presentando una situación (la del dominio de la mutabilidad en el mundo) y luego se centra en el efecto que ésta genera en la voz poética (“Me seemes, that though she all vnworthy were,” etc.). Aunque inicia con una estructura singularmente parecida a la primera, introduciendo la premisa del papel futuro de la constancia, la segunda estrofa no desemboca en una conclusión lógica. La similitud con la primera estrofa hace esperar la aparición de una conclusión que ancle la premisa inicial con una defensa contundente de la constancia. Por el contrario, la premisa se mantiene sola y nunca se desarrolla. En el punto donde se podría afianzar la primacía de la constancia con una palabra que señale una *volta* tal como *thus*, la oración termina y junto con ella cualquier señal de una estructura argumentativa, la cual se repliega y cede su lugar a una inesperada plegaria dedicada a Dios.

Aunque una estructura inconclusa y ambigua subyace a todo el último Canto, la apertura y falta de cierre nunca es tan contundente como en el verso final:

But thence-forth all shall rest eternally
With Him that is the God of Sabbaoth hight:
O that great Sabbaoth God, graunt me that Sabaoths sight.

Apartándose de la estructura argumentativa que le precedió, el último verso se sirve de una plegaria, forma plenamente diferente de la argumentación. Debido al tono y desarrollo del Canto, una conclusión argumentativa y racional, que anclara la discusión en torno a la mutabilidad y la constancia en una única afirmación contundente, hubiera sido lo esperado formal y temáticamente. Esto es ciertamente el caso de buena parte de los sonetos escritos durante la época: una vez que introducían una estructura argumentativa, se mantenía el tono del poema hasta llegar a una conclusión lógica que funcionaba bajo las premisas del planteamiento.¹⁹ En los últimos versos de *The Faerie Queene* sucede justamente lo contrario pues la voz poética rompe con este tono lógico para dar lugar a una plegaria, cuya estructura no suele ser particularmente conclusiva. De hecho, la plegaria resulta opuesta a la forma del epigrama, que Herrenstien Smith describe como la estructura más estable y conclusiva pues “(it) tends to define its subject for eternity” y “yields emotion, which is not stable, over wisdom, which is”.²⁰ En contraste con el epigrama, la plegaria es por naturaleza tentativa e inconclusa, se escinde del pensamiento racional al estar basada en la fe y suele poseer una carga emocional implícita. Este es ciertamente el caso de *The Faerie Queene*, cuya plegaria final pone en evidencia la intensa emoción de una voz poética que no puede encontrar síntesis entre la mutabilidad y la constancia. Asimismo, hay algo absolutamente abierto en su estructura pues invoca un poder externo al mundo

¹⁹ Cfr. Soneto 55 de “Amoretti” en Spenser, *Edmund Spenser's Poetry*, p. 609.

²⁰ Barabara Herrenstein Smith, *op. cit.*, p. 204.

narrativo de la obra y, al estar al final de la obra, es incapaz de comunicar si esta plegaria fue o no respondida. Hasta cierto punto, la oración tiene algo de hipotético y tentativo que la vincula con aquellos finales “qualified or tentative” que tampoco generan efectos conclusivos fuertes.²¹ Otra forma de finales poco conclusivos para Herrenstein Smith es la alusión a inicios o acontecimientos inestables: “Closural effects tend to be minimal (...) when the last allusions are to beginnings or to unstable events”.²² En este sentido, la referencia directa al final de los tiempos, aquel momento de estabilidad absoluta y unión con Dios (“thence-forth all shall rest eternally/ With him that is the God of Sabbaoth hight”), desestabiliza aún más el cierre del poema. Por un lado, el final de los tiempos se muestra como un suceso sumamente inestable, pues, para aquellos que viven en la mutabilidad del mundo, es imposible predecir con certeza cuándo sucederá. Asimismo, a pesar de referirse al final de los tiempos, el concepto del Apocalipsis también se estructura como un especie de umbral que marcará el final de una realidad y el inicio de una nueva y absolutamente diferente.²³

Ahora bien, las plegarias no son un elemento ajeno a todo texto literario. Por el contrario, su aparición es tradicional y casi reglamentaria hacia el inicio de buena parte de las épicas, y la plegaria con la que Spenser pone fin a su texto tiene elementos en común justamente con dichas oraciones. En *Paradise Lost* aparecen varias plegarias de esta naturaleza, una en el primer libro y otra a inicios del tercero, en el cual Milton retrata a Dios por primera vez:

So much the rather thou, celestial Light,
Shine inward and the mind through all her Powers
Irradiate. There plant eyes. All mist from thence

²¹ *Ibid.*, p. 210.

²² *Idem.*

²³ La estructura formalmente inconclusa de los últimos versos se ve magnificada cuando se toma en cuenta a la narración del poema. Casi todos los libros quedan narrativamente inconclusos: los matrimonios entre personajes se difieren, los monstruos atrapados escapan y la tan mentada fiesta de las Hadas, en la cual la estructura narrativa prometía revelarse, está ausente. Al no satisfacer las expectativas que ha creado, el final de *The Faerie Queene* encarna otro tipo más de final inconcluso que menciona Herrenstein Smith: “The conclusion that appears does not supply the anticipated limit and thus leaves the reader with residual expectations” (Herrenstein Smith, *op. cit.*, p. 223).

Purge and disperse, that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight! (III.51-55)²⁴

Una plegaria semejante aparece en *El Paraíso* de Dante, cuando la voz poética se enfrenta directamente a la divinidad y se ve en aprietos al momento de describir su experiencia:

Oh suma luz que estás tan elevada
sobre el mortal concepto, da a mi mente
algo de lo que diste a mi mirada
Y haz a la lengua mía tan potente
que una chispa tan solo de tu gloria
pueda dejar a la futura gente
(Paraíso.XXXIII.67-75)²⁵

Aunque la primera cita se refiere a la obra que le atañe y la segunda resulta del contacto con la divinidad, ambas comparten un mismo propósito: solicitan inspiración divina para poder transmitir su experiencia. A diferencia de ambas citas, la plegaria final de Spenser no parece girar en torno a la escritura ni a la expresión. En lugar de fungir como un detalle que recalque la importancia de lo subsecuente y le dé más fuerza, la plegaria funciona como el colofón que desencadena la desaparición del texto. Se inscribe en la plegaria una desconfianza profunda del lenguaje, que también está presente en Dante e indirectamente en Milton, pero que en el caso de Spenser desemboca en un silencio sugerente de desesperanza ante un medio de expresión que se ha alineado siempre con la mutabilidad y una realidad donde lo estable se difiere constantemente.

En contraste con Dante, cuya plegaria se fragua a partir de una experiencia directa de la divinidad, la de Spenser sólo expresa el deseo de ponerse en contacto con

²⁴ John Milton, *Paradise Lost*, p. 57.

²⁵ Dante Alighieri, *Comedia: Paraíso*, p. 393.

Dios. Gracias al seguimiento de la narración a partir de la plegaria de Milton se puede inferir que surtió efecto, ya sea literalmente o como herramienta narrativa, y permitió que Milton efectivamente se abocara a aquellos temas “invisible to mortal sight”. En tanto la de Spenser gira en torno a lograr tener una comunicación con Dios y está seguida por el amenazante silencio de una página en blanco, la conexión de la voz poética con lo divino se cuestiona implícitamente.

Si se analiza en términos de Kermode, la referencia textual al final de los tiempos, evocada con aquel tentativo “thence foth all shall rest eternally/ With him that is the God of Sabbaoth hight”, refuerza la estructura lineal de la narrativa. Cuando establece una liga sugerente entre el pensamiento apocalíptico y la estructura de la ficción en su libro *The Sense of an Ending*, Frank Kermode traza una relación entre las interpretaciones de un suceso y la visión lineal de la historia.²⁶ Debido a que su verdadero significado no será revelado hasta el Apocalipsis,²⁷ los sucesos se mantienen abiertos a la interpretación y están “perpetually open to history, to reinterpretation (...) in terms of changed human ways of speaking about the single form of the world”.²⁸ Por lo tanto, la mención del fin del mundo durante los últimos versos del poema desestabiliza la narrativa y la dota de una apertura aún mayor. Asimismo, la referencia explícita y narrativa al fin de los tiempos es reminiscente de la referencia alegórica al Apocalipsis que se encuentra implícita en el nivel anagógico de la exégesis. Desde una perspectiva vertical y alegórica, el Apocalipsis subyace toda la narrativa; en este punto del poema, al volverse patente en la estructura lineal de la narrativa, la mención del fin de los tiempos permite una convergencia momentánea de la estructura alegórica y la narrativa. En el momento final de su narrativa, tanto como en el nivel más profundo de la exégesis, *The Faerie Queene* invoca un momento futuro e inestable y, en tanto difiere todo significado absoluto hasta ese punto, se condena a permanecer eternamente abierto e inconcluso.

²⁶ V. *supra*, p. 52.

²⁷ “The end, the Apocalypse, is held to resume the whole structure” (Frank Kermode, *op. cit.*, p. 6).

²⁸ *Ibidem*.

Al hacer referencia a un futuro Apocalipsis en los últimos versos de su poema, la voz poética establece una convergencia implícita entre el final de su ficción y el fin de los tiempos. Si ya previamente se estudiaron ciertos momentos donde parecían desvanecerse los límites entre la realidad y la ficción, el final de la narrativa cristaliza esta tendencia y se vincula incuestionablemente con lo anagógico. Al referir el Apocalipsis como único final estable de su obra y suspenderse en un silencio que niega la elocuencia del lenguaje, *The Faerie Queene* se proyecta más allá de los límites de lo literario y desencadena un movimiento elíptico donde el texto se mantiene abierto e incluye indirectamente toda la realidad hasta el momento invocado del fin del mundo.

Por lo tanto, todo el poema existe bajo la sombra de este final diferido, equívoco e inestable que Spenser prefiere mantener alejado del lenguaje y de la mutabilidad del mundo. Así, el prometido momento de revelación, donde las incongruencias de la narrativa debían solucionarse y encontrar un orden, se difiere eternamente y se reemplaza por esta evocación del final de los tiempos que hace converger realidad y ficción. Aunque su final alude “at what Dante calls the point where all times are present, il punto a cui tutti li tempi son presenti”, se niega a situarse en él sino que se mantiene bajo su sombra: “within the shadow of it”.²⁹ En lugar de describir una experiencia directa, la voz poética se sitúa en una posición limítrofe, alejada, condenada a permanecer en la inconsistencia del mundo temporal. Su único acceso a aquel momento de epifanía es a través del lábil conducto de la fe.

²⁹ *Idem.*

Las tres apariciones de la palabra *Sabbaoth* en los últimos dos versos parece darle mayor cohesión visual y temática al final del poema: “With Him that is the God of Sabbaoth hight: / O that great Sabbaoth God, graunt me that Sabaoths sight”. Sin embargo, como se intentará demostrar, la enigmática repetición de esta palabra hace aún más patente la enorme apertura evocada en el último Canto. Por un lado, Rajan argumenta que esta repetición hace de los últimos dos versos una sección visualmente separable del resto del Canto, lo cual apoya su aproximación a *The Faerie Queene* como un poema que desaparece de manera progresiva, donde una serie de libros devienen un libro incompleto que termina en un Canto incompleto y finalmente en estos ambiguos dos últimos versos.³⁰ Por otro lado, resulta sugerente la ortografía inestable que muestra esta palabra en los últimos dos versos: en su última aparición, *Sabbaoth* se convierte en *Sabathos*.³¹ Tal variación ortográfica indica dos diferentes acepciones de la palabra en la Biblia.³² En su primera y segunda aparición, la ortografía se aproxima a la palabra Bíblica *Sabaoth*, empleada para referirse al Dios de las Huestes o de los ejércitos. La tercera aparición de la palabra, que introduce la variación ortográfica, figura una mezcla entre la ortografía de *Sabaoth*, ligada al Dios de las Huestes, y *Sabbath*, o el día de descanso. En consecuencia, hay una profunda ambigüedad implícita en la ortografía variante de la palabra *Sabbaoth* que dificulta una lectura inequívoca de los últimos versos.

³⁰ Rajan, *op. cit.*, p. 80.

³¹ Es importante reconocer que el lenguaje empleado por Spenser pertenece al inglés moderno temprano, cuya ortografía era todavía inestable. Sin embargo, Spenser siempre fue muy consciente del lenguaje, sus obras voluntariamente recrean un inglés arcaico e idealizado, y probablemente la variación ortográfica de los últimos dos versos fue intencional.

³² Muchos críticos han analizado la enigmática variación ortográfica de la palabra. En la edición de 1758 de *The Faerie Queene*, John Upton notó la ambigüedad ortográfica de *Sabbath* y, a partir de entonces, fue atribuida a una confusión y editada de la siguiente manera “God of Sabboth” y “Sabbath sight”. Sin embargo, el pequeño ensayo sobre las líneas conclusivas de *The Faerie Queene*, escrito en 1949 por Don Cameron Allen, sugirió que la ortografía original es significativa. A partir de su ensayo, muchos críticos, entre ellos Rayan, reconocen la importancia de esta anomalía ortográfica al final del poema.

El cambio ortográfico y la confusión de significados genera una apertura aún mayor en un final ya de por sí inconcluso. En lugar de afianzar un mensaje específico con unos versos finales contundentes y de consistencia epigramática, se introduce la repetición de una palabra inusual, con una ortografía inestable que complica la lectura y se abre a una variación de interpretaciones. Incluso la estructura cambiante de esta palabra puede interpretarse como una muestra de una mutabilidad que, insertando sus connotaciones ominosas incluso al momento de querer acceder a la quietud de la divinidad, está intrínsecamente ligada al lenguaje.

Más allá de la inestabilidad sugerida, la repetición inconstante de *Sabbaoth* también puede aludir justamente a aquella síntesis de opuestos aparentemente incompatibles que figuran en varias secciones del libro. Los críticos concuerdan en que la vista invocada (*Sabaoths sight*), debido a su inusual ortografía, puede referirse bien a la visión de la constancia o la visión de la mutabilidad desde la constancia. Si la plegaria de obtener esta visión se interpreta como la posibilidad de ver al Dios de las Huestes (*the sight of the Sabbaoth God*), está implícito que la voz poética busca una conexión con la divinidad desde el mundo humano y mutable en el que se encuentra. Si, por el contrario, el deseo es alcanzar el mismo punto de vista que tuvo Dios en el séptimo día de la creación, en el descanso (*the sight from the day of Sabbath*), la voz poética se estaría proyectando a un punto fijo a partir del cual se puede observar el movimiento mutable de la creación.³³ Como bien señala Rajan, la distinción entre

³³ Esta mirada penetrante y ubicua, alineada con el ojo de Dios, que todo lo ve, es consonante con aquel punto de observación descrito por Dante, donde los tiempos convergen en un instante inmóvil y absolutamente revelador:

Un punto sólo me es mayor letargo
Que veinticinco siglos a la ardida
Empresa, que admiró a Neptuno, de Argo.
Así la mente mía, suspendida,
Miraba inmóvil, fija y tan atenta
Que, mirando, poníase encendida.

(Paraiso.XXXIII.93-99)

Por otro lado, la referencia al día de descanso posterior a la creación en el momento final del poema alude indirectamente al trabajo del poeta mismo para quien la suspensión e incompletud del poema funge como un descanso tras la creación difícil y tediosa de su obra. Esta equivalencia implícita entre

estos opuestos puede ser innecesaria al momento de aproximarse al final del libro: “Of course the sight of and from the still point need not be separated and the spelling may finally be advising us of that”.³⁴ Esta lectura, posibilitada por la ambigüedad ortográfica de la palabra, desestabiliza el aparente enfrentamiento, unificando la acción con la contemplación. A este respecto comenta Hugh Maclean, “Spenser’s pun would reconcile action and contemplation”.³⁵

Las dos posibles connotaciones de *Sabbaoth sight* establecen una relación con el acto de mirar, un elemento central a lo largo de *The Faerie Queene*. Aunque ambas involucran la vista, una se encuentra dentro de la acción mutable del mundo y la otra, identificada con el ojo atemporal y ubicuo de Dios, observa justamente el mundo mutable. Al anhelar el punto de vista de Dios, la voz poética se alinea con el observador por antonomasia, con el voyeur absoluto que puede verlo todo sin necesidad de tomar parte en lo que ve. Por el contrario, de tratarse de una visión de Dios desde el mundo, se encuentra implícita la permanencia en la realidad mutable y temporal y se mantiene vigente la posibilidad de actuar. Esta oposición entre la vista aséptica y distante y el involucramiento temporal y activo es la misma que surgió, sin resolverse, en varios episodios de *The Faerie Queene*.³⁶

Como suele suceder en el juego de oposiciones evocado en *The Faerie Queene*, la oposición entre la contemplación y la acción, implícita en la palabra *Sabbaoth*, puede sobreponerse a varias otras dualidades en el texto. La vista, ligada a la constancia, puede también relacionarse con la noción del esquema. Ligado a lo visual, el esquema traza una relación casi espacial y pictórica entre los diferentes elementos de un texto. En tanto sucede por necesidad dentro del tiempo, la acción se puede ligar tanto a la mutabilidad como al desarrollo. A grandes rasgos, el sutil cambio ortográfico de una

el poeta y Dios, posibilitada por la mención del día de descanso, tiene implicaciones interesantes que merecen ser desarrolladas con mayor profundidad.

³⁴ *Ibid.*, p. 80.

³⁵ Hugh Maclean (ed.), “Editor’s Note” en *Edmund Spenser’s Poetry*, p. 490.

³⁶ Guyon, por ejemplo, se mantiene como observador en la seductora tierra de Acrasia, ve todo pero se niega a participar. Cuando Calidore intenta intervenir y participar en la visión del *Mount of Contemplation*, ésta se rompe y desaparece.

sola palabra alude a la posible convergencia de una serie de oposiciones que surgen constantemente a lo largo de *The Faerie Queene*.

Si bien la ortografía de la palabra *Sabbaoth* sugiere la síntesis de una de las oposiciones más corrosivas del poema, hay una serie de instancias previas que refuerzan la confluencia última de la dualidad contemplación/acción. La apertura previamente analizada de la segunda estrofa del Canto VIII, (“Then gin I thinke on that which Nature sayd/ Of that same time when no more *Change* shall be”) remite a la afirmación anterior de la Naturaleza: “But time shall come that all shall changed bee,/ And from thenceforth, none no more change shall see”. El uso anafórico del demostrativo *that* de la voz poética refuerza la resonancia entre ambos discursos al referir al lector a algo dicho previamente: “Then gin I thinke on *that* which Nature sayd”.³⁷ La extrema similitud de ambos discursos exacerba sus discrepancias. Al emplear la palabra *none* para referirse a la ausencia de un espectador y *see* para reforzar el acto de ver, la Naturaleza se refiere a la percepción del cambio. Por el contrario, el uso de la palabra *be*, así como la personificación implícita del cambio en el empleo de la mayúscula (*Change*), devela que el yo lírico se refiere propiamente a la existencia del cambio. Aunque la afirmación de la naturaleza, que nadie podrá ver ningún cambio, resulta mucho menos contundente que la de la voz poética, la equivalencia implícita entre ambas afirmaciones es muy significativa. Estas afirmaciones desentonan con el universo de *The Faerie Queene*, lacerado siempre por una discrepancia insistente entre apariencia y realidad, y sugieren una confluencia precisamente de esos dos opuestos aparentemente irreconciliables. Una posible explicación de esta inesperada equivalencia es que ambas afirmaciones se proyectan a un futuro apocalíptico y atemporal. En aquel futuro hipotético confluirán todas las dualidades y la discrepancia dolorosa entre la apariencia y la realidad se habrá anulado.

La síntesis entre la contemplación y la acción resulta especialmente aguda en una estrofa que describe a la diosa Naturaleza:

³⁷ Cursivas mías.

Great Nature, ever young yet full of eld,
Still moving, yet unmoved from her sted;
Unseen of any, yet of all beheld (Mut.vii.13)

Estos tres versos introducen una serie de paradojas, dos de las cuales giran justamente en torno al movimiento y a la vista, y sugieren la incapacidad lingüística de expresar algo que rebasa los límites de lo humano. La primera paradoja versa en torno a la edad; la segunda y tercera se refieren justamente al movimiento y a la vista, dos temas directamente relacionados con el término *Sabaoths sight*. Inscrita en la irrupción de la paradoja está la incapacidad lógica y lingüística de aproximarse a la confluencia de opuestos encarnada por lo divino. Ya que hacen patente los límites del lenguaje ante la síntesis de oposición, los versos reflejan la filosofía de de Cusa, para quien la divinidad era incomprensible lógicamente pues integraba en una unidad toda oposición: “Our reason falls far short of this infinite power and is unable to connect contradictories, which are infinitely distant”.³⁸

A lo largo de *The Faerie Queene*, la herramienta con la cual el poema buscaba comunicar una verdad absoluta se ha mostrado como un heraldo encubierto de la mutabilidad. La profusión y virulencia del lenguaje han impregnado paulatinamente la obra, haciendo del silencio el único antídoto posible. Este silencio de significado diferido y latente se afianza sobre la consigna de la fe. Con su plegaria, el yo lírico inserta una apertura absoluta en su obra que rompe con los límites literarios y se proyecta al mundo real. El término *Sabaoths sight* invoca simultáneamente la inestabilidad del lenguaje y la unión de opuestos y, de tal manera, esboza la síntesis última de toda oposición, unificando el movimiento y la constancia, la contemplación y la acción. Aquel lugar/momento de plenitud absoluta donde se desvanece toda oposición, donde la visión desde el punto fijo y desde el movimiento serán la misma, se manifiesta también en la primera parte del célebre poema de T.S. Eliot, “Four Quartets”:

³⁸ de Cusa, *op. cit.*, I.4.12.

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.³⁹

CONTRAPUNTO: EL SONETO EXTINTO DE SHAKESPEARE

La forma abierta y evocativa del silencio spenseriano en *The Faerie Queene* puede dilucidarse si se contrasta con la del Soneto 126 de William Shakespeare. Sin el afán de analizar a fondo este soneto tan complejo, cuya relación con el resto de los sonetos de Shakespeare complica aún más su interpretación, esta sección del capítulo empleará el Soneto 126 como un contrapunto que permite dilucidar la manifestación de lo incompleto propia de *The Faerie Queene*. Si bien *The Faerie Queene* exhibe un silencio abierto y estructurado en torno a la evocación de unidad, el silencio del Soneto 126 emana del vacío semántico desencadenado por la incapacidad de encontrar estabilidad. Al igual que el Canto VIII, el soneto de Shakespeare gravita en torno a dos fuerzas opuestas que, aunque aparecen bajo los términos de tiempo y belleza, pueden extrapolarse a la dualidad cambio/mutabilidad de Spenser. Especialmente clara es la equivalencia entre el tiempo (*Time*) en el soneto y la mutabilidad (*Mutability*) en el Canto VIII, pues ambos son descritos en los mismos términos; se ahonda en las posesiones del tiempo como “Time’s *fickle* glass, his *sickle* hour”⁴⁰ en el soneto y, como se ha visto previamente, la Mutabilidad se vincula al cambio vano de las cosas cuando se afirma: “Whose flowring pride, so fading and so

³⁹ T.S. Eliot, "Burnt Norton", en *Four Quartets*, (II, v. 16-21).

⁴⁰ William Shakespeare, *The Sonnets*, p. 129. A lo largo de las siguientes páginas, las citas del Soneto 126 provendrán de esta fuente.

fickle,/ Short Time shall cut down with his consuming *sickle*".⁴¹ El empleo de los términos *fickle* y *sickle*, cuya ominosa rima sugiere una relación entre el cambio y la muerte misma, emblematiza la similitud de la mutabilidad en Spenser y el tiempo en el soneto de Shakespeare.⁴² Por otro lado, aunque su equivalencia no es tan evidente como la del tiempo y la mutabilidad, la belleza puede compararse a la constancia. Su cercanía no reside únicamente en que ambas figuras se oponen al cambio a lo largo de sus respectivos poemas: de hecho, la belleza del joven se alinea a la permanencia pues detiene el paso del tiempo. Otro punto de convergencia entre ambos poemas es la personificación de la naturaleza como figura mediadora entre estos dos opuestos. Su primera aparición en los *Mutability Cantos* ("Then forth issewed (great goddess) great dame Nature, / With goodly port and gracious Majesty" (Mut.vii.5)) acentúa la misma majestad y soberanía que también exhibe en el Soneto 126: "Nature, sovereign mistress over wrack". Si bien su poder es incuestionable en *The Faerie Queene*, pues es su promesa de "a time when no more change shall be" que permite la suspensión silenciosa del poema, el papel de la naturaleza en el soneto, al igual que el de la belleza del muchacho, es inestable y contradictorio. Aunque la naturaleza comparece como mediadora en ambos poemas, en *The Faerie Queene* se alinea con la constancia y en el Soneto 126 se inclina por la mutabilidad. El vínculo de la naturaleza con la divinidad y el mundo puro de la constancia en *The Faerie Queene* se ejemplifica en su aparición como gran diosa, en la descripción casi sublime que hace Spenser de ella, afirmando que velaba su cara "to hide the terror of her uncouth hew" (Mut.vii.6), y en la concesión final que ésta hace de la constancia sobre la mutabilidad. En el caso del soneto, la naturaleza aparece mucho más humana, incluso hay una personificación casi infantil de ella jugando con el muchacho, y finalmente está ella misma sujeta a la mutabilidad: "Her audit, though delayed, answered must be". En este sentido resulta interesante la inclusión de la fuerte palabra *wrack* (ruina o

⁴¹ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, (VII.viii.1.), p. 1055.

⁴² Si bien no aparecen rimados en otros poemas de la época, la descripción del tiempo y la muerte en términos de *fickle* y *sickle* era un tópico renacentista. En el Soneto 116, Shakespeare sugiere una convergencia implícita entre el tiempo y la muerte al emplear el sustantivo *sickle*, que denota el instrumento de la muerte por antonomasia, en referencia al tiempo: "Love's no time's fool, though rosy lips and cheeks/ Within his bending sickle's compass come". Shakespeare, *op. cit.*, p. 119.

destrucción) en el Soneto 126: “Nature, sovereign mistress over wrack.” Si bien ambos poemas la caracterizan como una soberana, sus dominios en el Soneto 126 no son particularmente majestuosos. Reinar sobre la ruina resulta, en todo caso, paradójico y sugiere el inquietante vínculo entre la naturaleza misma y una mutabilidad teñida de destrucción.

A pesar de exhibir oposiciones paralelas y un mediador homónimo, el Soneto 126 de Shakespeare se distingue de los *Mutability Cantos* pues el papel y la interacción de estos elementos es mucho más ambigua. La ambigüedad temática desarrollada a lo largo del soneto repercute en una fuerte indeterminación estructural que se expresa en la forma trunca de este soneto mutante, compuesto no por catorce sino por doce versos.

126

O thou, my lovely boy, who in thy power	1	
Dost hold Time's fickle glass, his sickle hour;	2	
Who hast by waning grown, and therein show'st	3	
Thy lovers withering as thy sweet self grow'st;	4	
If Nature, sovereign mistress over wrack,	5	
As thou goest onwards, still will pluck thee back,	6	
She keeps thee to this purpose, that her skill	7	
May time disgrace and wretched minutes kill.	8	
Yet fear her, O thou minion of her pleasure!	9	
She may detain, but not still keep, her treasure:	10	
Her audit, though delay'd, answer'd must be,	11	
And her quietus is to render thee.	12	
[]	13
[]	14

Sin embargo, la aproximación al poema como un soneto inconcluso es polémica pues algunos críticos argumentan que no se trata sino de un poema de doce líneas. Este argumento se ve fortalecido por la rima en duplas del mismo, que no se apega al esquema de rima que suele encontrarse en un soneto. A este respecto comenta T.W. Baldwin que el Soneto 126 “is not necessarily a sonnet, being twelve lines of heroic verse”.⁴³ A pesar de ambos argumentos, hay varias razones por las cuales el 126 puede analizarse como un soneto inconcluso. Como sucede en toda aproximación a una obra, el papel del contexto es cardinal en el Soneto 126. Al encontrarse en un libro titulado *The Sonnets* y estar rodeado de otros 153 sonetos (de los cuales 152 son de catorce líneas), el 126 se convierte casi por contagio en un soneto inconcluso.⁴⁴ A este respecto comenta James Schiffer, “the sonnet pattern is so strongly established in the collection that a twelve-line poem of any rhyme scheme is likely to seem incomplete”.⁴⁵ Aunado al contexto inmediato del libro que lo contiene

⁴³ Baldwin, T.W., *Apud*. James Schiffer, *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*, p. 203.

⁴⁴ Hay mucha polémica alrededor del papel del soneto 126 en los sonetos de Shakespeare. Para varios críticos, el soneto 126 encarna el umbral donde el tono de los sonetos, e incluso su destinatario, se modifica radicalmente. La referencia a este quiebre tonal y temático data de la época victoriana, con la afirmación de Dante Gabriel Rossetti: “There should be an essential reform in the printing of Shakespeare’s sonnets. After sonnet CXXV should occur the words *End of Part 1*. The couplet piece, numbered CXXVI, should be called *Epilogue to Part 1*. Then, before CXXVII, should be printed *Part II* (...)” (*Apud*. Joyce Sutphen, p. 215 nt. 4). Si bien de manera menos contundente, la opinión de varios críticos actuales refiere el mismo quiebre temático notado por Rossetti (*Cfr.* Sutphen pp. 201-2). Joel Fineman, por ejemplo, distingue “the sub-sequence of sonnets addressed to the young man from the sub-sequence of sonnets addressed to the dark lady” afirmando que uno es “a poetry of praise and the other a poetry of praise paradox” (*Apud*. Sutphen, pp. 201-2). A la misma distinción de destinatario apunta Stephen Booth afirmando que “(a)lthough the sex of the beloved is unspecified in most of the sonnets, all those that are specifically and exclusively addressed to a man precede (Sonnet 126) in the Q order, and all those specifically and exclusively addressed to a woman follow it” (*Apud*. James Schiffer, “Reading New Life into Shakespeare’s Sonnets: a Survey of Criticism”). Sin embargo, debido al misterio que circunda su composición y la ausencia de una edición previa de los sonetos contra la cual cotejar la de 1609, no se sabe con absoluta certeza su orden original. Todos los textos de los sonetos provienen de una edición publicada por Thomas Thorpe en 1609 (*Cfr.* James Schiffer p. 5). A partir de la ambigüedad que rodea su creación, algunos críticos dudan que el orden actual de los sonetos sea el originalmente propuesto por Shakespeare. A este respecto, señala Stephen Booth en el apéndice a su edición de los sonetos: “Since most people guess the 1609 Quarto to be unauthorized, we have no strong reason to assume the 1609 order to be either the order of their writing or the order in which Shakespeare would have wanted them read had he published them himself” (Stephen Booth (ed), *Shakespeare’s Sonnets*, p. 545) Muchos otros niegan que los poemas estén estructurados como una secuencia de sonetos isabelina y opinan que los sonetos no deben analizarse a partir de su posición en la colección. (Los ensayos de Stuphen y Schiffer provienen de *Shakespeare’s Sonnets: Critical Essays*, ed. James Schiffer).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 203.

se encuentra la fuerte tradición de sonetos y secuencias de sonetos que ya estaba bien difundida en Inglaterra a finales del siglo XVI. De hecho, en la época que se publicaron los sonetos de Shakespeare, la moda de escribir secuencias de sonetos ya había llegado a su máxima expresión y comenzaba a menguar.⁴⁶ Aunque dentro de esta enorme tradición hubieron casos de sonetos mutantes, escritos en versos alejandrinos o compuestos de 15 versos, la gran mayoría de los sonetos constaba de 14 versos. En realidad, incluso sin leer el 126 dentro del libro de sonetos de Shakespeare, el poema podría percibirse como un soneto inconcluso pues su desarrollo temático es muy semejante al que tradicionalmente se le adjudicaba a un soneto. Al igual que buena parte de los sonetos de la época, está dirigido a un amado y comienza por establecer y desarrollar un argumento. Helen Vendler atribuye la apreciación del poema como un soneto inconcluso a que los primeros ocho versos funcionan como la primera octava de un soneto (“This odd six-couplet poem “feels like” a sonnet because the first eight lines—a single sentence—become a perfect octave in sentiment, if not in rhyme”) y los segundos cuatro se leen como casi como el sexteto.⁴⁷ Para Catherine Loomis lo inconcluso del soneto no se inscribe únicamente en sus doce versos sino incluso emerge en la estructura gramatical del mismo.⁴⁸

La importancia del contexto al momento de percibir el Soneto 126 como un soneto inconcluso se evidencia en la enigmática aparición de dos corchetes vacíos en el espacio que debían ocupar los versos 13 y 14. Si bien algunos críticos especulan que los corchetes fueron incluidos por Shakespeare mismo,⁴⁹ suelen atribuírsele a Thomas Thorpe, el editor de la primera publicación de los sonetos en 1609.⁵⁰ En cualquier caso, los corchetes resultan intensamente significativos. Si, en efecto, Shakespeare los incluyó en su propio manuscrito, los corchetes podrían analizarse como parte del

⁴⁶ Spiller, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁷ Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, p. 534.

⁴⁸ Catherine Loomis, “Shakespeare’s Sonnet 126”, en *The Facts on File Companion to British Poetry Before 1600*, p. 391. Según su análisis: “Something seems to be missing in a grammatical sense as well: the verb *render* is often transitive (one that takes an object) and here it seems to have no object”.

⁴⁹ “Pequingney speculates that the parenthesis may be authorial, and are thus part of the ‘painstaking design’”, en Michael Schoenfeldt *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, p. 273.

⁵⁰ Michael R.G. Spiller, *The Development of the Sonnet: an Introduction*, p. 150.

texto y serían una prueba contundente de que el autor quería que su poema se leyera como un soneto inconcluso. Sin embargo, aún si los corchetes fueron agregados por el editor, su presencia devela que el poema se sentía entonces como un soneto sin terminar. Es decir, el editor sabía que sus lectores encontrarían algo anómalo en el poema y prefirió sugerir su falta de cierre con los dos paréntesis.

Aunque mi análisis no tomará en cuenta los corchetes debido a su autoría incierta, estos dos símbolos gráficos son una fuente incansable de especulación entre los críticos. Para muchos, los corchetes constituyen la cristalización del lenguaje de ausencia y muerte que se apropia del poema o, más significativamente para el presente análisis, los analizan como una representación gráfica de la forma inconclusa del mismo: “They are null and void, but they also convey incompleteness and expectation”.⁵¹ A lo mismo apunta Helen Vendler al decir, “The Quarto’s two sets of eloquently silent parenthesis (...) emphasize the reader’s desire for a couplet and the grim fact of its lack”.⁵²

Por diferentes razones, buena parte de los críticos de los Sonetos se aproximan al 126 como un poema inconcluso. Schoenfeldt afirma tajantemente que el Soneto 126 “expressly denies closure”⁵³ y John Karringer apunta a lo mismo al analizar el poema como una condensación de las duplas abiertas y poco conclusivas con las que terminan los primeros 125 sonetos en la secuencia: “[there is] a sense of poetic shortfall, as though the recoiling, inconclusive quality of earlier sonnet couplets (...) had been concentrated in a single poem, consisting entirely of rhymed endings”.⁵⁴ A pesar de que hay quienes defienden que el Soneto 126 podría ser un poema completo, su estructura argumentativa y el peso del contexto permiten que se le analice como un soneto inconcluso.

El Soneto 126 se desarrolla temáticamente como un argumento pues introduce un postulado (versos 1-4) seguido de una hipótesis (versos 5-8) y concluye con una meditación de las posibles implicaciones de ésta (9-12). Si bien tal estructura

⁵¹ Schoenfeldt, *op. cit.*, p. 263.

⁵² Helen Vendler, *op. cit.*, p. 538.

⁵³ Schoenfeldt, *loc. cit.*

⁵⁴ John Kerrigan *Apud.* James Schiffer, *op. cit.*, p. 203.

aviva su relación con los sonetos, que suelen presentar un argumento,⁵⁵ el aparente desarrollo racional se ve desestabilizado con una serie de cambios velados que ponen en jaque la estabilidad necesaria para cualquier argumento lógico. A diferencia de buena parte de los sonetos de la época, la rima de este poema no lo divide en tres tercetos y un pareado, ABAB CDCD EFEF GG (o en un octeto ABBAABBA y un sexteto CDECDE), sino que está compuesto de una serie de pareados: AA BB CC.... Los pareados son reminiscentes de aquel pareado en rima que suele concluir a los sonetos y que brilla por su ausencia en este soneto en particular. A diferencia del soneto clásico, donde el esquema de rima traza un vínculo acústico dentro de o entre cuartetos y la fuerza del final se tonifica con la rúbrica sonora de un pareado, las series de pareados sonoramente independientes instauran una apertura que no mantiene ningún compromiso con la extensión del poema. Amenaza bien con continuar indefinidamente o con terminar de improviso.

La rima refleja una estructura temática parcialmente paralela, pues cada pareado funciona como unidad de significado que suele constituirse de antítesis y paradojas. Aunado a la estructura de la rima y al desarrollo temático, el ritmo interno de cada verso introduce también una sensación de dobles. Exceptuando significativamente al primero y a los últimos tres, cada verso en el poema está dividido por una *cesura* que lo rompe en dos:

If Nature, || sovereign mistress over wrack,
As thou goest onwards, || still will pluck thee back,
She keeps thee to this purpose, || that her skill
May time disgrace || and wretched minutes kill.

La estructura formal del Soneto 126, con sus pareados y la división interna del verso, expresa formalmente aquellos dobles y antítesis que habrán de ser tan importantes en el desarrollo temático del poema.

⁵⁵ "The form enables a precision of utterance and freedom of forensic argument". Edward Hirsch and Eavan Boland (eds), *The Making of a Sonnet*, p. 53.

Durante los primeros dos versos, se introducen las dos fuerzas de oposición alrededor de las cuales habrá de construirse el soneto: el joven ("my lovely boy") y el tiempo (*Time*). Indirectamente, entran en juego otras dos fuerzas igualmente importantes: el concepto del poder y la voz poética, implícita en el pronombre posesivo *my*,

O thou, my lovely boy, who in thy pow'r
Dost hold time's fickle glass, his sickle hour;

La mención del poder en la cláusula dependiente sustantiva "who in thy pow'r" aplaza la aparición del verbo (*Dost*) al siguiente verso. De tal manera, se induce formalmente un aletargamiento del tiempo consonante con la pausa temporal atribuida al poder del joven. A pesar de su ominosa introducción, el tiempo aparece en el segundo verso como una amenaza totalmente subyugada. En tanto sugiere una imagen del tiempo detenido por el poder físico del muchacho, el término *hold* ilustra el poder en términos de un juego de fuerza que habrá de reaparecer posteriormente. Ante este enorme poder conferido al joven, resulta oblicuamente contradictorio el empleo del pronombre posesivo *my* al inicio del poema: a partir de ese detalle gramatical, la voz poética se inviste indirectamente de aún más poder pues, finalmente, el muchacho le pertenece. Incluso en los primeros dos versos, donde la batalla entre la belleza de éste y el tiempo parecía haber encontrado una solución, se desestabiliza el recién introducido juego de poder con la mínima y ambigua sugerencia de la voz poética.

Los siguientes dos versos ejemplifican el poder antinatural del muchacho a partir de la antítesis y el oxímoron: "Who hast by waning grown, and therein show'st/ Thy lovers withering as thy sweet self grow'st;" Sintácticamente, los primeros dos pareados se estructuran en torno una serie de cláusulas dependientes sustantivas ("who in thy pow'r" y "who hast by waning grown"), ambas referidas al sujeto "my lovely boy". La introducción de estas complicadas cláusulas difiere indefinidamente la aparición de un verbo central que permanece ausente. Tal ausencia gramatical del verbo incide drásticamente en la percepción del tiempo en el poema. Haciendo caso

omiso del elemento gramatical relacionado con la acción y el tiempo, el primer cuarteto reproduce formalmente la pausa del tiempo ante el muchacho pues, figurativamente, el cuarteto detiene su propio desarrollo sintáctico ante la deslumbrante belleza del chico.

En el tercer pareado, la introducción de la naturaleza irrumpe en el juego de poder entre el joven y el tiempo. A lo largo de éste y el próximo pareado, la oposición aparentemente estable se altera pues el poder de detener el tiempo, en un inicio concedido al joven, se transfiere a la naturaleza:

If Nature, sovereign mistress over wrack,
As thou goest onwards, still will pluck thee back,
She keeps thee to this purpose, that her skill
May time disgrace and wretched minutes kill

Con la introducción del condicional *If*, el segundo cuarteto apoya la noción de una estructura argumentativa; después del postulado (la belleza del joven), el segundo cuarteto gira en torno a una hipótesis. Sin embargo, esta estructura racional se desestabiliza pues la situación propuesta en los primeros cuatro versos se ve esencialmente modificada en estos segundos cuatro. El muchacho, cuya belleza detuvo al tiempo en el primer cuarteto, se convierte en una herramienta a partir de la cual la naturaleza afirma su poder sobre el tiempo. Esto es especialmente claro en el verso 6, en el que el uso de la palabra *pluck* recrea la sensación de un juego de mesa en el que el muchacho es simplemente una pieza a la merced de la naturaleza: “If Nature (...) still will *pluck* thee back”. La imagen sugerida por este verso, donde la naturaleza aparece como un ente mucho más grande y poderoso que el joven y hace de éste casi un juguete, es paralela a aquella suscitada por la palabra *hold* en el primer pareado, en el cual el muchacho detenía al tiempo como si éste fuese una pieza de juego. Aunque el juego es similar, los agentes involucrados han cambiado. El triunfo de la naturaleza se trata con antítesis cuando se describe su efecto sobre el tiempo de la siguiente forma: “(...) her skill / May time disgrace, and wretched

minutes kill”. Esta idea de asesinar minutos es paradójica pues el tiempo y la muerte suelen estar asociados y no contrapuestos; es justamente el paso de los minutos lo que ocasiona la muerte.⁵⁶ Sintácticamente, este cuarteto también difiere la aparición del verbo, aunque no de manera indefinida: el verbo aparece en el verso 7 (“She keeps thee to this purpose”) para introducir el resultado de la situación condicional propuesta en los primeros dos versos. Aunque diferida, la aparición del verbo en el segundo cuarteto introduce el elemento temporal en la frase e invita a pensar que el tiempo, mismo que se mantuvo a distancia en el primer cuarteto, comienza a colarse en el entramado sintáctico del poema.

Durante los últimos dos pareados, se desestabiliza una vez más el juego de poder entre el joven, el tiempo y la naturaleza. La devaluación absoluta del muchacho, cuyo poder mengua a lo largo del poema hasta devenir absolutamente nulo, acompaña a un fuerte cambio de tono, donde la celebración inicial de la belleza del joven ha sido reemplazada por un tono amenazante y oscuro. Se emplea el término ambivalente *minion* para referirse al chico, que en tiempos de Shakespeare podía significar tanto *querido* como *serviente*: “Yet fear her, O thou minion of her pleasure;/ She may detain, but not still keep, her treasure.”⁵⁷ Aunque en el verso 9 la

⁵⁶ Durante el renacimiento tardío y en especial con los poetas metafísicos, quienes se regodaban en paradojas y metáforas inesperadas, la idea de dar muerte al tiempo sugirió en varias ocasiones. Quizá la más célebre se encuentra en el Soneto Sacro 10 de John Donne, que terminá asegurando: “death shall be no more; Death, thou shalt die” (John Donne, *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, p. 262). En el *Annus Mirabilis*, escrito en 1666 por John Dryden, aparece también el concepto de la muerte del tiempo: “[London] Great as the world's which, at the death of time/ must fall, and rise a nobler frame by fire”, Cfr. John Dryden, *Annus Mirabilis*, estrofa 212.

⁵⁷ El verso 10 muestra las profundas discrepancias que existen tanto entre la puntuación original y las versiones posteriores de los sonetos, como entre diferentes ediciones modernas. La puntuación original, proveniente de la edición Quarto impresa en 1609, es la siguiente: “She may detain, but not still keepe her treasure!” (Vendler, *op. cit.*, p. 533). Ningún editor moderno la mantiene exactamente pues, según varios análisis posteriores en torno a la puntuación en la época, ésta obedecía otras reglas y muchas veces no dependía tanto de la gramática como del sonido (Cfr. Percy Simpson, *Shakespearean Punctuation*). Con respecto a las variantes de puntuación en las ediciones posteriores, Helen Vendler comenta: “All editors repunctuate according to their own understanding of the connection among the lines and quatrains of a given sonnet” (Vendler, *op. cit.*, p. xiii). De hecho, la puntuación de los sonetos en diferentes ediciones modernas varía tan profundamente que suscita interpretaciones diferentes del texto. En el verso 10, por ejemplo, Stephen Booth omite las dos comas con las cuales Orgel enmarca “but not still keep” y le da un fluir estable y continuo al verso: “She may detain but not still keep her treasure” (Booth, *op. cit.*, p. 108). Vendler coincide con Orgel en la posición de las comas pero mantiene el signo de admiración presente en la edición de 1609: “She may detain, but not still keep, her treasure!” Como es de suponerse, las variaciones de puntuación posibilitan análisis

voz poética aconseja temerle a la naturaleza, su aparente poder se desestabiliza por completo en el verso 10, donde el uso del condicional *may* resalta su verdadera impotencia: “She *may* detain but not still keep her treasure”. Incapaz de retener al muchacho con ella, el retrato de la naturaleza en el verso 10, que debería fungir como una explicación de por qué habría que temerle, la despoja de todo poder.

En otra tesitura, la repetición del apóstrofe *O thou* refiere al lector al inicio del poema: “O thou, my lovely boy”. Tal resonancia con el primer verso refuerza la aparición de la volta, intruducida con la conjunción *Yet* en el verso 9 pues, al repetir el apóstrofe empleado para el muchacho, demarca la recapitulación de ideas y el afán conclusivo de este movimiento clásico del soneto. Temáticamente, la repetición exhibe la discrepancia de contexto en el que se empleó el apóstrofe; a diferencia del inicio, donde la voz poética prosigue el “O thou” con una descripción del muchacho como suyo (“O thou, my lovely boy”), en el verso 9 el mismo apóstrofe introduce la idea de que el muchacho le pertenece a la naturaleza (“O thou minion of her pleasure”). Al exhibir el cambio drástico de contexto, en el que el muchacho ha pasado de pertenecer a la voz poética a pertenecer a la naturaleza, la reaparición del apóstrofe muestra la inestabilidad intensa de las relaciones de poder establecidas en el poema. Sin embargo, también sugiere un paralelo oblicuo entre el papel de la voz poética y el de la naturaleza que habrá de adquirir mayor trascendencia en el final inconcluso del poema.

Aunque brilla por su ausencia en los últimos cuatro versos del poema, el agente poderoso, aquel que debería ser realmente temido, aflora en el adverbio “still”. De situarse después del verbo, la palabra “still” funcionaría como un adjetivo y denotaría el acto de mantener algo inmóvil. Sin embargo, al situarse antes del verbo,

totalmente diferentes del mismo verso. Por ejemplo, previamente se analizó la estructura doble del soneto, en la cual casi todos los versos se dividían sonoramente en dos. Si bien esto sería cierto del original, en el cual hay una única coma después de *detain*, la distinción no aplica en ninguna de las ediciones posteriores. Asimismo, el fluir continuo que suscita la edición de Booth mimimiza la pausa creada por la conjunción coordinante “but not still keep”. Si se separa con dos comas, esa conjunción alenta más el fluir del verso y vuelve evidente el retraso gramatical del predicado de la frase (“her treasure”). Aunque aparentan ser cambios mínimos en la estructura del soneto, las variaciones de puntuación permiten análisis cardinalmente diferentes del mismo texto.

“still” se desempeña como un adverbio y adquiere la acepción de “aún”, de manera que la frase final significaría “aún mantener”. Las acepciones de “still”, ya sea como adverbio o como adjetivo, avivan de manera significativa la oposición fijeza (como adjetivo)/tiempo que pasa (como adverbio) y sugieren la inquietante fragilidad de un lenguaje cuyo significado puede cambiar intensamente con una modificación sutil de orden de palabras. Asimismo, la posición real de la palabra, que suscita la imposibilidad de sostener al muchacho en el tiempo, evoca la sensación de que la naturaleza pierde al muchacho conforme el poema mismo se lee: “but not still keep”. Al tiempo que añora aquel poder que tenía la naturaleza sobre el tiempo “that her skill / May time disgrace and wretched minutes kill”, la frase “but not still keep” evoca también el hipotético “keep still” que resulta, en este punto del poema, imposible. Así, al tiempo que la lectura del poema avanza, el joven cambia de las manos de la naturaleza a aquellas del tiempo, poder tácito pero absolutamente devastador. En lugar de construir un argumento en torno a una serie de fuerzas estables, el soneto se yergue como testigo de la inestabilidad y el cambio constante y desestabilizador de estas fuerzas. La ambigüedad sintáctica y la movilidad inherente que genera el término evocativo de quietud “still keep” resulta intensamente paradójico pues exhibe el grado en que incluso un significante que gira en torno a la constancia está inherentemente atado al cambio y a la temporalidad. A lo largo del poema, el tiempo ha cobrado paulatinamente más importancia hasta que, en este punto, parece haber superado la fuerza tanto de la belleza del muchacho como la de la naturaleza.

Emparentado con el tono del Juicio a la Mutabilidad, el último pareado introduce un lenguaje técnico actuarial con el término *audit*, que significa un saldo de cuentas, y la ominosa palabra *quietus*.

Her audit, though delayed, answered must be,
And her quietus is to render thee.

Aunque puede referirse simplemente a la liberación de una obligación, *quietus* sugiere una serie de connotaciones ominosas ligadas con la muerte. Efectivamente, el *Oxford English Dictionary* la liga directamente con el final de la vida, definiendo *quietus* como “release from life; death, final riddance”.⁵⁸ La única vez que *quietus* vuelve a aparecer en las obras de Shakespeare es en Hamlet, hacia el final de su más célebre soliloquio, y se emplea para referirse al suicidio: “For who would bear the whips and scorns of time,/ (...)When he himself might his quietus make/ With a bare bodkin?”⁵⁹ Según Vendler, este matiz sombrío también está presente en el soneto 126 pues en el acto de ceder el muchacho al tiempo está insinuada su muerte.⁶⁰

Aparece por última vez la técnica de retraso que ha servido como antídoto al paso del tiempo dentro de la estructura sintáctica del poema. A diferencia de su primera aparición, donde una serie rebosante de cláusulas subordinadas inhibieron al verbo dejando la oración inconclusa, el comentario “though delayed” sólo difiere mínimamente la aparición del verbo. La reducida efectividad del aplazamiento refleja, desde un ámbito formal, la virulencia de una temporalidad que se ha filtrado incluso en el entramado sintáctico del poema. Por otro lado, la modesta pausa que instaaura el “though delayed” alberga un elemento sumamente sugerente pues ejerce, dentro de la realidad sintáctica de la frase, justamente aquello de lo que habla. El comentario establece una correspondencia entre estructura sintáctica y significado, aplazando temáticamente la rendición final del muchacho al tiempo y el repliegue formal de un poema que acompaña este acto con la terrorífica rúbrica del silencio. De tal manera, se establece un paralelo implícito entre la lucha de la naturaleza por aferrarse al muchacho y la estructura del poema mismo, que continuamente aplaza la fatídica rendición del muchacho al silencio. En ambos casos, gana la evanescencia de una realidad dominada por la mutabilidad, en la que se inhibe cualquier significación estable.

⁵⁸ *The Oxford English Dictionary*, p. 524.

⁵⁹ William Shakespeare, “Hamlet, Prince of Denmark” en *The Complete Works: Tragedies*, Vol. III, Acto III, Escena I, ln. 81, 86-7, p. 82.

⁶⁰ “Shakespeare’s only other use of *quietus* is in Hamlet’s famous soliloquy, where it acts as a synonym for death—an overtone it possesses here, too, for the rend(er)ing of the boy”. H. Vendler, *op. cit.*, p. 536.

A pesar de presentar figuras consonantes con aquellas de *The Mutability Cantos*, el Soneto 126 se encuentra pletórico de ambigüedades y contradicciones que complican su interrelación. El poder, concepto central en el poema, se releva constantemente, pasando de la voz poética, al muchacho, a la naturaleza y finalmente al tiempo. En este sentido, las figuras que trata el poema, específicamente el muchacho, la naturaleza y el tiempo, son inconstantes y confusas pues intercambian características y papeles varias veces a lo largo del poema. El final contundente del poema 126, cuyos paréntesis y contexto invitan a leerlo como un soneto inconcluso, se estructura como un silencio opuesto al de *The Faerie Queene* pues responde no a una plenitud que supera el entendimiento humano sino a una falta absoluta de estabilidad que inhibe cualquier posibilidad de significación.

A partir de un complejo desarrollo temático y formal, el Soneto 126 deviene una afirmación plena del tiempo y la mutabilidad. La inconstancia del muchacho, el tiempo y la naturaleza aflora en un lenguaje en sí mismo contradictorio que se construye a partir de palabras ambiguas, oximóron y antítesis. Confrontado con el cambio constante de sus elementos, el afán argumentativo del inicio pronto se delata como una pantomima absurda que cede ante un relato del triunfo paulatino de la temporalidad. Su forma inconclusa es afín a la inconstancia de significantes y la diferición infinita de significado estable que retrata. Habiendo agotado todos los posibles receptores de poder, el poema se colapsa ante la imposibilidad de encontrar un agente constante de significación.

A diferencia de la progresiva apertura de *The Faerie Queene*, el Soneto 126 de Shakespeare se cierra sistemáticamente al comprobar la inestabilidad de todo agente de significación. En contraste con el gesto anagógico que da fin al poema de Spenser, el soneto de Shakespeare se extingue pues no logra encontrar un receptor inequívoco de poder cuya fijeza dote de cierto orden a los otros elementos involucrados. Aunque ambos parecen reconocer las limitaciones de un lenguaje apegado a la mutabilidad, *The Faerie Queene* afirma una síntesis única y final, evocando así al infinito en su silencio, mientras que el Soneto 126 desemboca en una afirmación tan completa de la

mutabilidad que su silencio es justamente eso, un vacío en el que se anulan una serie de fuerzas opuestas y confusas que nunca podrán compaginarse.

CONCLUSIÓN

Como se ha podido constatar en esta tesis, el silencio inconcluso de *The Faerie Queene* no es un simple colofón insignificante y pasivo del poema sino una potencia subyacente pero despiadada que se inscribe en su forma y en su temática y se yergue como un centro en torno al cual se estructura el texto. A partir de su presencia tácita en motivos como la vista y la ambigüedad genérica, así como en la profusión de estructuras digresivas y alegorías cifradas, el silencio se filtra gradualmente en el entramado del texto hasta invalidar el lenguaje como agente de significado.

Si bien en un principio parecía ser una fuerza difusa e ilocalizable, el silencio de lo inconcluso se pudo rastrear en los géneros de los cuales participa *The Faerie Queene*. Durante el desarrollo del presente trabajo se localizó un inquietante germen de lo inconcluso tanto en el eje horizontal de la narrativa como en el vertical de la alegoría. La diferición insistente y finalmente interminable que sucede tanto durante la narrativa como en la forma alegórica abre brechas por donde se infiltra lo incompleto. Se hace patente lo incompleto en la naturaleza misma del romance, cuyo goce de la plenitud del mundo sensible incita una serie de divagaciones que amenazan con continuar indefinidamente. Aunada a este género está la particular estructura de *The Faerie Queene*, cuya narrativa se organiza en una serie de círculos centrípetos que gravitan en torno a un elemento ausente. Dicha narrativa se mantiene siempre en los márgenes de la acción central, en las órbitas exteriores de esta estructura concéntrica, y en ningún momento se separa de los caballeros, mismos que sólo casualmente se encuentran con Arturo y jamás conocen a la Reina de las Hadas. Arturo, personaje supuestamente central en el poema y, al parecer, el único que conoce a la Reina de las Hadas, aparece

fugazmente en momentos clave de las aventuras de los caballeros y tiene un papel bastante periférico. Por su parte, la Reina de las Hadas se mantiene siempre diferida y ausente aunque su presencia funje como un centro temático en torno al cual se ordena la narrativa. Desde un eje narrativo y horizontal, lo incompleto se cifra en la narrativa marginal de *The Faerie Queene* y en la ausencia progresiva de sus personajes centrales.

Dicha estructura de órbitas que gravitan en torno a una ausencia no sólo se manifiesta en el eje narrativo y horizontal del texto sino se puede extrapolar también al eje vertical con la exégesis bíblica. Organizada en cuatro niveles alegóricos, la exégesis mantiene el nivel más profundo velado y ausente, refiriéndolo al Apocalipsis. Al diferir la interpretación absoluta del nivel anagógico al fin de los tiempos, la exégesis bíblica permanece virtualmente abierta y permite la gestación de lo inconcluso en su centro. De manera paralela a la estructura orbital de la narrativa, donde el personaje más importante se encuentra eternamente diferido, la disposición de la exégesis, también organizada en niveles, mantiene el más profundo infinitamente abierto e inestable. Inscrita en la forma de la alegoría, la preocupación por el fin de los tiempos deviene realidad narrativa en el último Canto: antes de replegarse ante el silencio, se evoca el Apocalipsis como momento unificador. Con este movimiento sutil convergen la narrativa horizontal y la estructura vertical de lo alegórico durante el instante previo al silencio absoluto. Tal convergencia de la narrativa y la estructura alegórica en la mención del instante futuro e inestable del Apocalipsis vuelve aún más abierto el final ya en sí inconcluso del poema. Dentro del complejo desarrollo arquitectónico de *The Faerie Queene*, el vacío se develó como principio ordenador tanto desde un eje horizontal y narrativo como vertical y alegórico. Apuntalada en lo inconcluso, la convergencia implícita entre el eje horizontal y el vertical del poema fue uno de los descubrimientos más significativos de esta tesis.

Asimismo, este estudio develó un eslabón inesperado entre los mecanismos de la mirada en *The Faerie Queene* y la esencia misma de lo inconcluso. Dentro de la realidad pictórica del poema, la vista se afianza como una forma parcial e

incompleta de participar en un mundo caótico, impredecible y atado a los amenazantes engaños de la mutabilidad. En este tenor, el análisis de Teskey en torno al elemento visual de la alegoría resulta muy sugerente pues devela un vínculo inesperado entre la insistencia narrativa del mirar y la estructura de la alegoría. Teskey recurre al origen etimológico de la palabra *idea* como “cosa vista” para postular el papel esencial que mantiene la noción de un mirar seguro y distante no sólo en la alegoría sino en el pensamiento metafísico occidental. Así, la dinámica de la mirada imbuye tanto el eje narrativo del poema como la estructura alegórica que caracteriza su eje vertical. La presencia de la mirada en la narrativa y en la estructura alegórica exhibe la dinámica esencialmente inconclusa en la cual ambas se cimientan; muestra la marginación esencial de la narrativa, en la cual los caballeros no conocen a la Reina de las Hadas ni logran participar en los pocos instantes trascendentales, así como de la estructura alegórica, cuyo significado absoluto es por naturaleza inasible. Según Teskey, esta estructura se puede extrapolar a la metafísica occidental pues ésta también se funda en la observación distante de una serie de conceptos inasibles. En un estudio posterior, las muchas aristas de la mirada invitan a ser analizadas con mayor profundidad pues, a mi parecer, en los complejos mecanismos de observar se cifra la liga esencial entre lo inconcluso y la metafísica occidental.

Por otra parte, el análisis de elementos inconclusos en *The Faerie Queene* ha ratificado la incidencia de opuestos irreconciliables en una narrativa asediada desde todos los ángulos por lo incompleto. La oposición carente de síntesis se muestra como una fuerza corrosiva que desencadena lo inconcluso. Si bien en un principio prometía ser cardinal en el estudio de lo inconcluso, la dualidad esquema/desarrollo se confinó al contraste formal entre la “A Letter of the Authors” y el poema. Sin embargo, una comparación ancilar, trazada entre ésta y otras dualidades que emergen en el poema, resultó especialmente útil y pertinente en mi estudio. Efectivamente, dentro de la rigurosa estructura de *The Faerie Queene*, muchas dualidades son paralelas o convergentes. Aquella dualidad esquema/desarrollo, pródigamente analizada en mi marco teórico, expuso una

oposición tácita que subyace tanto la temática como la forma del poema. Se trata de la oposición constancia/mutabilidad, que se manifiesta abiertamente durante los *Mutability Cantos* y desencadena la suspensión inconclusa de *The Faerie Queene*. Asimismo, gracias a mi aproximación a la dualidad esquema/desarrollo pude extrapolar la estructura de oposición a otras parejas de opuestos que resultaron absolutamente correspondientes con aquella de constancia/mutabilidad. En el pequeño esquema a continuación, indico las dualidades que se develaron como correspondientes a partir de mi análisis.

Constancia/	Mutabilidad
Esquema /	Desarrollo
Épica /	Romance
Individuo /	Naturaleza
Espacio /	Tiempo
Contemplación /	Acción

Aunque hay instantes luminosos sugerentes de una convergencia entre alguna de estas oposiciones, como sucede en el Jardín de Adonis, la mayor parte de ellas no logra encontrar una síntesis en el poema. De esta manera, se comprobó que lo inconcluso, como bien propuso Rajan, puede efectivamente generarse a partir de una serie de potencias enemigas que no encuentran reconciliación.

Si bien constituye una fuerza latente en otros elementos temáticos y formales, el silencio en varios poemas inconclusos se puede estudiar como efecto directo de la oposición. No solamente es el caso de *The Faerie Queene* sino también del Soneto 126 de Shakespeare. Al igual que el Canto VIII, el soneto de doce versos gravita en torno a la oposición constancia/cambio y, consonante con el final de Spenser, el soneto de Shakespeare también permanece inconcluso. Sin embargo, la aproximación de cada poema a la disyuntiva permanencia/mutabilidad moldea dos formas opuestas de silencio. A diferencia de *The Faerie Queene*, que se estructura orbitalmente en torno a un centro que,

aunque ausente, dota de estructura y coherencia al texto, el Soneto 126 no puede encontrar una figura céntrica y poderosa alrededor de la cual se estructuren el resto de los elementos. Contrapuesto al cambio torrencial que sucede a la par del poema mismo, el juego de oposiciones no es más que eso, un juego por donde se filtra progresivamente la inestabilidad de un cambio teñido de muerte. Habiendo sofocado cualquier agente constante de significación, el soneto se consume y da lugar a un silencio hueco. Consonante con la naturaleza puramente privativa de la *nada* para Jankélévich, el silencio de Shakespeare se precede por un lenguaje que limita “no con el esplendor o con la música, sino con la noche”.¹ Lejos de evocar lo infinito, su silencio es cerrado pues encarna la última y muda nota de una melodía que se desintegra paulatinamente. Su silencio no es el silencio fértil de lo inefable sino una ausencia estéril que colinda, incluso temáticamente, con la muerte. Así, haciendo eco a la entrega del muchacho al cambio, la voz poética cede formalmente ante un silencio lúgubre que refleja la muerte literaria de un destinatario que no habrá de reaparecer en los últimos 28 sonetos del libro.

En contraste con este silencio cerrado y estéril, el silencio abierto ante el cual se repliega el lenguaje de *The Faerie Queene* tras la alusión al fin de los tiempos se vuelve mucho más asequible y prístino. Aunque también surge de la imposibilidad de encontrar una síntesis, el de éste es un silencio radiante y pleno de sentido que se estructura en torno a la fe. Tanto desde un eje vertical como horizontal, el lenguaje y la narrativa se retiran para evocar una unidad indecible en términos de un lenguaje que se ha revelado como un heraldo encubierto de la mutabilidad.

Desde una perspectiva sociocultural, el presente análisis del poema a partir de su forma inconclusa deja entrever la profunda desconfianza en el lenguaje poético y el terror de lo inconstante que tuvo lugar durante el renacimiento inglés. Un estudio futuro, que se aproximara a la forma inconclusa de *The Faerie Queene* desde un análisis de la época, podría develar eslabones entre la falta de cierre del

¹ Steiner, *op. cit.* p. 76.

poema y la compleja estructura social y cultural en la que se produjo dicha obra. En este tenor, sería interesante analizar la paradójica creación de la monumental obra inconclusa de Spenser en el ámbito de una cultura obsesionada con las correspondencias y la unidad. También desde una perspectiva que rebase los límites del texto, se podría analizar la correlación entre la forma inconclusa del poema y la reveladora historia editorial temprana del mismo. De igual forma, lo inconcluso puede verse en relación al sistema de mecenazgo de la época, o bien tomando en cuenta la complicada situación política y religiosa de Inglaterra, en la cual Spenser estuvo cercanamente involucrado. Si bien las aristas sociales y políticas que circundan todo texto literario no se analizaron activamente en mi tesis, un estudio posterior que enfatizara dichos elementos en relación a la forma incompleta de *The Faerie Queene* sería meritorio.

Lo incompleto no resulta únicamente de interés en el ámbito social y cultural del renacimiento inglés; por el contrario, en todos los periodos y en varias lenguas se han generado grandes obras incompletas. Sin embargo, quizá en la actualidad el fenómeno de lo incompleto es aún más vigente que antes. Se habla de la forma abierta e inconclusa de varias novelas modernas que exhiben una inquietante falta de estructura e intentan apegarse a la contingencia del mundo “real”. En este sentido, el análisis de la narrativa digresiva y marginal de *The Faerie Queene* como una expresión de lo incompleto se vincula a la estructura de varias novelas actuales. De hecho, la apertura de la novela moderna puede relacionarse con el género del romance, del cual participa el poema. Como se ha visto previamente, Bajtín analiza al romance, con su tendencia hacia la digresión infinita, como uno de los precursores más fuertes del género de la novela. La narrativa de *The Faerie Queene*, analizada a partir de lo inconcluso, se aproxima a la novelística moderna, cuyo alejamiento de la estructura cerrada de la ficción clásica es reminiscente de la divagación y digresión de personajes y narrador en el poema de Spenser.

Lo incompleto también figura en la actualidad en relación a la estructura fragmentaria y poco cerrada de la poesía moderna. Mucho se dice de la

fragmentariedad de la poesía modernista inglesa, especialmente en referencia a obras canónicas como *The Wasteland* de T.S. Eliot o *The Cantos* de Ezra Pound, la segunda obra incompleta más larga de la literatura inglesa después de *The Faerie Queene*. Al respecto de E.E. Cummings o de la autora decimonónica Emily Dickinson, la crítica discute cómo el silencio se hace visible en sus poemas a través del uso de espacios en blanco o de guiones. A partir de la fragmentación o de estas técnicas gráficas, muchos poetas fundamentales en la actualidad evidencian una cercanía con el silencio. Si bien no se condensa en un símbolo gráfico o se acentúa con espacios, el silencio constituye una presencia tácita a lo largo de *The Faerie Queene* que termina por apoderarse del poema y emerge visualmente en la página vacía con la que colinda el último e inconcluso Canto. El poema de Spenser, desde su época y dentro de la estructura estricta de su obra, hace lo que varios poemas modernos al darle preeminencia al silencio y permitirle un inquietante lugar al vacío. Como en otros poemas inconclusos, en *The Faerie Queene* emerge a primer plano el equívoco umbral que habita la poesía entre el lenguaje y el silencio. El fenómeno de lo inconcluso devela esta dialéctica cardinal de la poesía y estudiarlo es una forma de aproximarse a la experiencia poética, que es siempre una manera parcial de participar en lo absoluto.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Don Cameron, "On the Closing Lines of Spenser's Faerie Queene", en *Modern Language Notes*. Vol. 62, Núm. 2, febrero de 1949. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, [pp. 93-94].
- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Angel J. Cappelletti, Caracas: Monte Avila Editores, 1990.
- ATKINS, J.W.H., *Literary Criticism in Antiquity: a Sketch of its Development. Vol I: Greek*. Gloucester, Massachusetts: Peter Smith, 1961.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de I. Villanueva e E. Ímaz, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BAJTÍN, M. M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- BARTHES, Roland, "El meta-libro" en *Sade, Loyola, Fourier*. Trad. de Néstor Leal, México: Monte Ávila Editores, 1997.
- BOOTH, Stephen, "Appendix", en *Shakespeare's Sonnets*. Ed. Stephen Booth, New Haven: Yale University Press, 2000.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974.
- CAIN, William E., Laurie A. Finkle, et al. (eds.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York: W.W. Norton, 1992.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, "Biographia Literaria" y "Kubla Khan" en *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II: 1800 to the Present*. Ed. Harold Bloom and Lionel Trilling, Londres: Oxford University Press, 1973.
- COPPLESTON, Frederick, *Historia de la Filosofía, Tomo I: Grecia y Roma*. Trad. Juan Carlos García Borrón, Barcelona: Editorial Ariel, 1981.
- CORNEILLE, Pierre, "The Three Unities of Action, Time and Space", en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Eds. William E., Laurie A. Finkle, et al., Nueva York: Norton, 1992.
- CORNFORD, F.M., *Platón y Parménides*. Trad. F. Giménez, Madrid: Visor, 1989.
- CUDDON, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres:

- Penguin Reference, 1998.
- DANTE Alighieri, “Il Convivio” y “Letter to *Can Grande*”, en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Eds. William E., Laurie A. Finkle, et al., (trads.) Richard H. Lansing y Robert Haller, Nueva York: Norton, 1992.
- , *Comedia: Paraíso*, Ed. y Trad. Ángel Crespo, España: Seix Barral, 2005.
- DE AQUINAS, Tomás, “Summa Theologica” en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Eds. William E., Laurie A. Finkle, et al., Nueva York: Norton, 1992.
- DE CUSA, Nicolás, *Of Learned Ignorance* (Book I). Trad. Jasper Hopkins, texto en línea: <http://jasper-hopkins.info/DI-I-12-2000.pdf>, febrero 21, 2011.
- DE MAN, Paul, “Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism”, en *Theory and History of Literature* (Vol. 7). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1967.
- , “La structure, le signe et le jeu”, en *L’écriture et la difference*. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- DONNE, John, *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*. Ed. Charles M. Coffin, Nueva York, The Modern Library, 2001.
- DRYDEN, John, *Annus Mirabilis*, [en línea] <http://www.onlineliterature.com/dryden/poetical-works-vol1/8/>, 30/08/11.
- DUNDAS, Judith, “The Faerie Queene: The Incomplete Poem and the Whole Meaning”, en *Modern Philology*, Vol. 71, No. 3, Feb de 1974. Chicago: The University of Chicago Press, [pp- 257-265].
- ECO, Umberto, *Obra Abierta*. Trad. Roser Berdagué, Argentina: Planeta, 1992.
- ELIOT, T.S., *Four Quartets*. Londres: The Folio Society, 1968.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press: 1990.
- GIAMATTI, Bartlett, *Play of Double Senses: Spenser’s Faerie Queene*. Nueva York: Norton & Company, 1990.
- GIRALDI, Giambattista, “On the Effects of Period Structure”, en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. William E. Cain, Laurie A. Finkle, et al., (trad.) Henry L. Snuggs, Nueva York: W.W. Norton, 1992.
- GREENBLATT, Stephen, “Power, Sexuality and Inwardness in Wyatt’s Poetry” en

- Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- HAMILTON, A.C., Donald Cheney et al. (eds.), *The Spenser Encyclopedia*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- HARRIES, Isabel Wanning, *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1994.
- HEALE, Isabel, *The Faerie Queene: A Readers Guide*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999.
- HERÁCLITO, "Fragmentos filosóficos de Heráclito" en *Los Presocráticos*. Trad. Juan David García Bacca, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HERRNSTEIN-SMITH, Barbara, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- HIRSCH, Edward and Eavan Boland (Eds), *The Making of a Sonnet*. Nueva York: Norton, 2008.
- HORACIO, *Arte Poética y Otros Poemas*. Trad. y notas Oscar Gerardo Ramos, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte*. Trad. Manuel Arranz, Valencia: Pre-textos, 2002.
- JORDAN, William, *Ancient Concepts of Philosophy*, "The Presocratic Philosophers: The First Philosophical Arguments", Nueva York: Routledge, 1992.
- KEATS, John, "Letters", en *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II: 1800 to the Present*. Eds. Bloom, Harold and Leonel Trilling, Londres: Oxford University Press, 1973.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- LEWIS, C.S., *The Allegory of Love*. Londres: Oxford University Press, 1958.
- LONGINUS, *On the Sublime*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.
- LOOMIS, Catherine, "Shakespeare's Sonnet 126", en *The Facts on File Companion to British Poetry Before 1600*. Ed. Michelle Sauer, Nueva York: Facts on File, 2008.
- MACLEAN, Hugh (ed.), "Editor's Note" en *Edmund Spenser's Poetry*. Nueva York: Norton, 1993.
- MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- MYERS, D. G., *The New Historicism in Literary Studies*, mhttp://www-

- english.tamu.edu/pers/fac/myers/historicism.html. 03/01/09,
- MILTON, John, *Paradise Lost*, Ed. Gordon Teskey, New York: Norton, 2005.
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Ed. Maurice Waite, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY, [en línea], <http://oxforddictionaries.com/>, 25/05/11.
- PAGLIA, Camille, *Sex, Art and American Culture: Essays*, Nueva York, Vintage Books, 1992.
- , "Sex" en *The Spenser Encyclopedia*. Eds. Donald Cheney, Hamilton A.C., et. al., Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- , *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York: Vintage, 1990.
- PARKER, Patricia en *The Spenser Encyclopedia* Eds. Donald Cheney, Hamilton A.C., et. al., Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- PARMÉNIDES, *El poema de Parménides*. Trad., Dr. Juan David García Bacca, México: Imprenta Universitario, 1942.
- PETRARCA, Francesco, *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and Other Lyrics*. Ed. y trad. Robert M. Durling, Boston: Harvard University Press, 1976.
- PLATÓN, *Apología de Sócrates, Critón, Fedón*. Barcelona: Océano, 2001.
- ~, *Diálogos*. Madrid: Editorial Gredos, 1998.
- ~, *Diálogos Socráticos*. España: Océano, 1999.
- ~, *Diálogos I*. México: UNAM, 1992.
- ~, *Gorgias*. Trad. Julio Calonge Ruiz, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1951.
- PLOTINO, *Eneadas*. Introd., trad., y notas de Jesus Igal, Madrid: Gredos, 1980.
- POPE, Alexander, "Essay on Man" en *Alexander Pope: Selected Poetry and Prose*. Ed. William K. Wimsatt, New York: Rinehart and Co., 1955.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido: Sodoma y Gomorra*, Madrid: Alianza, 1967.
- RAJAN, Balachandra, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound* Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- SAPPHO, *If not, Winter: Fragments of Sappho*. Trad. Anne Carson, Nueva York: Vintage Books, 2002.
- SCHIFFER, James, "Reading New Life into Shakespeare's Sonnets: a Survey of Criticism" en

- Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*. Ed. James Schiffer, Londres: Routledge, 2000.
- SCHILLER, Friderich , *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. y notas Jaime Feijoó, Barcelona: Anthropos, 2005.
- SCHOENFELDT, Michael, *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, West Sussex: Blackwell Publishing, 2007.
- SELDEN, Raman (ed.), *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*. Londres: Longman Group, 1998.
- SHAKESPEARE, William, "Hamlet, Prince of Denmark" en *The Complete Works: Tragedies*, t. III, Nueva York: Tess Press, 2006.
- SHAKESPEARE, William, *The Sonnets*, Ed. Stephen Orgel, Londres: The Pelican Shakespeare, 1961.
- SHELLEY, Percy Bysshe, "The Triumph of Life" en *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II: 1800 to the Present*. Ed. Harold Bloom y Leonel Trilling, Londres: Oxford University Press, 1973.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Shelley's Poetry and Prose*, Nueva York: W.W. Norton, 1977.
- Simon and Schuster's International Dictionary: English/Spanish Spanish/English*, Dir. por Tana de Gamez, Nueva York: Simon and Schuster.
- SIMPSON, Percy, *Shakespearean Punctuation*, Oxford: Oxford University Press, 1911.
- SLOTE, Sam, *Imposture Book Through the Ages*, en la página web: <http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/ibook.html>, 7/11/ 2010.
- SPENSER, Edmund, *Edmund Spenser's Poetry*. Ed. Hugh Maclean, Nueva York: Norton, 1993.
- SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*. Ed. Thomas P. Roche, Jr., London: Penguin, 1978 [1590].
- SPILLER, Michael R.G., *The Development of the Sonnet: an Introduction*, Nueva York: Routledge, 1992.
- STEINER George, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Trad. Miguel Ultorio, México: Gedisa, 1990.
- STEWART, Stanley, "Sir Calidore and 'Closure' " en *Studies in English Literature, 1500-1900, No. 1, The English Renaissance*. Texas: Rice University Press, 1984.
- SUTPHEN, Joyce, " 'A Dateless Lively Heat': Storing Loss in the Sonnets" en *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*. Ed. James Schiffer, Londres: Routledge, 2000.

- TESKEY, Gordon, *Allegory and Violence*. Nueva York: Cornell University Press, 1996.
- , “Mutability, Genealogy and the Authority of Forms”, en *Representations*,
 núm. 41. California: University of California Press, invierno de 1993, [pp. 104-122].
- TILLYARD, Eustace Mendeville Wetenhall, *The Isabelan World Picture*, Harmondsworth: Penguin, 1963.
- VENDLER, Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge: The Harvard University Press, 1997.
- “The Wanderer”, Trad. Charles W. Kennedy, en *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. 1. Ed. Frank Kermode y John Hollander, London: Oxford University Press, 1973.
- WHEELWRIGHT, Phillip, *Metáfora y Realidad*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- WHITEHEAD, Alfred North, *Process and Reality*, Corrected Edition. Ed. David Ray Griffin y Donald W. Sherburne, Nueva York: The Free Press, 1978.
- WIMSATT, W.K. Jr. y Monroe C. Beardsley, “The Intentional Fallacy” en *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, 1954
- WILLIAMS, Kathleen, *Spenser's World of Glass: A Reading of the Faerie Queene*, Berkeley: University of California Press: 1966.
- WITTGENSTEIN, Ludwig *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- WYATT, Sir Thomas, “My galley charged with forgetfulness” en *The Making of a Sonnet*. Eds. Edward Hirsch y Eavan Boland, Nueva York: Norton and Company, 2008.
- YEATS, William Butler *The Collected Poems of W.B. Yeats*, Hertfordshire: The Wordsworth Poetry Library, 1994.
- ZITNER, Sheldon P. Zitner, “The Faerie Queene, Book VII”, en *The Spenser Encyclopedia* Eds. Donald Cheney, Hamilton A.C., et. al., Toronto: University of Toronto Press, 1997.