



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

La dialéctica del amor
en tres poemas de John Donne

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**Licenciada en Lengua y Literaturas
Modernas (Letras Inglesas)**

PRESENTA:

Adyna Iveth Mora Montano



Asesor: Dr. Adrián Muñoz García

Diciembre, 2012



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.

A la memoria de mi tío Jorge Toraya

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos los maestros de la carrera que se preocuparon porque aprendiera algo; a las personas que trabajan en la coordinación de Letras Modernas que siempre nos apoyan; a la Dra. Nair Anaya por inculcarme el amor por John Donne y la época isabelina de larga distancia; al Dr. Mario Murgia por su apoyo y paciencia; a la Dra. Ana Elena Gonzáles Treviño que me enseñó el lado humano de las humanidades y a hacer de éstas mi ancla; a todos mis amigos de la carrera y del D.F. por hacer la mis estudios más interesantes con sus discusiones y mi etapa de universitaria más feliz; y principalmente, a mi asesor, maestro y amigo, el Dr. Adrián Muñoz, por su tiempo, dedicación y por todo lo que aprendí de él (y gracias a él) desde el primer año de la carrera.

También quiero agradecer a toda mi familia: a mi tío Rodrigo por sus sabios consejos llenos de amor, por escucharme, entenderme y apoyarme; a mi Tita por todo su amor y cuidados; a mi tío Ricardo por ser como un padre y verme crecer con paciencia y ciencia; a mi tía Verónica, que me regaló el primer libro que leí, me leía cuentos por la noche y, por ende, es responsable de mi profundo amor por la literatura; y muy especialmente, a mi tío Alejandro por hacerla mi tía, por enseñarme a mover el caballo en el tablero de ajedrez a mis 5 años, por enseñarme la belleza del arte y las matemáticas, la poesía de las estrellas, del cielo, del mar y de los peces.

Por último, a mi mamá a quien debo buena parte de lo que soy y lo que tengo, que siempre está aquí conmigo aunque a veces desde lejos, siempre me apoya y es la persona más importante en mi vida.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1: El sol y la voz poética	12
Capítulo 2: Juego de sombras	23
Capítulo 3: Geometría	31
Conclusiones	43
Bibliografía	46

Introducción

John Donne, contemporáneo de Shakespeare, es el mayor representante de la poesía metafísica en Inglaterra. Vivió de 1572 a 1631 durante el Renacimiento, bajo los reinados de Isabel I y Jacobo I. En este periodo las ideas de Copérnico y Galileo cada vez tenían más fuerza, lo que ocasionó un cambio de la concepción del cosmos, que también repercutió en la visión que se tenía del mundo y del ser humano.

Al asignarle un nuevo lugar al sol, se cuestiona el lugar del hombre, que deja de estar en el centro del universo:

At the turn of the century, the man-centered universe appeared to have been discredited forever by the new cosmology. The revolutionary theory of Copernicus had posited a vast mechanistic universe in which the earth orbited subserviently about the majestically central sun; and the theory was confirmed empirically in Donne's day when Galileo gazed through a telescope to identify satellites orbiting about Jupiter in defiance of the Ptolemaically conceived universe. The implications were obvious enough, and man now appeared to have shrunk to the status of an infinitesimally tiny creature crawling on the surface of a minor planet, in a vast helio-centric system.¹

¹ Roston, *The Soul of Wit*, p.14,

Es así como el sol ocupa el lugar central en la cosmovisión de la época. En los tres poemas que se estudiarán en este trabajo, Donne replantea el lugar que él mismo ocupa en el universo. Para un hombre como él, cuestionarse las jerarquías no parece extraño. Nació en una familia católica, en una Inglaterra anglicana, por lo que le resultó difícil desarrollarse plenamente en sus estudios. Además, el rey nunca le permitió ocupar un puesto de funcionario, como lo hubiera deseado, por lo que terminó como sacerdote anglicano. Los miembros de la corte del rey Jacobo I disfrutaban los sermones “as an intellectual entertainment”². Ya que las virtudes más características de Donne eran su ingenio y su intelecto, prometía ser un buen sacerdote, como el rey Jacobo comenta a Somerset cuando éste intenta pedirle un empleo en el estado para Donne:

I know Mr. Donne is a learned man, has the abilities of a learned divine, and will prove a powerful preacher; and my desire is to prefer him that way, and in that way I will deny you nothing from him.³

Los tres poemas con los que se trabajará en esta tesina son: “A Lecture Upon the Shadow”, “The Sunne Rising” y “A Valediction: Forbidding Mourning”. Éstos forman parte de la colección titulada *Songs and Sonnets* que se publicó por primera vez en 1633, dos años después de la muerte de Donne. La versión que aquí se va a utilizar es la de Wordsworth Poetry Library, editada por Roy Booth, únicamente porque, a diferencia de otras, no está modernizada para facilitar su lectura a los lectores actuales.

² Williamson, *The Donne Tradition*, p. 11

³ *Idem*.

Este fascinante poeta tiene muchas facetas que se pueden apreciar dentro de los mismos *Songs and Sonnets*: un hombre enamorado o uno desencantado; uno que ama a las mujeres y las exalta, otro que las denigra y se burla de ellas; un seductor, un amante y, en ocasiones, un misógino. Lo que tienen en común los tres poemas con los que se trabajará aquí y el motivo por el que fueron elegidos, es que en éstos la voz poética se expresa como un hombre enamorado de su pareja y cuyo objetivo es elevar a la voz poética, a la amada o al amor en sí, hasta la cumbre de la cadena del ser, un concepto que se explicará más adelante, pero que básicamente consiste en que todo ser de la creación, estelar, divino o terrenal, tiene una jerarquía. Cada poema con el que se trabajará aquí, posee una admirable complejidad en la geometría del metro y del ritmo –en algunos casos se puede ver la intención de entrelazar la forma y el contenido de una manera cuidadosa y elegante–. Este trabajo está dividido en tres apartados, cada uno enfocado a un solo poema, para poder realizar una lectura más detallada y profunda de cada uno de éstos.

También se evaluará en qué medida responden estos poemas a la cosmovisión isabelina cuando abordan el tema del amor. Uno de los puntos de partida es que Donne subvierte de maneras ingeniosas algunos estándares ideológicos. Así pues, se analizará la manera en que, a partir de esta subversión, surge la necesidad de la voz poética de convertir al poema en un intrincado discurso retórico para sustentar la subordinación de distintos elementos del universo (como el sol o el rey) a su capricho y conveniencia. Para poder entender cómo opera esta subversión, se mencionarán los aspectos del contexto que se consideren relevantes. Uno de los aspectos en los que se apoya esta subversión

es la argumentación basada en el conocimiento científico, popular e intelectual de la época, que es una característica de la poesía metafísica:

El poema metafísico suele utilizar con frecuencia una argumentación muy especial, en la que se vierte la panoplia completa de conocimientos que componía el bagaje del intelectual isabelino: el escolasticismo, la superstición popular, la erudición clásica, los nuevos descubrimientos geográficos o astronómicos, todo es grano para el molino del poeta metafísico. Pero también es cierto que todo ello se utiliza con una liviandad, con un tono tan juguetón que el poema rara vez resulta pesado o da sensación de mero artificio.⁴

En este trabajo se explicará la manera en la que la voz poética hace uso de elementos propios de un discurso retórico creado para establecer la subordinación antes mencionada.

Otra característica de la poesía metafísica es el uso del *conceit* o concepto. Ésta es una figura retórica que J. A. Cuddon define de la siguiente manera: “As a literary term this word has come to denote a fairly elaborate figurative device of a fanciful kind which often incorporates metaphor, simile, hyperbole or oxymoron and which is intended to surprise and delight by its wit and ingenuity”.⁵ En el siglo XVII, la forma más común del concepto o el concepto metafísico es la comparación de dos elementos (objetos y/o conceptos) muy diferentes: “a juxtaposition of images and comparisons between very dissimilar objects”.⁶ Se trata del uso de imágenes o figuras palpables que se utilizan para plantear ideas abstractas. En la poesía

⁴ Banard, *Breve historia de la literatura inglesa*, p. 74

⁵ Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 165

⁶ *Ibidem*, p.170

metafísica existen dos tipos de *conceit*, uno breve y uno que se extiende a lo largo del poema:

“Donne really uses two sorts of conceits. One is what we may call the expanded conceit, which is the exposition of an extended comparison; the other is the condensed conceit, which is a telescoped image that develops the thought by rapid association or sudden contrast. *A valediction*, with its compasses, is a good example of expanded conceit.”⁷

Un ejemplo de *condensed conceit* se puede encontrar en “A Valediction Forbidding Mourning” en el verso: “Like gold to ayery thinnesse beate” (v. 24), en el que se expresa la inseparabilidad de los amantes y se le compara con una hoja de oro a la que por más que se le golpee no se rompe, sino que sólo se expande. Esta figura se desarrolla en una sola estrofa. Un ejemplo de *expanded conceit*, tal vez el más famoso, se encuentra también en “A Valediction: Forbidding Mourning”, en el que se compara a los amantes con los pies de un compás, igualmente para expresar que ambos son inseparables. Esta figura se desarrolla en tres estrofas.⁸

El uso del *conceit* ayuda a la voz poética a convertir estos poemas en una elaborada argumentación, como en un discurso de oratoria, común en el derecho romano. En la antigua Grecia, un orador debía estar versado en la Retórica, el arte cuyo mayor “bien” o cualidad es “poder persuadir mediante sus discursos”⁹ —palabras de Gorgias en “Gorgias o de la Retórica”—. Así pues, la retórica puede definirse como “la autora de la persuasión, que hace creer, y no de la que hace

⁷ Williamson, *The Donne Tradition*. p. 31

⁸ Ver Hazar. *The contexts of poetry*, pp. 81-82.

⁹ Platón, “Gorgias o de la Retórica” en *Diálogos*, p.203.

saber, respecto de lo justo y de lo injusto”¹⁰ —palabras de Sócrates que vienen en el mismo Diálogo—. La definición que se tomará en cuenta para los fines de este trabajo es la de retórica como el arte de persuadir por medio del discurso, de tal manera que el contenido de éste resulte verosímil, sin importar si es o no veraz. De hecho, dos aspectos característicos de la poesía metafísica son el uso del *conceit* y del *wit* —que puede traducirse como “ingenio”— el cual está basado en la retórica formal:

The line of wit has its roots in formal rhetoric, which was being discovered and popularized during Shakespeare’s boyhood. Its practices, schematized in such handbooks as Wilson’s *Art of Rhetoric*, 1553, were taken up enthusiastically by writers of fiction and raised to a point of elaborate artifice in *Lyly’s Euphues*, published in 1578.¹¹

En los poemas de Donne, como se podrá ver a través de los capítulos de este trabajo, es posible apreciar el ingenio con el que crea los argumentos con los que construye sus poemas. Éste probablemente es el factor que causa más fascinación en sus lectores: “Donne does feel his thought. But what he feels – and makes us his readers feel – is the peculiar excitement and pleasure of mental activity itself”.¹² El mayor goce al leer a este poeta no se encuentra en lo que dice, sino en cómo lo dice y en cómo el lector debe leer cuidadosamente para encontrar la relación entre las ideas o conceptos y las imágenes que utiliza en sus *conceits*. En este trabajo se analizarán los tres poemas antes mencionados, de tal manera que se demuestre la complejidad de su elaboración y se esclarezca su idea

¹⁰ *Ibidem*, p. 206

¹¹ Wynny, *A preface to Donne*, p. 20.

¹² Byatt, “Feeling Thought: Donne and the Embodied Mind”, p. 248. |

central, el corazón de su dialéctica: el amor que el “yo” poético posee lo eleva incluso por encima del *primum mobile*.

Capítulo 1

El sol y la voz poética

“The Sunne Rising” trata de una pareja enamorada que tiene que despertar para seguir con su vida cotidiana y del enojo de la voz poética con el sol por ser responsable del amanecer y que, por tanto, le recuerda que deben salir de la cama. El poema está dividido en tres estrofas de diez versos cada una. La primera estrofa sirve como introducción; allí se demerita al sol y se comienza a establecer que la pareja, en virtud de su amor, es indiferente al poder del sol. En la segunda estrofa se halla la parte más fuerte de la argumentación que sustenta la superioridad del amor. La tercera y última estrofa constituye una peroración: se exponen los argumentos que se dieron en todo el poema, se incrementa el ímpetu con el que se presentan y se concluye con los versos “Shine here to us, and thou art every where / this bed thy center is, these walls, thy sphere” (vv. 29-30) que convierten a la pareja en el centro del universo. Este arreglo del poema lo hace lucir como un discurso basado en la retórica, cuyo fin es convencer al destinatario de una premisa: la voz poética y su amada, en virtud de su amor, ascienden a la cumbre de la cadena del ser.

A lo largo del poema se subordina el valor del sol, e incluso el de los gobernantes, para enaltecer el amor del “yo” poético, a su amada y, en especial, a él mismo. El tono es de altanería y enojo, o en otras palabras: “The tone is [...] impudent”.¹³ La voz poética le habla directamente al sol con ímpetu desde el primer verso: “Busy old foole, unruly Sunne” (v.1). Un aspecto que contribuye a esta fuerza en el poema es la adjetivación. En las dos primeras estrofas los adjetivos que usa la voz poética son irreverentes y hasta agresivos. Por ejemplo: “Busy old foole, unruly” o “Saucy pedantic wretch” para calificar al sol, o “rags of time” para los días, meses y años que están relacionados con el sol, pues en su trayectoria rige el tiempo.

Esta forma de referirse y dirigirse al sol es una subversión de los estándares ideológicos de la época. Al respecto, un crítico escribe:

La primera vez que lo leemos, el verso nos cautiva por su agudo atrevimiento: el sol, que ha sido tradicionalmente venerado como fuente de vida, como promotor de la fertilidad, queda reducido aquí a la categoría de <<ente ocupado>>.¹⁴

De acuerdo a las teorías de Ptolomeo, el sol estaba situado entre la tierra y las estrellas fijas, posición que favorecía la vida en la tierra, pues en cualquier otra posición daría demasiado o muy poco calor.¹⁵ Además de ser venerado como “promotor de la fertilidad”, en la cosmovisión isabelina el sol, el rey y Dios ocupaban la máxima jerarquía. Esto surge del concepto de la cadena del ser, en la que todos los seres ocupaban una categoría ordenada. Dios se ubicaba en el

¹³ Roston, *op. cit.*, p.16.

¹⁴ Banard, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵ Ver Winny, *A Preface to Donne*, p. 71.

extremo superior; después, y en orden descendente, estaban los ángeles; los seres terrestres, donde el más importante era el hombre pues puede razonar; las bestias; los animales más pequeños, otros como las ostras que no se pueden mover; las plantas, y en el nivel más bajo se encontraban los seres inanimados. Dentro de cada categoría existían otras más. Por ejemplo, dentro de ésta última los metales tenían mayor jerarquía que las piedras; incluso dentro de los metales, el oro era superior a la plata y ésta al cobre. Cada uno de los seres, aunque fuera inferior a otros, tenía ciertas ventajas sobre los que estaban por encima de ellos. Por ejemplo, el hombre estaba por debajo de los ángeles, pero tenía la capacidad de aprender, mientras que aquéllos, debido a que poseían todo el conocimiento, no necesitaban esta habilidad. Las bestias carecían de raciocinio, pero se consideraba que, a diferencia del hombre, tenían el instinto del horario exacto en el que necesitaban dormir, por ejemplo.

Todos los seres, además de estar catalogados en un orden vertical, o jerárquico, también lo estaban en uno horizontal, el cual consistía en la equivalencia jerárquica de los seres en los distintos planos, formando la red de correspondencias: “Los distintos planos son el divino y angélico, el universo o macrocosmos, la república o cuerpo político, el hombre o microcosmos y la creación inferior.”¹⁶ Un ejemplo de estas correspondencias, de acuerdo con C.S. Lewis, es la siguiente: “Dios suele estar en el trasfondo, sosteniendo todo el orden de la creación. Pero a veces se le comparaba con el sol [...] El sol consiste en materia, luz y calor. La materia corresponde al Padre, la luz al Hijo y el calor al

¹⁶ Lewis, *La imagen del mundo*, p. 136.

Espíritu Santo.”¹⁷ Así pues, la más común de estas correspondencias es la equiparación de Dios, del plano de lo divino, con el rey de la república y el sol, del plano del universo, que se encuentran en la cumbre de sus respectivos planos. Pero por extensión, cuando se hablaba del sol, un isabelino reconocía la posible referencia al rey. Por eso, en “The Sunne Rising” cabe la posible interpretación de que cuando la voz poética se dirige al sol también hace referencia al rey: “Pero mucho más frecuente que las comparaciones generales es la muy especial establecida entre el sol, regidor de los cielos, y el rey, regidor del Estado”.¹⁸ Comparación que es un recurso que solía utilizarse en la literatura de la época. Por ejemplo, los famosos versos con los que abre *Richard III* de William Shakespeare:

Now is the Winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York; (*Richard III* I. I. 1-2).

Aquí, se juega con el sonido de la palabra “sun”, que se refiere tanto a “son” que quiere decir “hijo”, es decir el hijo de York, como a “sun” como “sol” y hace referencia a la equivalencia en la red de correspondencia del sol con el rey. En ambos casos la palabra “sun” se refiere al hermano al que tanto cela Ricardo, el rey Eduardo IV.

Además, por su tamaño y color era considerado un rey entre los astros que tenía sirvientes a sus lados: a la luna, Mercurio y Venus por un lado, y a Marte, Júpiter y Saturno, por el otro.¹⁹ Por esta posición monárquica, esta equivalencia al rey y esta veneración al sol, es que el poeta tiene la necesidad de elaborar a lo

¹⁷ *Ibidem*, p. 142

¹⁸ *Ibidem*, p. 145.

¹⁹ Ver Winny, *op. cit.*, p. 71.

largo del poema una serie de argumentos que sustenten y convenzan al lector de la subordinación de las figuras de máxima jerarquía.

En la primera estrofa, esta subordinación opera retando, cuestionando y minimizando o anulando las funciones del sol. La manera en la que la voz poética reta al sol es cuestionarlo justo después de llamarlo viejo tonto: “Why dost thou thus / through windowes, and through curtaines call on us? / Must to thy motions lovers seasons run?” (vv. 2-4). La primera parte del cuestionamiento se refiere a las funciones del sol: dar luz y ser el responsable del tiempo; pero también se pone en tela de juicio su autoridad, al cuestionar si los amantes deben obedecer y responder al llamado de sus rayos, los cuales indican que ya es de día y que deben salir de la cama. Inmediatamente después, la voz poética vuelve a agredir y a minimizar al sol:

Sawcy pedantique wretch, goe chide
Late schoole boyes and sowre prentices,
Goe tell Court-huntsmen, that the King will ride,
Call country ants to harvest offices (vv. 5-8).

En estos versos, la voz poética le dice al sol que vaya a molestar a seres que en la cosmovisión isabelina se consideraban menos importantes: a los cazadores que estaban en la corte, a los chicos que van a la escuela, a los aprendices y a los campesinos a los que llama “country ants”. Tomando en cuenta la correspondencia entre el estado y otros seres de la creación, sabemos que “ants” se refiere a los campesinos que cultivaban la tierra, pues jerárquicamente se encontraban en la misma posición y ambos trabajan arduamente.

Después viene el argumento principal de esta estrofa y el cual sustenta la superioridad del amor en general: “Love, all alike, no season knowes, nor clyme, / Nor houres, dayes, moneths, which are the rags of time” (vv. 9-10). Ello no significa textualmente que el amor no conozca el transcurrir del tiempo ni los cambios del clima (todo lo cual es llamado despectivamente “andrajos”), sino que le es indiferente, posiblemente porque es o parece eterno. Como lo pone David Edwards: “But if the sun should be unable to do his duty that will not matter for it has already been reminded that deep love is a foretaste of eternity”.²⁰ Si el sol es el que rige el clima y el tiempo, y a la pareja de enamorados le resultan indiferentes, entonces la autoridad de éste y la importancia de sus funciones quedan minimizadas o nulificadas ante ellos.

Conforme el poema “The Sunne Rising” se desarrolla, la voz poética se vuelve más descarada: “Thy beames, so reverend, and strong / Why shouldst thou thinke? / I could eclipse and cloud them with a winke” (vv. 11-13). El uso de los adjetivos “reverend” y “strong” para calificar a los rayos, más que un recurso para exaltar o halagar, imprimen un tono burlón, pues a pesar de que el sol crea que son poderosos, la voz poética dice que los puede eclipsar con un simple cerrar de ojos. Esto subordina al “ingobernable” al capricho de la voz poética, de una manera que incluso resulta irónica.

Hasta ese punto del poema sólo se ha cuestionado la función del sol y se ha establecido la superioridad del amor de la voz poética con respecto a éste. Sin embargo, más adelante se esclarece, de una manera cada vez más obvia, la superioridad de la voz poética no sólo con relación al sol, sino también con

²⁰ Edwards, *John Donne, Man of Flesh and Spirit*, p. 296.

relación a las figuras de autoridad del estado. Además, el tono de burla y sarcasmo va aumentando. Durante todo el poema, desde que la voz poética se dirige al sol en el primer verso, se utiliza la personificación, pero en el duodécimo verso ocurre algo muy interesante, que es parte de ese ingenio característico del concepto metafísico: se habla de los ojos del sol –“If her eyes have not blinded thine” (v. 5)– y se exaltan los ojos de la amada al atribuírseles un resplandor similar al de los rayos del sol, pero superior, pues son capaces de cegar al mismísimo sol. El objetivo de esta parte no es sólo exaltar el brillo de los ojos de la amada, sino restarle poder al sol, pues a pesar de que el amado dice que puede eclipsar al sol cerrando los ojos, no puede eclipsar el brillo de los ojos de su amada: “But that I would not lose her sight so long / If her eyes have not blinded thine [...]” (v. 14-15). Los versos que siguen también son argumentos, que se basan en las riquezas que se le atribuyen a la amada:

Looke, and to morrow late, tell mee,
Whether both the India's of spice and Myne
Be where thou lefts them or lie here with mee.
Aske for those Kings whom thou saw'st yesterday,
And thou shalt heare, All here in one bed lay (vv. 16-20).

El condicional en el decimoquinto verso (“If her eyes have not blinded thine”; v.15) sirve como la anticipación a la respuesta del contrincante en un discurso retórico; aquí el poeta pareciera decir: “si sus ojos no te han cegado y aún no te convences de su superioridad y la mía, entonces te afirmo que yo soy el hombre más rico, pues ella es todas las riquezas del mundo y éstas me pertenecen”. En esa época, las riquezas minerales de las Indias Occidentales (“The' India's of Myne”) y las especias de las Indias Orientales (“The' India's of spice”) eran las más preciadas y

deseadas. En este poema los tesoros más preciados del mundo se encuentran en la cama de los amantes: “All here in one bed lay” (v.20). Al atribuirle a la amada esas máximas riquezas, la voz poética se posiciona por encima de todos los demás gobernantes; es así como la voz poética resulta ser la persona más poderosa y acaudalada.

En “The Sunne Rising”, además de la suposición implícita por el contexto histórico de que la figura del sol en el poema, también puede hacer referencia al rey, existen otros elementos en el poema que nos llevan a esta conclusión. La más evidente es que la voz poética se convierte en soberano de la tierra y la amada en todos los estados: “She is all states, and all princes I” (v. 21). Aquí también podemos observar una posición jerárquica del “yo” poético por encima de la mujer, pues ella es la posesión y él, el poseedor, el soberano que decide sobre las posesiones, lo cual puede interpretarse como inequidad, como Achсах Guibbory sugiere: “As this famous line from ‘The Sunne Rising’ suggests, Donne’s description of ‘mutual’ love often assumes a degree of inequality between the lovers”.²¹ O puede leerse simplemente como la visión de la época del papel de la mujer, que está subordinada siempre al hombre, lo que le parece natural al poeta. Sea como sea, estos versos sirven como un argumento contundente y definitivo de la superioridad de la voz poética, pues anula al resto de los reyes y de las tierras: “Nothing else is” (v. 22). Acto seguido, el “yo” poético descalifica a los príncipes con la frase: “Princes do but play us...” (v.23), que puede interpretarse, hasta como una burla en el sentido de que la pareja, al ser superior, provoca en los demás gobernantes el deseo de imitarlos, pero no lo logran.

²¹ Guibbory, *John Donne*, p. 136.

Un valor que se considera digno y casi inherente a la nobleza, en especial durante la época isabelina, es el honor; sin embargo, la voz poética también se encarga de dejar claro que el único honor real es el de su amor y que todas las demás riquezas son una quimera: "...Compar'd to this, / All honor's mimique; All wealth alchimie" (vv. 23-24). La alquimia era la ciencia que intentaba convertir los metales en oro. Se consideraba que éste era el metal más precioso y con mayor jerarquía debido a la perfección de la mezcla equilibrada de sus elementos, por lo que los alquimistas intentaban imitar esa mezcla en otros metales para convertirlos en oro. Cuando la voz poética dice que toda la riqueza no es sino alquimia, quiere decir que es un engaño, una mentira, pues sólo lo que ellos poseen es real, como el oro puro y no como los metales que los alquimistas intentaban convertir en oro. Por último, la felicidad, anhelada por la humanidad, se utiliza como recurso para exaltar el amor de la voz poética y su amada, pues son mas felices que el sol: "Thou sunne art halfe as happy' as wee" (v. 25).

Los últimos versos del poema aseveran: "Shine here to us, and thou art every where; / This bed thy centre is, these walls, thy spheare" (vv. 29-30). Mediante estos versos la voz poética convierte al lecho de amor en el centro del universo, en el *primum mobile* o primer motor fijo que rige los movimientos de todo lo que hay en el universo. Asimismo, el sol debe girar alrededor de ellos, por lo que su esfera o la trayectoria que sigue, está delimitada por las paredes del cuarto, y así, el astro de mayor jerarquía queda definitivamente subordinado a la pareja. Con todos estos medios, el poeta concluye que el macrocosmos del tiempo y del espacio queda completamente subordinado al amor: "The world of love contains everything of value; it is the only one worth exploring and possessing.

Hence the microcosmic world of love becomes larger and more important than the macrocosm.”²² Esta reducción es común en la poesía de Donne, un ejemplo de otro de sus poemas en el que existe una reducción del macrocosmos al microcosmos de la recámara de una pareja que se ama es “The Good-Morrow”:

For love, all love of other sights controls,
And makes one little roome, an every where (vv. 10-11).

Uno de los objetivos de esta reducción es establecer que lo único que importa es la pareja, que su amor es un todo y perfección, y que absolutamente nada en el mundo puede igualarlos.

Para terminar con “The Sunne Rising” analizaremos la última estrofa. Ésta funciona como la peroración de un discurso, acorde a los elementos de la retórica clásica, en la que se concluye de manera contundente la superioridad de la voz poética y donde se enumeran las razones que la sustentan: el hecho de que la amada es todos los estados y él, el único gobernante; que los príncipes los imitan; que su honor es el más verdadero, su felicidad la más grande y real y que, además, retomando lo que se expone en la primera estrofa, el sol es viejo y necesita descanso: “Thine age askes ease...” (v. 27). Por último, el sol, el rey de los astros, queda completamente al servicio de la pareja pues su deber es procurarles calor: “since thy duties bee / To warme the world, that’s done in warming us” (vv. 27-28). Esto también implica que el único mundo que realmente existe para la voz poética es la cama donde está en compañía de su amada.

Por último, quisiera mencionar que se puede suponer que el poema habla de la figura del rey en general; sin embargo, para un hombre que tiene razones

²² *Ibidem.* p. 135.

para tener recelo contra el rey Jacobo I, como se menciona en la introducción, resultaría natural el tono de enojo y burla. No se saben con certeza las fechas en las que Donne escribió sus poemas, pero en el caso particular de “The Sunne Rising”, existen indicios que sugieren, al menos, que sí fue durante el reinado de Jacobo I, según David Edwards:

‘The Sunne Rising’ also seems to date from... later than the accession to the throne in 1603 of King James. His enthusiasm for hunting is, it appears, mentioned: Goe tell the Court-huntsmen, that the King will ride.²³

Aunque también es posible que este verso sobre los cazadores y el rey, simplemente sea una referencia incidental. Durante la época isabelina, como se comentó en la introducción, se cuestiona la posición del sol en relación a la tierra. El sol se desplaza al centro y la tierra gira alrededor de éste. Ya sea que en este poema exista una referencia al rey o no, podemos ver que la posición de las figuras de autoridad se cuestionan; para la voz poética en “The Sunne Rising”, ya no son ni el rey ni el sol los que están al centro, o jerárquicamente en la cima, sino la voz poética y, en segundo plano, su amada. Pero lo más importante es que la voz poética no sólo argumenta que su amor es superior, sino también que es perfecto, que el resto del mundo no importa²⁴ y que la voz poética no necesita nada más que a su amada.

²³ Edwards, *op. cit.*, p. 295-6.

²⁴ Ver Guibbory, g “Erotic Poetry”, p. 141.

Capítulo 2

Juego de sombras

En este capítulo se hará un análisis de cómo opera la subordinación de distintos elementos en “A Lecture Upon the Shadow”. A diferencia del poema expuesto en el capítulo anterior en el que existe una subordinación basada en la denigración de distintos poderes, en este capítulo discutiré cómo la subordinación se apoya en los atributos que la voz poética confiere al amor; asimismo, discutiré la dinámica de las sombras, que sirve para ejemplificar las distintas etapas de éste. Al caracterizar al amor, la voz poética sugiere que los amantes han alcanzado la perfección y, en cierto modo, ello los coloca en el centro del cosmos. Este poema es sumamente intrincado y complejo, por lo que permite distintos niveles de interpretación. Aunque a primera vista la voz poética no subvierte los estándares ideológicos de la época, en realidad sí lo hace, pero de manera más sutil que en “The Sunne Rising”.

El poema comienza con una epifanía: los amantes están caminando y, de pronto, él le ordena a su pareja que se detenga y se quede quieta para que pueda instruirla en la filosofía del amor: “Stand still, and I will read to thee / A Lecture, Love, in Loves philosophy.” (V.v. 1-2). En ese momento, la voz poética recibe una

iluminación como producto de la luz del sol que se encuentra justo sobre su cabeza en una alineación perfecta de los amantes, este astro y las sombras: "But now the sun is just above our heads" (v. 6). La hora del presente en el que se encuentra la voz poética es el medio día —como se indica en el verso 14: "Except our loves at this noone stay". En ese momento del día, la luz del sol proyecta las sombras de los dos amantes de tal forma que quedan reducidas a un punto insignificante bajo sus pies.

El deseo de la voz poética de alcanzar el máximo grado en las jerarquías se disimula por el hecho de que el poema trata sobre las etapas del amor. El destinatario del poema parece ser la mujer amada: "Stand still, and I will read to thee / A Lecture, Love,²⁵ in Loves philosophy" (vv. 1-2), pero el papel de la voz poética es predominante, pues se posiciona por encima de la destinataria: él posee la sabiduría que la adoctrinará. Además, la orden de que la oyente se detenga para recibir la instrucción sobre el amor tiene un dejo de vanidad y soberbia. Resulta, pues, evidente el deseo de la voz poética de gozar de una jerarquía, la cual, presumiblemente, ha alcanzado ya.

Asimismo, resulta notorio que, aunque existe un destinatario, el mayor interés de la voz poética recae en ella misma pues la mayor parte del tiempo recurre al pronombre en primera persona (a veces en plural y otras en singular): "I will read", "we have spent", "we ourselves produced", "we doe those shadowes

²⁵ "A capital letter which to us seems to be oddly placed can be a trouble-free (ix) sign that a word is to be slightly stressed" Edwards, *op. cit.*, pp. IX y X.

tread", "we shall new shadowes make the other way".²⁶ Las únicas excepciones son los dísticos con que concluye cada estrofa, los cuales son afirmaciones generales acerca del amor, de las que la voz poética intenta convencer a la oyente a través de todo el poema y que también sirven como conclusión de las estrofas que los preceden.

El primer dístico, por ejemplo, habla de la naturaleza del amor que no ha alcanzado su estado máximo de perfección:

That love hath not attain'd the highest degree,
Which is still diligent lest others see. (vv. 12-13)

"A Lecture Upon the Shadow" trata sobre los diferentes momentos del día que funcionan como una metáfora de las etapas del amor; esto produce un *extended conceit*, pues el recurso se desarrolla a lo largo del poema. La etapa de la que se habla en estos dos versos es la mañana. Ésta representa el inicio de la relación, que se define como "infant" o inmaduro, imperfecto:

So whilst our infant loves did grow,
Disguises did, and shadows, flow
From us and our cares (vv. 9-11).

Una de las características que la voz poética le atribuye a esta fase inicial del amor es que no puede ser natural y espontánea; es decir, que los amantes deben ser cuidadosos ante los ojos de los demás, como lo indica el décimotercer verso: "Which is still diligent lest others see". La voz poética habla de su amor en el pasado y hace énfasis en la discreción que la pareja debía tener al principio

²⁶ "Donne is rightly thought to be egotistical. Probably he uses 'I' more than other poets." Reid, *The Methaphysical Poets*, p.65.

mediante el uso de palabras como “shadows” y “disguises”.

El segundo dístico, que es también la conclusión del poema, establece la definición del amor, según la voz poética:

Love is a growing, or full constant light,
And his short minute, after noon, is night.

Si la mañana era una metáfora del inicio de una relación, la tarde es una metáfora de lo que ocurre después de esa etapa en que la pareja experimenta el amor verdadero. En estos últimos versos, la voz poética afirma que la etapa de la tarde o de decadencia en el amor no existe, que en el momento en el que acaba el estado de perfección, que es el cénit, se extingue y se convierte en oscuridad total: la noche. “Love is a [...] full constant light” quiere decir que, una vez que se alcanza, el amor puede permanecer en el estado de iluminación y perfección (que ocurre cuando la luz del sol está justo sobre los amantes y pisan las sombras).

Cuando un isabelino pensaba en el sol, lo asociaba con la perfección; por un lado, por el hecho de que el sol se encontraba en la cumbre de la cadena del ser del cosmos, jerárquicamente equivalente al rey y a Dios, como se expuso en el capítulo anterior; por otro, debido al carácter benéfico para la vida que poseen la luz y el calor que emana. En “A Lecture Upon the Shadow”, al igual que en “The Sunne Rising”, el sol no se ubica en el centro, sino que gira en torno a la pareja de amantes (en “The Sunne Rising” leemos: “Shine here to us, and thou art every where; this bed thy center is, these walls, thy spheare” [vv.29-30]).

La propuesta de esta tesina, sobre la subordinación de distintos elementos a la voz poética, puede ser discutible en el sentido de que en “A Lecture Upon the Shadow” se reconoce la virtud del sol de ser el que brinda esa luz que hace al

amor perfecto, pero sólo lo hace durante el cénit, cuando los amantes pisan las sombras que la luz del sol proyecta. Probablemente la relación de las sombras con la imperfección provenga del mito de las cavernas de Platón:

(...) to what extent can Donne's viewpoint be identified with Neoplatonism which in its Renaissance form swept through Europe in the fifteenth and sixteenth centuries, reviving in men's mind the Socratic distinction between the real and 'ideal' levels of existence? The actual world, according to this philosophy, consists only of shadows, each object and even each behavioural pattern being merely specific instances, localized in time and place, of the ideal from it adumbrates.²⁷

Un factor muy importante para entender cómo opera la subordinación en este poema es la manera en la que la voz poética "exposes his own relationship to cosmic immensity",²⁸ pues mediante este recurso posiciona a la pareja en el centro del universo, al hacer girar al sol y a las sombras a su alrededor, formando un círculo que se considera, y se consideraba durante el Renacimiento, la figura perfecta:

[Donne] employs [...] images of perfect spheres and circles (even after Kepler's discovery of the elliptical orbiting of the stars) with an ease as well as confidence of being understood which testify to the thoroughness of its absorption into the era; and his conception of the refinement and divinity of pure love owes much in its specifics as well as its more general features to the theories developed by the Alexandrian School of the third century in which Neoplatonism was born.²⁹

A pesar de que en "A Lecture Upon the Shadow" el sol se encuentra en la

²⁷ Roston, *op. cit.*, p. 130.

²⁸ Gorton, "John Donne's Use of Space", p. 99.

²⁹ Roston, *op. cit.*, p. 131.

parte superior, si dibujamos un círculo imaginario entre el movimiento del sol que se describe a lo largo del poema y las sombras que éste proyecta, la pareja queda completamente en el centro, subordinando incluso al sol. Es así como, de cierto modo, la pareja representa el centro de la fuerza de gravedad que rige al sol y a las sombras, que forman la parte inferior del círculo al proyectarse durante las diferentes etapas del día. La voz poética y su amada, al ser el centro que rige el movimiento, se convierten en una especie de *primum mobile*, como ocurre en “The Sunne Rising”.

Como se puede apreciar, en “A Lecture Upon the Shadow” se compara el microcosmos de dos personas con el macrocosmos del universo. La etapa perfecta del amor es comparada con el tiempo en el que el sol está justo sobre sus cabezas en una alineación que sugiere perfección. Esta alineación está formada por cuatro elementos que se mencionan en el poema: el sol y las cabezas, en la parte superior; los pies y las sombras, en la inferior. Como se comentó en la introducción, en la cosmovisión isabelina todo esta jerarquizado y categorizado, el cuerpo humano no es la excepción. La cabeza es la parte con mayor jerarquía, ya que se encuentra en la parte superior del cuerpo y es la responsable de la razón. Durante el cénit, se distingue una subordinación de las sombras –los secretos y las mentiras– que la pareja pisa: “But, now the Sunne is just above our head, / We doe those shadowes tread” (vv. 6-7); lo cual pudiera ser significativo si tomamos en cuenta que los pies eran la parte con menor jerarquía del cuerpo humano.

Por otro lado, es también significativo que durante el cénit, las sombras se unen y se convierten en una misma; algo similar ocurre con la pareja. La imagen que sugiere su unión es la combinación de sus dos sombras: “The speaker has

been on a walk with his girl 'these three houres' and when 'the Sunne is just above our head' he lectures her about the implications of the fact that they no longer have separate shadows."³⁰ Así es como el amor se interpreta también como la unión absoluta de los dos amantes.

Los tiempos verbales desempeñan un papel esencial y dejan ver que el arreglo de este poema también tiene estructura de discurso. Al principio del poema, confieren una sensación de inmediatez. Los primeros verbos están predominantemente en presente simple y perfecto "stand", "have spent", "is", etc. Esta parte corresponde al exordio, donde la voz poética capta la atención de la destinataria, intenta despertar su interés y le indica el tema: la filosofía del amor. Más adelante, aún en la primera estrofa, hay una narración y también argumentación para sustentar la definición de la voz poética del amor. La voz poética regresa al tiempo en el que estuvieron caminando y se refiere a la manera en la que sus propias sombras fueron proyectadas junto con ellos. Como el texto sugiere, la hora del día en la que comienza la historia es alrededor de las nueve de la mañana, es decir, tres horas antes de que se detuvieran. La tercera estrofa comienza con el mediodía, pero inmediatamente después se transporta a un futuro hipotético: la tarde, cuando las sombras serán proyectadas por el sol en dirección contraria: "If our loves faint, and westerwardly decline" (v. 19). De este modo, la tarde representa la decadencia del amor, cuando los amantes ya no tienen que ser diligentes y discretos ante los demás, pero tampoco son honestos el uno con el otro, como la voz poética explica cuando habla de las sombras: "As the first were made to blind / Others, these which come behind / Will work upon

³⁰ Edwards, *op. cit.*, p. 289.

ourselves, and blind our eyes” (vv. 16-18).

A pesar de que el poema habla en general sobre la naturaleza del amor, el presente del poema es esa etapa de iluminación. Pareciera, pues, que la argumentación sobre la imperfección de los amores de la mañana y de la tarde sirve en realidad para establecer un contraste que reafirma la postura privilegiada en la que se encuentra la voz poética. Por otro lado, cuando la voz poética expresa su intranquilidad de que el amor llegue a la decadencia, utiliza el condicional “if”, lo que hace de esa etapa una posibilidad no necesariamente inevitable.

Como ya vimos, en los dísticos se enuncian afirmaciones generales, a manera de conclusión, que se postulan como verdades universales. Los verbos que ahí se utilizan están en presente y hay un predominio del uso del verbo “to be”, factores que contribuyen con el efecto de seguridad y firmeza que transmiten. La afirmación más contundente de todas es la definición del amor: “Love is...”. Con el uso del verbo “is” la voz poética demuestra que su opinión no está en tela de juicio. Esto resalta el tono dogmático de todo el poema, en el que la voz poética se posiciona como un erudito, experto en la materia, que además se encuentra en la etapa de perfección e iluminación, lo cual lo hace poseedor del verdadero amor que se logra sólo durante el cenit.

Capítulo 3

Geometría

Aunque de los poemas que elegí “A Valediction Forbidding Mourning” es el único que no menciona al sol u otra figura de máxima autoridad, la voz poética también se exalta a sí misma, a su amada y al amor que comparten, convirtiéndolos en una especie de realeza excluyente. A lo largo del poema se puede apreciar una argumentación basada en la contraposición del amor refinado y espiritual de la pareja con el amor sensorial y burdo del resto de los amantes. Esta manera de argumentar puede hacer sonar al poema como un discurso que tiene el afán de convencer a la destinataria de la superioridad del amor que la voz poética y ella poseen. El poema trata sobre dos personas que se aman, pero que deben separarse físicamente:

... the poem is about the parting of two people, real or imagined, who have been physically very close, who have achieved a spiritual union also, and who must be content that for a while their relationship will be spiritual. Other lovers, it says, may indulge in ‘tear floods’ and ‘sigh-tempests’ when they part.³¹

³¹ Edwards, *op. cit.*, p. 91-92.

La organización del poema es como la de un discurso retórico, creado para convencer, por una parte, a la amada de que no sufra por la separación física y, por otra, al lector de su argumento principal: que su amor es superior al del resto de los amantes, por lo que la distancia no lo afectará.

Un recurso importante en el poema son las imágenes o alusiones a figuras geométricas. En la época isabelina “[l]o geométrico es simbólico: el triángulo simboliza lo divino; el círculo los cielos [...] y el cuadrado los cuatro elementos”.³² En el poema se compara a los amantes con los pies de un compás y, juntos, dibujan un círculo perfecto. Por lo tanto, existen también implicaciones de que el amor es sublime y etéreo, pues en la cosmovisión isabelina el círculo representa los cielos,³³ que se asocian con Dios. El círculo es una figura central en el poema: los amantes al ser como los pies del compás lo dibujan. Para enfatizar la perfección del amor de la voz poética y su amada, se contrasta su amor con el de las demás parejas, que son mundanas e imperfectas.

El arreglo del poema es triangular, no en el sentido visual, sino en el sentido lógico. A lo largo de este capítulo explicaré cuál es cada una de las partes del triángulo. En vista de que el poema da argumentos para sustentar la superioridad de los amantes, la cual desglosaré más adelante, no parece extraño que en su forma el texto aluda a un triángulo que, como ya cité, representaba lo divino; esto en parte porque los vértices representaban la Santísima Trinidad: Dios padre, Dios hijo y Dios espíritu santo. Así pues, la forma y el contenido se entrelazan y dejan ver la destreza del poeta que confiere a su amor atributos de divinidad no sólo por

³² Ver Yates, *op. cit.*, p.28.

³³ Véase Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, p.28.

medio de la palabra, sino también a través de la estructura misma del poema y las diversas figuras geométricas que ésta sugiere.

Las estrofas uno y dos se encuentran unidas por la palabra “so” en el quinto verso: “So let us melt and make no noise”. Estas dos estrofas, pues, formarían la punta del triángulo. El poeta decidió que se tratara de dos estrofas para que el poema completo quedara como un diálogo entre pregunta y respuesta, o como la danza de una pareja.

En cuanto al contenido, este poema de amor comienza curiosamente con una figura fúnebre: “As virtuous men pass mildly away” (v. 1). El adjetivo “virtuous” se refiere a los hombres virtuosos por su calidad moral y espiritual, atributo que se otorga más adelante a la amada y su amor. El adjetivo se refiere a esta cualidad que la voz poética le atribuye a su amor a lo largo del poema y se convierte en motivo para exaltarlo, demeritando al resto de los amores menos afortunados. A pesar de que la primera imagen que se presenta en el poema es de muerte, no se trata de una burda o abrupta, sino de una digna de los grandes hombres que susurran a sus almas que partan: “whisper to their souls to go” (v.2). Mediante el uso del adverbio “mildly” se desvía la atención del lector sobre el dolor que puede sentir un hombre que lucha entre la vida y la muerte, mientras los que lo rodean están ya casi de luto --“whilst some of their sad friends do say, / his breath goes now, and some say, no” (vv.3-4); así, la voz poética acentúa la manera serena, discreta y hasta estoica en la que el moribundo se enfrenta al fin de su vida. La importancia de todo esto radica en la equiparación entre los hombres virtuosos y la pareja, que se introduce con la frase “as... so”: “as virtuous men pass mildly away [...] so let us melt and make no noise” (vv. 1 y 5), en donde “so” significa “de la

misma forma” o “del mismo modo” y que se refiere, en concreto, al adverbio “mildly” del primer verso –es decir, que la pareja debe fundirse “suavemente” o “discretamente” como lo hacen los hombres virtuosos. El propósito, en parte, es desviar la atención del dolor de la despedida de los amantes y centrarla en lo superior que resulta su amor: “T’were prophanation of our joyes / To tell the laytie our love” (vv. 7-8). Debido a lo virtuoso de su amor, no debe ser profanado mediante la indiscreción frente a los demás. Estos versos sirven para descalificar a los legos, lo cual se refuerza con el uso del sustantivo “laytie” o “laity” que es excluyente.

Las siguientes tres estrofas (3, 4 y 5) son un contraste de los planos terrenal y etéreo, y conforman el siguiente elemento del triángulo. A pesar de que son tres estrofas, aquí se mantiene la estructura de pares. Para hacer más clara la explicación, dibujé un diagrama en el que los elementos sublunares estarán representados por A y los supralunares por B. La tercera estrofa se divide en dos partes: el noveno y el décimo verso que se refieren a elementos terrenales en la categoría A, y los dos siguientes versos, once y doce, que se refieren a elementos supralunares o B. La cuarta estrofa se refiere a aspectos sublunares, por tanto también es A y la quinta estrofa a elementos supralunares, por lo que sería B. Entonces, los versos nueve y diez, junto con la cuarta estrofa son A, mientras que el undécimo y duodécimo verso junto con la quinta estrofa son B:

Moving of th' earth brings harms and fear;	}	A	10
Men reckon what it did, and meant;			
But trepidation of the spheres,	}	B	12
Though greater far, is innocent (III. 9-12).			
Dull sublunary lovers' love	}	A	14
—Whose soul is sense—cannot admit			
Of absence, 'cause it doth remove			
The thing which elemented it. (IV. 13-16)			
But we by a love so much refined,	}	B	18
That ourselves know not what it is,			
Inter-assurèd of the mind,			
Care less, eyes, lips and hands to miss (V. 16-20).			

Así, A se refiere a elementos perfectibles y que son notorios: el movimiento de la tierra que causa daño y miedo que es como el amor de los amantes sublunares, es decir terrenal, lo que en la concepción isabelina equivale a decir que es imperfecto, superficial, pues se basa en los sentidos y, por ende, está propenso a fenecer. Además, así como los terremotos son perceptibles, el amor de los amantes sublunares puede ser percibido por los demás. Por otro lado, B habla de aquello que es perfecto, etéreo, puro, discreto como el movimiento de las esferas, y eterno: es en este contexto que la voz poética sitúa a su amor. Además de la unión lógica y semántica, los versos que corresponden a B se conectan mediante el uso de la palabra “But”: “But trepidation of the spheres” (v. 11) y “But we by a love so much refined” (v. 17).

Para entender la importancia de esta dicotomía entre lo sublunar y lo supralunar, es importante regresar a la cuestión sobre cómo se concebía el universo durante la época isabelina y la obsesión por el orden que imperaba. En esta cosmovisión no existían espacios vacíos y todo estaba encasillado, categorizado y ubicado en su lugar preciso. Esto les proporcionaba a los isabelinos una sensación de seguridad. Se creía que Dios había creado todo de forma perfecta y que cualquier cambio ocasionaría desgracias: “Para nosotros el caos no significa más que una confusión en gran escala: para un isabelino, significaba la anarquía cósmica anterior a la creación y la completa disolución que resultaría si se rebajaba la presión de la Providencia permitiendo que las leyes de la naturaleza dejaran de funcionar.”³⁴ Como C. S. Lewis explica en su libro *La imagen del mundo*, si nosotros contemplamos el cielo nocturno con detenimiento nos produce vértigo, tenemos la sensación de estar viendo hacia afuera, al infinito y a una inmensidad que nos limita a un lugar insignificante en el universo. En cambio, un isabelino estaría mirando “hacia adentro” en un universo que era finito y estaba dividido en siete esferas:

El orden es la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno: los ‘siete planetas’. Más allá de la esfera de Saturno está el *Stellatum*, al que pertenecen todas esas estrellas que todavía llamamos ‘fijas’, porque sus posiciones unas en relación con las otras, a diferencia de los planetas, son invariables. Más allá del *Stellatum* hay una esfera llamada Primer Motor o *primum mobile*.³⁵

³⁴ Tyllard, *La cosmovisión isabelina*, p. 33.

³⁵ Lewis, *op. cit.*, p. 80.

Este primer motor o *primum mobile* dictaba el movimiento de las estrellas que no eran fijas.

De entre todos estos conceptos, existe uno que es muy importante para comprender la poesía de la época. Se hacía una división entre lo que estaba debajo de la luna y que era imperfecto y condenado a la descomposición, debido al principio de que todo lo que se encontraba en esa zona no contenía los cuatro elementos (aire, fuego, tierra, agua) mezclados equitativamente; además el aire era denso y sucio. Donne posee este conocimiento y lo podemos ver, por ejemplo, en “The Good Morrow”, cuando la voz habla de un amor ideal y eterno: “What ever dyes, was not mixt equally” (vv.19). Por otro lado, lo que se encontraba sobre la luna era perfecto y eterno; ahí todo estaba conformado por el quinto elemento o éter, que era más ligero que los otros cuatro. Es por esto que el adjetivo “sublunar” en el décimo tercer verso de “A Valediction: Forbidding Mourning” es significativo y tiene implicaciones de imperfección.

La cuarta estrofa tiene como objetivo descalificar al resto de los amantes de la tierra, argumentando que no pueden separarse puesto que su amor se basa en los sentidos. De inmediato, en la siguiente estrofa, la voz poética elogia su propio amor: “But we by a love so much refined... / Care less, eyes, lips and hands to miss” (vv. 17 y 20). Esta distinción implica que su amada y él son superiores, puesto que su amor, al no ser “sublunar”, se basa en lo espiritual, en el alma, que es lo más perfecto de la constitución humana y que no depende de lo corpóreo, de lo que puede prescindir, por lo que la distancia no debe preocuparles: “In such secular poems as ‘The extasie’, ‘The Canonization’, or ‘A Valediction: forbidding Mourning’, the purity of spiritual love becomes idealized as a rare, almost divine

phenomenon, soaring beyond the level of terrestrial 'lay' lovers, fettered as they are to their bodily senses".³⁶

Por último, la base del triángulo está construida por las estrofas 6, 7, 8 y 9. Se unen temáticamente, pues a partir de la estrofa 6 se introduce la idea de que las dos almas de los amantes en realidad son una: "Our two souls therefore, which are one" (v.21). El recurso del que el autor se vale en la sexta estrofa para establecer su superioridad es el de la jerarquía del oro, que está a la cabeza de los metales. Una de las razones es que, como se explica en los últimos dos versos de la siguiente cita, por más que se golpee, no se rompe, sino que sólo se expande; es decir, debido a que las almas de los amantes son una, no importa cuánto se separen sus cuerpos, sus almas seguirán estando unidas:

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

Como se dijo al principio de este capítulo, aunque en este poema no se menciona al sol o al rey, se utilizan otros recursos para establecer la superioridad de la pareja. El hecho de que se le compare con el oro implica que así como éste se encuentra en la cumbre de la jerarquía de los metales, estos amantes están en la cabeza de la jerarquía del amor, de la categoría de los humanos. Por otro lado, esta imagen del oro es parte del *conceit* del compás y el círculo que se expone más adelante en el poema, como sugiere McCullough, debido al símbolo con el que se representaba este metal:

³⁶ Roston, *op. cit.*, p. 8.

For example, the famous “compass conceit in “A Valediction: Forbidding Mourning” (line 28), with its brilliance pun on the alchemical circled-dot symbol for gold, would be far less effective, indeed wasted, if it did not come after stanzas which had first carefully introduced the related symbolic imagery of “the spheares” (line 11), the elements (line 16), refining metals (line 17), and, immediately before the compass, “gold to ayery thinnesse beate” (line 24).³⁷

La séptima estrofa es una situación hipotética que funciona a modo de defensa en un discurso retórico en la que el orador se adelanta a los argumentos del opositor:

If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two;
Thy soul, the fix'd foot, makes no show
To move, but doth, if th' other do. (vv. 25-28)

El argumento es que si el lector no está de acuerdo con que sus almas son una, entonces el yo poético explica que serían como los dos pies de un compás, que están unidos y que sólo juntos cumplen con su función. La mujer constituye el lado fijo que no se mueve a menos que su amado lo haga, pues sus movimientos están en completa sincronía. Este argumento, que se introduce con la palabra “if”, suena como la refutación en un discurso. La voz poética introduce la idea de que las almas de los amantes en realidad son una en la sexta estrofa, comparándolas con el oro, como ya se analizó. Sin embargo, la voz poética se adelanta a la posible réplica a esta idea e introduce el *conceit* del compás. Esto mismo ocurre en “The Sunne Rising”, cuando la voz poética habla del resplandor de los ojos de la amada

³⁷ McCullough, “Donne as a preacher”, p.170.

para argumentar la superioridad de la que se jacta, pero en seguida introduce la palabra “if” para dar mejores argumentos para sustentarla, las riquezas que la amada representa y el hecho de que él las posee, por si los anteriores no fueron suficientes.

El *conceit* del compass es uno de los más famosos por su creatividad, su ingenio y por la disimilitud de sus elementos: “Yet even as Johnson cited the lines from ‘A Valediction: Forbidding Mourning’ that compare parting lovers to the two feet of a compass, the better to illustrate the ‘violence’ by which metaphysical poets forced the ‘most heterogeneous ideas ... together’ he acknowledged that occasionally their work displayed a ‘fertility of invention’”.³⁸ En esta metáfora el tenor lo constituyen los amantes y el vehículo los pies del compás, ambos elementos son palpables. Mientras que el fundamento es la idea de inseparabilidad de los amantes, que es un concepto, por lo tanto, es intangible. Esta es una metáfora tan intrincada que aún aquellos que desacreditan a los poetas metafísicos, como Johnson, deben al menos admitir que es sumamente ingeniosa.

La octava estrofa sirve para describir los movimientos del compás. La amada se encuentra en el centro de éste y es el pie fijo: “And though it in the centre sit” (v. 29), lo que representa el hogar, mientras que el amado sería el explorador, el pie móvil que dibuja el círculo, “the other far”. Esta descripción corresponde al papel de la mujer de esa época: el de ocuparse de su casa y no salir a menos que fuera acompañada; y el del hombre, que tiene la libertad de ir y venir, por lo que es el pie móvil. Lo más relevante es la descripción de la conexión

³⁸ Haskin, “Donne’s afterlife”, p. 236.

de la pareja a través de la distancia: al estar conectados por el centro, el pie que dibuja el círculo se mueve, y el centro se inclina o se yergue en la medida en la que éste se acerca o se aleja: “It leans, and hearkens after it, / And grows erect, as that comes home.” (vv. 31-32). De esta manera, lo que se aprecia en el poema es que en el caso de que sus almas no fueran una sino dos, serían como los dos pies de un compás que dibujarían un círculo perfecto:

Such wilt thou be to me, who must,
Like th' other foot, obliquely run;
Thy firmness makes my circle just,
And makes me end where I begun (vv. 33-36).

Si la divinidad está situada en la jerarquía más alta de la creación, ésta se asocia con los cielos y el círculo los representa. Esta estrofa muestra el afán de la voz poética de exaltar su amor, demeritando los amores terrenales. Además, lo divino equivale en las correspondencias analógicas al rey y al sol, que jerárquicamente se ubican en la cumbre de cada uno de sus planos. Así pues, aunque no se menciona explícitamente al rey, al sol o a Dios, la voz poética se posiciona, junto con su amada, por encima de éstos, o por lo menos al mismo nivel.

Para terminar, cabe señalar que un rasgo significativo de este poema es que está lleno de pares: los amantes que representan los pies del compás y son inseparables; la contraposición entre lo terrenal o sublunar, y lo perfecto y etéreo o supralunar; incluso dentro de la misma estructura triangular existe un arreglo de pares. Es así como concluyo que en este poema el “yo” poético reconoce a su amada como parte de él. Por esta razón, y a diferencia de los otros poemas

analizados en este trabajo, en éste la voz poética asciende a la cumbre de la cadena del ser no sólo acompañado, sino en perfecta sincronía con su amante.

Conclusiones

Los objetivos de este trabajo han sido principalmente: demostrar la complejidad de la composición de los tres poemas aquí estudiados; esclarecer hasta qué punto están basados en la retórica formal para convencer al lector o al destinatario de la superioridad que la voz poética se adjudica, o para justificar la subordinación de diferentes elementos; y demostrar hasta qué punto se subvierten los estándares de la época para alcanzar dichos fines.

En primer lugar, quisiera retomar el papel del sol durante la época de John Donne. Su jerarquía era privilegiada. Si se toman en cuenta las ideas de Ptolomeo de que debido a su brillo, su tamaño y los beneficios que aporta para la vida es un rey entre los astros, que tiene a los planetas como sus sirvientes ubicados a sus lados, o si se prefiere apelar a las ideas de Copérnico y las pruebas de Galileo³⁹ de que la tierra gira alrededor de éste y no a la inversa,⁴⁰ es un hecho que en la cosmovisión isabelina el sol era el astro de mayor jerarquía y, de acuerdo a la red

³⁹ "The bold theory of Copernicus that the earth moves around the sun (published in 1543). This contradicted the Old Testament but Donne seems to have shared the general belief of educated Englishmen in this time that it did not destroy belief in the Creator and the Saviour: England was not responsible for the foolish persecution of Galileo, who proved the theory right, by the authorities of the Church in Italy [...] (Edwards, *op. cit.*, p.180).

⁴⁰ "[Donne] is emotionally attached to the Ptolomaic, earth-centred universe, because he likes conceits of centrality, but he has an equal interest in Copernican, sun-centred universe because it allows him ideas of dispersal and disunity. (Booth, "introduction", p. XV).

de correspondencias analógicas, era equivalente al rey y a Dios. De los tres poemas aquí estudiados, “The Sunne Rising” (v. 1) es sin duda el más cínico y directo al descalificar y burlarse del sol: “Busie old foole” (v. 23) e incluso de los gobernantes: “Princes doe but play us”. En “A Lecture Upon the Shadow” se subordina al sol a través del poema, ya que por su recorrido durante el día y junto con las sombras que proyecta, gira alrededor de la pareja. Sin embargo, en “A Valediction Forbidding Mourning” no se menciona al sol, al rey ni a Dios, pero la composición del poema evoca la figura del triángulo, que simboliza la divinidad, y la figura principal es el círculo, que representa los cielos, y en el poema es dibujada por los amantes, cuyas almas son como un compás: “If they be two, they are two so / as stiffe twin compasses are two” (vv. 25-26). El recurso principal que utiliza Donne en este poema es la contraposición del amor “sublunar”, imperfecto y basado en los sentidos del resto de los amantes, con el que ellos mismos experimentan, que es divino.

En segundo lugar, si se toma en cuenta que no se ponía en tela de juicio el papel superior del sol, la voz poética logra sustentar ingeniosamente la subordinación de éste, por medio del *conceit* y de diversos argumentos. En “The Sunne Rising” la voz poética demerita al sol y a los gobernantes por medio de la exaltación de su amada, y se posiciona como poseedor de sus riquezas y soberano absoluto, exigiéndole al sol que gire alrededor de su cama: “Shine here to us, and thou art every where; / This bed thy center is, these walls, they spheare” (vv.29-30). En “A Valediction Forbidding Mourning”, la compleja estructura geométrica del poema en sí añade la idea de perfección del poema, mientras que todo el poema es un discurso de contraste entre los amantes terrenales y la voz

poética junto con su amada, que han alcanzado la perfección y la más sublime expresión espiritual del amor, en la que pueden prescindir de los sentidos, por lo que la separación física no debe preocuparles: “But we by a love, so much refin’d... / Care lesse, eyes, lips, and hands to misse” (vv. 16 y 20). En “A Lecture Upon the Shadow”, la comparación de las etapas del amor con las fases del día sirve para posicionar a la pareja en el centro del círculo formado por el sol y las sombras, así como para destacar el hecho de que la voz poética y su amada se ubican en la etapa perfecta y verdadera del amor, es decir, el cénit al que alude el poema.

De manera explícita o sutil, en los tres poemas existe una subordinación de diferentes seres o componentes del cosmos, en ocasiones al mismo sol. Donne tiene que usar argumentos para sustentar dicha subordinación, pues ésta es una subversión de los estándares ideológicos de la época, en donde eran claras e indiscutibles las jerarquías y la red de correspondencias: “In presenting the experience of love as the most interesting, important part of life, the *Songs and Sonets* voice ideas that have become so powerful in our modern world that we must remind ourselves how bold and revolutionary they were in Donne’s time”⁴¹.

En “The Sunne Rising” y “A Lecture upon the Shadow” la voz poética goza de cierta ventaja sobre la mujer amada. En el primer poema, porque él representa el poseedor y ella las posesiones, y en el segundo, porque él es el sabio que la adoctrinará; sin embargo, en los tres poemas, la voz poética asciende acompañada y gracias a su amor, hasta la cumbre de la cadena del ser.

⁴¹ Guibbory, “Erotic poetry”, p.140.

Bibliografía

- BANARD, Robert, *Breve historia de la literatuara inglesa*. Trad. Paloma Tejada, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- BOOTH, Roy (ed.), *The Collected Poems of John Donne*. Worsworth Poetry Library, Hertfordshire, 2002.
- , "Introduction" en *The Collected Poems of John Donne*. Worsworth Poetry Library, Hertfordshire, 2002.
- BURKE, Peter, *El Renacimiento*. Crítica, Barcelona, 1993.
- BYATT. A. S., "*Feeling thought: Donne and the embodied mind*" en *The Cambridge Companion to John Donne*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- CUDDON, J. A., *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Reference, London, 1999
- EDWARDS, David L., *John Donne. Man of Flesh and Spirit*. Continuum, New York, 2001
- GORTON, Lisa, "John Donne's Use of Space" en *The Cambridge Companion to English Poetry. Donne to Marvell*. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- GUIBBORY, Achsah, "Erotic Poetry" en *The Cambridge Companion to John Donne*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

- GUIBBORY, Achsah, "John Donne" en *The Cambridge Companion to English Poetry. Donne to Marvell*. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- HASKIN, Dayton, "Donne's afterlife" en *The Cambridge Companion to John Donne*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- HAZARD, Adams, *The contexts of poetry*. Metuen & Co LTD, Londres 1965.
- LEWIS, C. S., *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Trad. Carlos Mazano, Península, Barcelona, 1992.
- McCULLOUGH, Peter, "Donne as a Preacher" en *The Cambridge Companion to John Donne*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- PLATÓN, "Gorgias o de la retórica" en *Diálogos*. Porrúa, México 2005.
- REID, David, *The Methaphysical Poets*. Logman, London, 2000.
- ROSTON, Murray, *The Soul of Wit, A Study of John Donne*. Clarendon Press, Oxford, 1974.
- ROWSE, A. L., *The Elizabethan Renaissance, The life of the Society*. Ivan R. Dee, New York, 2000.
- SMITH, A. J. (ed.), *John Donne, The Complete English Poems*. Penguin Books, Lodres, 1993.
- STAMPFER, Judah, *John Donne and the Metaphysical Gesture*. A Clarion Book, Published by Simon and Schuster, New York, 1970.
- TYLLARD, Stephen, *La cosmovisión isabelina*. Trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México 1984.

- WILCOX, Helen, "Devotional Writing" en *The Cambridge Companion to John Donne*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- WILLIAMSON, George, *A Reader's Guide to the Metaphysical Poets*. Thames and Hudson, London, 1968.
- , *The Donne Tradition. A Study in English Poetry from Donne to the Death of Cowley*. Cambridge Harvard University Press, London, 1930.
- WYNNY, James, *A preface to Donne*. Logman, New York, 1981.
- YATES, Frances A., *El iluminismo rosacruz*. Trad. Roberto Gómez Ciriza, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- , *La filosofía oculta en la época isabelina*. Trad. Roberto Gómez Ciriza, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.