

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA MUERTE COMO HERRAMIENTA POÉTICA EN LA LÍRICA
ERÓTICA DE JOHN DONNE

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS MODERNAS EN LENGUA INGLESA)

PRESENTA

Nelya Babynets

Asesora: Dra. Nair María Anaya Ferreira

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.

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quisiera expresar mi infinita gratitud a mi tutora, Dra. Nair María Anaya Ferreira. Su apoyo y confianza en mi trabajo y su capacidad para guiar mis ideas ha sido un aporte invaluable, no solamente en el desarrollo de esta tesis, sino también en mi formación. La orientación rigurosa constituyó la clave de éxito a lo largo de la elaboración de este trabajo escrito que de otra manera no pudo haber sido concluido. Asimismo agradezco su paciencia y el tiempo dedicado a la revisión de esta tesis aún en los momentos difíciles.

Quiero expresar también mi más sincero agradecimiento a la Dra. Blanca Emma Mendoza Ortega, por su disponibilidad de participar de manera activa en mi superación académica: sin su apoyo este sueño no se haría realidad.

Agradezco también a mis sinodales Dra. Susana González Aktories, Mtra. Claudia Lucotti Alexander, Dr. Mario Murguía Elizalde y Mtro. Emiliano Gutiérrez Popoca, por sus valiosos comentarios, la crítica constructiva, por su interés en el tema que, sin duda alguna, han enriquecido el trabajo realizado. Pero sobre todo agradezco su amabilidad y disposición durante la lectura de esta tesis que convirtió el proceso de titulación en una etapa bastante grata de mi vida.

Finalmente, agradezco a todos los profesores que llegaron a compartir su experiencia y amplio conocimiento durante mi formación en la UNAM por su paciencia, disponibilidad, generosidad y calidad humana.

ÍNDICE

<i>Lista de ilustraciones</i>	4
Introducción.....	5
1. Bajo el signo de la Danza macabra: la cultura visual del Renacimiento y la eficacia retórica del concepto macabro.....	26
2. “Once I loved and died; and am now become/ Mine epitaph and tomb”. La vivacidad sensual de la imaginería siniestra en la lírica erótica de John Donne.....	44
2.1. Amor y muerte en "Twickenham Garden": vivencias predeterminadas y su papel en la construcción de la presencia.....	48
2.2. La fuerza dramática de la imagen del cadáver enamorado en “The Dampe”.....	63
2.3. La elegía “The Comparison”. La vivacidad sensual de las imágenes macabras dentro de la estética de la repugnancia.....	79
Conclusiones.....	91
Apéndice I.....	98
Bibliografía.....	126

LISTA DE ILUSTRACIONES

John Donne, imagen funeral, 1631.....	98
Anónimo. “Lothian portrait” de John Donne, 1595.....	99
Fresco <i>Tres vivos y tres muertos</i> , Überlingen, Alemania, 1424.....	100
Bernt Notke. <i>Danza macabra</i> , Catedral de San Nicolás, Tallinn, Estonia, 1440-1508.....	Anteportada
Hans Holbein. <i>Danse Macabre</i> , serie de grabados en madera, 1520.....	101
Albrecht Dürer. <i>The Promenade</i> , 1471-1528.	113
Anónimo. <i>Dead Lovers</i> , 1470.....	114
Nicolas M. Deutsch. <i>Death and The Young Woman</i> , 1517.....	115
Hans Baldung Grien. <i>Eve, the Serpent and Death</i> , 1510-1515.....	116
Albrecht Dürer. <i>Four Naked Women (The Four Witches)</i> , 1497.....	117
Albrecht Dürer. <i>A Withes’ Sabbath</i> , 1510.....	118
Lucas Cranach. <i>Judit victoriosa</i> , 1530.....	119
Matthias Grünewald. <i>Isenheim Altarpiece</i> , 1506-1515.....	120
Quentin Massys. <i>Ugly Duchess</i> , 1513.....	125

INTRODUCCIÓN

As houses that stand in two Shires, trouble the execution
of Justice, the house of death that stands in two worlds,
may trouble a good mans resolution. As death is a sordid
Postern, by which I must be thrown out of this world, I
would decline it: But as death is the gate, by which I must
enter into Heaven, would I never come to it?

John Donne, *Sermons*

Ninguna otra época de la historia occidental ha gozado de tan amplia presencia de la muerte en el pensamiento filosófico-artístico y en la vida cotidiana como lo fue Alto Medievo y el Renacimiento.¹ La obra de John Donne, en particular, representa el ejemplo manifiesto de esta tendencia cultural: su creación teológica asimismo como secular está impregnada con imágenes e ideas sobre la muerte. En efecto, reflexiones acerca de “playes last scene” e innumerables anticipaciones del inminente fin forman parte sustancial de su creación. La vida misma llegó a representar para Donne una

¹ Pareciera que la etapa final de la existencia humana constituía una parte indispensable de todas las cosas mundanas y espirituales en el Renacimiento, convirtiendo el óbito en un concepto de complejidad y al mismo tiempo de riqueza excepcional. En lo cotidiano hambrunas, el estado casi permanente de guerra y enfermedades convertían la muerte en una experiencia habitual, creando la ilusión del exterminio suspendido. Como ha de esperarse, esta cercanía de la muerte en la vida diaria se manifestaba en la fascinación con el cuerpo decadente, algo que podría considerarse como la expresión temprana de necrofilia. Las reliquias religiosas que evocaban el sentimiento encontrado de la veneración y la atracción erótica, el arte sepulcral de la época que encontraba placer en la descomposición son solamente algunos ejemplos de esta tendencia. Asimismo, en el ámbito religioso el concepto de la muerte se retoma como el instrumento de control, como retórica enfocada en el objetivo de volver el fin de existencia humana en una noción familiar, hasta rutinaria. El hecho de recordar la naturaleza inevitable e impredecible de la muerte permite manipular los conceptos del pecado y salvación al crear la noción del Día de Juicio como un proceso legal donde la muerte llega a desempeñar el papel del castigo. Desde este momento el fin de la vida toma una singular importancia en la sociedad que durante el periodo de Reforma adquiere la categoría de arte: el famoso *ars moriendi* cuyos postulados, además de sintetizar principios católicos, introducen el concepto de “buen morir”. Para mayor información véase Huizinga, J. *The Waning of the Middle Ages*, Londres, Nueva York, Ontario, Penguin Books, 1987; Philippe Ariès. *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, trad. Patricia M. Ranum, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1974; Arnold Stein. *The House of Death. Messages from the English Renaissance*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1986

forma de la aniquilación constante y sus placeres, un camino a la tumba. "*Mortem raptus*, a death of rapture and ecstasy [in which]... I shall find my self"² es como el poeta nombró la macabra drama de los últimos meses de su vida que culminó en una imagen funeraria donde el autor aparece envuelto en un sudario. (p. 98)

El concepto de la muerte perturbaba y al mismo tiempo fascinaba al autor: numerosas cartas a sus amigos, sermones y poemas demuestran que el fin de la existencia terrenal y los estragos que esta noción provoca dominaban el razonamiento de Donne. En el sermón funeral *Death's Duell, or, a consolation to the soul against the dying life and the living death of the body* se halla la suma de todo el pensamiento sobre la muerte que el poeta elaboró a lo largo de su vida:

And all our periods and transitions in this life, are so many passages from death to death; our very birth and entrance into this life is *exitus a morte*, an issue from death, for in our mother womb we are dead, so as that we do not know we live, not so much as we do in our sleep [...] this issue, this deliverance, from that death of the womb, is an entrance, a delivering over to another death, the manifold deaths of this world; we have a winding-sheet in our mother's womb which grows with us from our conception, and we come forth into the world up in that winding-sheet, for we come to seek a grave.³

En esta obra el autor borra toda la distinción entre la existencia y la muerte y enuncia que la vida se basa en un principio destructivo donde todo tiende a su exterminio. En *Paradoxes and Problems*, Donne ejemplifica con mayor claridad esta idea, la cual se refiere a la autodestrucción universal:

If then the best things kill themselves soonest, (for no Affection endures, and all things labour to this perfection) all travel to their owne death, yea the frame of the

² Citado por Donald Ramsay Roberts, "The Death Wish of John Donne", *PMLA*, vol. 62, núm. 4, 1947, pp. 958-976, p. 960

³ Donne, John. "Death's Duell, or, a consolation to the soul against the dying life and the living death of the body" en Charles M. Coffin (ed.), *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, intr. Denis Donoghue, Nueva York, The Modern Library, 2001, pp. 575-578

whole world, if it were possible for God to be idle, yet because it began, must dye. Then in this idlenesse imagined in God, what could kill the world but it selfe, since out of it, nothing is?⁴

Posteriormente en *Biathanatos. A Declaration of that Paradoxe, or Thesis, that Selfe-homicide is not so Naturally Sinne, that it may never be otherwise. Wherein The Nature, and the extent of all those Lawes, which seem to be violated by this Act, are diligently surveyed*, John Donne desarrolla esta misma teoría que se refiere a la necesidad de autodestrucción innata en relación con la naturaleza humana. La palabra 'natural' es la esencia de esta obra de carácter teológico: el poeta manifiesta que el deseo de representar, figurar, atribuir un significado al fin existencial constituye el destino, la aspiración innata de cada ser vivo:

You can scarce imagine any person so happy or miserable, so reposed or so vain, or any occasion either of true loss, or of shamefastness, or fowardness, but there is some example of it [death wish].⁵

Los argumentos de Donne organizados desde el punto de vista de "the law of nature," "the law of reason" y "the law of God" comprueban que los seres humanos de todas las edades y condiciones sociales experimentan el deseo de autodestrucción. Con el fin de justificar su antítesis el autor menciona el ritual del suicidio practicado por los gladiadores romanos, la pira funeral de las esposas en algunos lugares de la India o la inmolación de los guerreros germanos por la muerte de su señor:

But the general hunger of such death is abundantly expressed in those swarms of the Roman gladiatory champions, which, as Lipsius collects, in some one month cost Europe 30,000 men, and to which exercise and profusion of life, till express laws forbade it, not only men of great birth and place in the state, but also women, coveted to be admitted. [...] And we may well collect that in Caesar's time, in France, for one who died naturally, there died many by this devout violence. For he says there were

⁴ Citado por Donald Ramsay Roberts, *op. cit.*, p. 966

⁵ Donne, John. *Biathanatos*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1982, p. 66

some, whom he calls *devotos* and *clientes* (the later laws call them *soldurios*), which, enjoying many benefits and commodities from men of higher rank, always when the lord died, celebrated his funeral with their own. And Caesar adds that, in the memory of man, no one was found that ever refused it; which devotion, I have read somewhere, continues yet in all the wives in the kingdom of Bengala in the Indies.⁶

No obstante, el argumento principal de Donne radica en el concepto de mártir que para el autor constituye la muestra del impulso suicida por excelencia. El análisis de diferentes formas de la mortificación corporal como ayunos, azotamientos, sacrificio de la vida por alguien o alguna creencia permite a Donne sugerir la existencia del deseo de autodestrucción en el mismo Cristo:

[...] and whilst the example of our blessed Savior, who chose that way [martyrdom] for our redemption, to sacrifice His life and profuse His blood.⁷

Esta visión de la vida humana como un constante morir expresada por Donne a lo largo de su escritura deriva de la obsesión occidental con la idea de la mutabilidad del universo, pensamiento que fue plasmado con una notable perseverancia en la cultura visual⁸, en la literatura, filosofía y teología de la época. Jonathan Dollimore, en particular, en *Death, Desire and Loss in Western Culture*, comenta al respecto que este proceso incesante e inevitable de cambio y pérdida a grandes rasgos constituye la percepción occidental del mundo. La búsqueda constante de una realidad trascendente, de la verdad absoluta y de la existencia eterna resulta en una concepción funesta de la vida real, por lo que en la cultura europea el mundo suele representarse como un lugar de apariencias donde domina la mutabilidad, la irrealidad, la decepción, la pérdida, lo efímero y la muerte. Por tanto, algunas de las

⁶ *Ibid*, p. 67

⁷ *Ibid.*, p. 70

⁸ La cultura visual del alto medievo y Renacimiento comprende las ilustraciones de los manuscritos, las portadas de los libros, los elementos gráficos de los emblemas, la pintura, la escultura, la arquitectura, los frescos, las vitrales, los rituales religiosos, los festivales locales, los juegos cortesanos, las procesiones y los espectáculos en las ciudades, entre otros. Mills, Robert, *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, Londres, Reaktion Books, 2005

grandes obras artísticas occidentales se originan de esta tensión entre el deseo de encontrar aquel estado supremo y vencer la sensación de pérdida que proviene de la creencia de que en la materialidad de este universo la realidad trascendente, la verdad total y la vida perpetua no existe.⁹

De la misma manera, Walter Benjamin, en su obra *El origen del drama barroco alemán*, concluye que la familiaridad de la noción “muerte” en la vida cotidiana medieval y renacentista definía el desarrollo mental de los individuos. Benjamin determina el estado espiritual en el que se encontraban los seres de dicha época como luto, "una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándose una máscara, el mundo desalojado, a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo".¹⁰ Este comentario de Walter Benjamin revela la magnitud de la importancia de la muerte en la época estudiada y cómo su cercanía con la vida habitual determinaba la relación entre el yo y el universo de atracción y distanciamiento, el estado emocional del duelo que intensificaba las emociones y exigía la profundización continua.

Sobra decir que en el ámbito donde reinaba el analfabetismo esta aprehensión funesta del mundo real se manifestó con mayor fuerza expresiva en la tradición pictórica que introdujo el tema de *memento mori*¹¹ en la cultura popular de Occidente. En el caso del arte plástico se conocen movimientos completos dedicados a esta

⁹ Dollimore, Jonathan. *Death, Desire and Loss in Western Culture*, Nueva York, Routledge, 2001

¹⁰ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, trad. Jose Muñoz Millanes, Madrid, Taurus Humanidades, 1972, p. 131

¹¹ La frase de origen latino que significa “*recuerda que morirás*”, la frase que identifica el tema en el arte y la literatura que trata de la fugacidad de la vida. Bajo el término “tema” comprendo cualquier materia literaria amplia y general hasta cierto grado. El concepto “motivo”, a su vez, en las artes plásticas se comprende como figura, generalmente repetida, que sirve de elemento decorativo. El motivo tiene, por tanto, una dimensión temporal, que depende de su repetición, implícita en su etimología. Incluso en las artes no temporales, cuando se habla de “motivos decorativos” se refiere a un detalle artístico que se repite. Frenzel, E. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980

convicción. A saber, el tema que enuncia la vanidad de la vida se volvió extraordinariamente popular en Francia y Alemania en la Baja Edad Media y se difundió por el resto de los países europeos en el Renacimiento donde perdió su fuerza didáctica y se transformó en una imagen seductiva e incitante que vinculaba el amor y la muerte, la voluptuosidad y la podredumbre. Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, 1930, revela la magnitud de la expansión del realismo macabro¹² en Inglaterra al manifestar la existencia de “una cierta perversión del gusto nacional - reconocible desde los tiempos isabelinos - hacía que se deleitaran con toda clase de relaciones anormales”.¹³

Asimismo, este vínculo extravagante entre la vida y la muerte es un invitado frecuente en la lírica erótica de John Donne y la fuente de algunas imágenes más impactantes en toda su obra.¹⁴ La imaginería de sus *Songs and Sonnets* suele traspasar los lugares comunes renacentistas como "dying of a broken heart", "being love-sick" o "'til death do us part". El enfoque de Donne y su insistencia en el concepto que representa la inevitabilidad mundana son mucho más extravagantes y refelejan el espíritu mórbido de la época: sus imágenes y lenguaje usualmente se encaminan hacia los conceptos específicos relacionados con la muerte (testamentarios, autopsias, tumbas, cadáveres, entre otros) algo que desobedece las normas de una simple comparación poética. Además, considerando que “to die” representaba un argot renacentista habitual para referirse a la culminación del acto sexual, los poemas *Songs*

¹² Realismo macabro, el término empleado por R. Mills, *op. cit.*

¹³ Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, (1930), trad. Ruben Mettini, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970, p. 56

¹⁴ Treinta y dos de cincuenta y cinco poemas de la lírica erótica de Donne tratan el concepto de la muerte de una u otra manera: asesinatos, fantasmas, cadáveres, epitafios y fallecimientos habitan los numerosos versos de su poesía erótica. Me ocuparé de un breve análisis estructural de estas obras en el segundo capítulo.

and Sonnets de Donne despliegan una cantidad significativa de la ambigüedad que entreteje el erotismo y la muerte.

Es por esto que la discusión de mi tesis se centrará en la correspondencia temática entre la tradición macabra occidental y la lírica erótica de John Donne. Después de haber analizado de manera cuidadosa ambas formas de expresión artística, determiné tres temas frecuentes que surgen en la pintura dedicada al tema de *memento mori* y en la poesía del autor mencionado. Destacan la percepción del amor como un sentimiento extremadamente violento que llega a aniquilar a un ser enamorado, la cuestión de la erotización de un cadáver, así como también el aspecto de la naturaleza siniestra de la belleza femenina. Es, entonces, el motivo por el cuál delimitaré mi análisis textual de la poesía de Donne a estos tres vínculos claros entre su obra y el realismo macabro pictórico.

Quizá, en cierto sentido mi propuesta podría parecer insólita dado que la poesía de John Donne no ofrece ningún vínculo directo con un cuadro o una escultura en particular. Sin embargo, resulta imposible negar la función constructiva de la cultura visual que plasma y al mismo tiempo determina el pensamiento humano. Esta cuestión ha sido revelada varias veces en los estudios culturales, en particular, por Robert Mills quien en *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, concluye que las representaciones visuales formaban identidades, construían múltiples y contradictorias interpretaciones de la vida real y modulaban diferentes acontecimientos de los conflictos sociales y políticos durante el alto medievo y el Renacimiento.¹⁵ Es por esta razón que me atrevo a proponer la existencia de cierta correlación temática entre las obras pictóricas de la tradición

¹⁵ Mills, *op. cit.*

macabra y la lírica erótica de Donne. Aunque en la poesía del autor no hay referencias claras a la corriente iconográfica de carácter funesto, el enfoque temático de su lírica junto con el empleo de la imaginería específica relacionada con la muerte en el contexto erótico permiten sospechar cierta correspondencia entre estas dos formas artísticas a partir de la función formativa del arte propuesta por Mills.

Además, varios elementos que Ann Hollinshead Hurley expone en *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture*, ofrecen la oportunidad de afirmar que el poeta tenía un conocimiento sólido sobre el arte visual de la época. En particular, el estudio de la correspondencia personal de Donne que la autora emprende en este libro revela el hecho que el poeta renacentista solía hacer referencia a dos pintores específicos, Albrecht Dürer y Nicholas Hilliard y, además, mantenía un vínculo estrecho con los conocedores del arte Henry Wotton, Dudley Carleton, Endymion Porter y los pintores Inigo Jones y Nicholas Stone. De igual manera, el análisis de Hollinshead Hurley de los numerosos sermones de Donne demuestra que el autor a menudo indagaba sobre la importancia del arte visual en la construcción de los principios cristianos en un creyente. Asimismo, el examen de los retratos de Donne encargados en diferentes periodos de su vida lleva a Ann Hollinshead Hurley a una inesperada conclusión. A saber, "Lothian portrait" (p. 99), que siempre ha sido interpretado como la imagen de un poeta melancólico,¹⁶ no comparte ninguna característica peculiar con esta tendencia; es más, la postura de Donne en este cuadro es poco común e inclusive extraña para la época. Por tanto, la autora sugiere que el retrato donde el poeta aparece con los brazos cruzados significa fidelidad de un súbdito o de un seguidor religioso, una idea que fue popular en el arte visual del siglo

¹⁶ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/10800>, 28/02/2011

XIV.¹⁷ Este comentario de Hollinshead Hurley permite sostener mi conjetura que Donne no fue ajeno a las expresiones de la cultura visual de la época cuya influencia se puede observar en el enfoque temático de su lírica erótica.

Hasta aquí he presentado algunos aspectos culturales que atestiguan la importancia de la tradición macabra en el periodo y su influencia en el pensamiento poético de Donne. No obstante, a pesar del carácter trascendental de esta tendencia en el Renacimiento y en la obra del poeta estudiado, sus motivos aún no han sido explorados a profundidad por la crítica, sobre todo en la poesía erótica de este autor. Si bien existen numerosos estudios que comprueban la obsesión de Donne con la muerte,¹⁸ se pueden nombrar solamente dos libros que examinan la visión del amor como la muerte en los poemas de este autor. Uno es el de Ramie Targoff, *John Donne, Body and Soul*, publicado en 2008 y el otro, de Robert N. Watson, *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*, divulgado en 1994. No obstante, los temas como la erotización de un cadáver junto con el aspecto siniestro de la belleza femenina no han sido explorados aún.

Ahora bien, la muerte en la poesía de John Donne no únicamente representa un enfoque temático, sino que también desempeña el papel de una herramienta poética que agrega vivacidad sensual al verso. Tal como lo manifiesta David Reid: "[In Donne's poetry] death is [...] regular figure for screwing experience up to a pitch of infinite intensity".¹⁹ En efecto, la palabra "muerte" en sí posee cierta eficacia retórica: al pronunciarla se desata una cadena de reacciones en el cuerpo humano,

¹⁷ Hurley, Ann Hollinshead. *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture*, Danvers, Selvingrove, Susquehanna University Press, 2005

¹⁸ Roberts, *op. cit.*; Collmer, Robert G., "The Meditation on Death and Its Appearance in Metaphysical Poetry" en *Neophilologus*, 1961; Targoff, Ramie, "Facing Death" en *The Cambridge Companion to John Donne*, 2006, por mencionar solo algunos.

¹⁹ Reid, David. *The Metaphysical Poets*, Harlow, Pearson Education, 2000, p. 35

desde el estremecimiento leve, dolores del amor, espanto hasta la locura de la culpa. En el lenguaje poético “muerte” amplifica el significado, es decir, intensifica y profundiza el sentido del poema, magnifica el contenido.²⁰ A la eficacia retórica de la palabra “muerte” se agrega la fuerza elocutiva de este concepto cuyo poder proviene de la cópula de las nociones aparentemente incomparables o mejor dicho opuestas: la vida y su fin. Esta capacidad de la palabra “muerte” para vincular aspectos semánticamente alejados es un proceso metafórico en su naturaleza que constituye el procedimiento fundamental en la creación de un “conceit” y, según Dr. Johnson, representa la esencia de la poesía metafísica donde. El autor manifiesta al respecto: “The most heterogeneous ideas are yoked by violence together”,²¹ lo que ilustra la naturaleza del concepto metafísico. Por tanto, en este estudio de la lírica erótica de John Donne me propongo traspasar las fronteras temáticas del concepto “muerte” y analizar a profundidad su funcionamiento dentro del discurso poético, enfocándome específicamente en su carácter metafórico y su destreza para crear vivacidad sensual en el verso.

Para poder realizar el examen profundo de la noción “muerte” y su carácter icónico manejaré los conceptos de Paul Ricouer propuestos en *The Rule of Metaphor. The creation of meaning in language*, y de Herman Parret sugeridos en el libro *Epifanías de la Presencia*. Dado que la unión de aspectos discursivos y sensitivos del lenguaje es lo que produce vivacidad sensual en un poema, los planteamientos de estos dos estudiosos me parecen bastante acertados porque conceden la oportunidad de observar el desarrollo de la función nominal y referencial de la metáfora dentro del

²⁰ Tuve, Rosamund. *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1947

²¹ Johnson, Samuel. “Metaphysical Wit”, 1779,
http://post.queensu.ca/~cjf1/10_Metaphysical_Characteristics.pdf
28/11/2011

discurso, lo que resulta de gran importancia en el análisis de la poesía, ya que la construcción de significados de un poema ocurre en todos los niveles.

El postulado esencial de Paul Ricoeur que retomo en mi tesis consiste en que uno de los aspectos principales en la creación de la imagen verbal es la tensión en el sentido producida por el acercamiento de nociones semánticamente alejadas. Según Ricoeur, la función de la semejanza desempeña un papel crucial en la mutación de sentido que hace de un enunciado auto-contradictorio y auto-destructivo otra expresión de carácter auto-contradictorio significativo. Así, dos ideas se sobreponen, lo que crea la imagen verbal, esta nueva pertinencia y aparente proximidad semántica de los términos a pesar de la distancia entre sus significados. El otro concepto de Ricoeur que incorporo a mi análisis textual de la metáfora macabra se refiere a la función referencial de este tropo en la construcción de la vivacidad sensual en el discurso poético. Esto se debe a la capacidad de la metáfora de vincular la ficción y la realidad por medio de emociones proyectadas en la obra, lo que convierte el aspecto erotético²² del lenguaje poético en otra herramienta fundamental en la construcción de los significados y en la creación de la imagen verbal. Ricoeur, en particular, comenta: “When I speak, I know that something is brought to language. This knowledge is no longer intra-linguistic but extra-linguistic; it moves from being to being-said, at the very time that language itself moves from sense to reference”.²³

Sin embargo, es el estudio de Parret donde el aspecto extra-lingüístico es analizado con una notable profundidad. Por tanto, del libro *Epifanías de la Presencia* adopto el término “presencia” que se refiere a la creación de la realidad virtual por

²² Erotético, el término propuesto por Parret, que se refiere a todo lo relacionado con sentimientos y percepciones. Parret, Hernan. *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*, trad. Desiderio Blanco, Lima, Universidad de Lima, 2008.

²³ Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, (1975) trad. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin y John Costello, Londres y Nueva York, Routledge Classics, 2004, p. 360

medio de las percepciones e imágenes mentales. No obstante, considero con especial atención el papel de la síntesis noética, el término que hace referencia al pensamiento intellegible, a partir de recuerdos, de íconos, de signos y de experiencias en la construcción de la presencia. De acuerdo con Parret, la referencia extra-lingüística es la condición esencial para que la poesía pueda crear el mundo a partir de los sentimientos y la memoria que el autor revela: depende del lector reconstruir el universo de la obra a partir de la referencia descriptiva. Es así como la función didáctica del lenguaje queda en suspenso dando acceso a la realidad por medio de la ficción y las emociones. La propuesta de Parret me parece especialmente atinada en el caso particular de Donne ya que, a mi parecer, para este poeta no solamente “a thought [...] was an experience”,²⁴ sino que la experiencia misma representaba la fuente de su inspiración.

Quizá, los postulados de Ricouer y Parret sobre el momento icónico del discurso poético constituyen la suma del pensamiento occidental que inducía la metáfora desde la antigüedad. Ya Aristóteles en su “Poética” manifiesta la dualidad del proceso metafórico que crea nuevos significados por medio de la relación de la semejanza entre las cualidades distintas u opuestas. “Metáfora”, observa el filósofo griego, “es la aplicación a una cosa de un nombre que le es ajeno; tal traslación puede ser del género a la especie, de la especie al género, de una especie a otra especie o por analogía”.²⁵ Sin embargo, en “Retórica” es donde surgen las observaciones más interesantes sobre el proceso de establecimiento de vínculos entre las propiedades ajenas en la creación de nuevos significados. Según el filósofo griego, la metáfora

²⁴ Eliot, *op. cit.*

²⁵ Aristóteles. *Poética*, trad. Salvador Mas, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, 1457 b 10-15

como parte del discurso persuasivo adquiere el poder de “poner ante los ojos”,²⁶ es decir, crear una imagen verbal, debido a que el argumento demostrativo llamado silogismo junto con el argumento verosímil conocido como entimema unen aspectos discursivos y sensitivos del lenguaje. En otras palabras, se deben tomar en cuenta las emociones, las pasiones y las costumbres del espectador para “agradar” al oyente y crear la vivacidad de expresión. El autor clásico aclara: “Las expresiones elegantes proceden de la metáfora por analogía y de hacer que el objeto salte a la vista, queda ya tratado”.²⁷

A partir de los postulados de Aristóteles surgen otras teorías sobre la metáfora y su poder de crear presencia. En el Renacimiento, cuando las propuestas clásicas fueron retomadas con un fervor singular, emerge el trabajo de Baltasar Gracián *Agudeza y arte de ingenio*, 1648²⁸, donde el autor español reflexiona sobre diferentes maneras de lograr fuerza expresiva o *agudeza* en el verso. En esta obra, Gracián, al igual que el filósofo griego, destaca la importancia de la relación de la semejanza entre diferentes categorías semánticas; no obstante, el autor renacentista va más lejos que Aristóteles y señala la necesidad de comparar los objetos de categorías opuestas para concebir un alto grado de *agudeza*. (Discurso iv y viii) Siguiendo esta línea argumentativa, Gracián define el concepto como una diestra correlación entre los extremos inteligibles. (Discurso ii y iv) Es decir, lo que en Inglés se llama “conceit”, en su comprensión, representa una directa y vívida confrontación entre los objetos opuestos que supera una mera comparación poética e induce misterio, contradicción,

²⁶ Aristóteles. *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Madrid, Editorial Gredos, 2008: 1411 b 7

²⁷ *Ibid.*, 1411 b 20-25

²⁸ Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, 1648,
http://books.google.com.mx/books?id=n3UAQFxnCdIC&printsec=frontcover&dq=agudeza+y++arte+de+ingenio&source=bl&ots=3cxE2KgDzF&sig=n0ERgnkIB33XKZiMqYZdxzcoO0w&hl=es&ei=ku8PTd2hBo32tgOcz-mwAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCoQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false,
 20/12/2010

asombro, entre otras cosas, en la obra. El autor renacentista favorece los conceptos que manifiestan extremidad comparativa, que crean numerosos puntos de correlación de las categorías opuestas y que producen dificultad asociativa, todo aquello que construye la *agudeza* a partir de la expectativa frustrada de un lector.

De la misma manera Dr. Johnson, define el concepto como “a kind of *discordia concors*; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike”.²⁹ Sin embargo, el autor inglés está lejos de aprobar tales muestras de ingenio. De acuerdo con Johnson, la poesía metafísica constituye una violación de la naturaleza y el arte para crear ilustraciones, comparaciones y alusiones. Aunque el autor de *Lives of the Most Eminent English Poets* reconoce que la erudición de los autores como Donne, Herbert, Marvell, entre otros, impresiona y su sutileza asombra, sostiene que el lector de la poesía metafísica a menudo se siente atrapado en la red de los trucos del oficio y rara vez queda complacido.

En lo que se refiere a las teorías modernas, no podemos omitir a T. S. Eliot, cuyo ensayo “The Metaphysical Poets”, 1921, restauró el estatus clásico de los poetas que creaban a finales del siglo XVI. En esta célebre obra, Eliot reafirma la importancia de la *discordia concors* en la creación del concepto metafísico enunciando dos características que distinguen el verso de este índole. Una de ellas es la riqueza asociativa entre ideas que, en las palabras del autor, son “different in degree but the same in principle”,³⁰ mientras que la otra se refiere a la estrecha asociación, en realidad casi fusión, entre el pensamiento y los sentimientos, la experiencia sensual y el conocimiento, las emociones y las ideas. Para Eliot, a diferencia de Johnson, la

²⁹ Johnson, *op. cit.*

³⁰ Eliot, *op. cit.*

comparación de las pasiones humanas con las nociones tan poco sentimentales como, por ejemplo, mecanismos científicos no reduce la intensidad retórica de la obra; por el contrario, vuelve las representaciones relacionadas con los acontecimientos de la vida real muy conmovedores.

Por su parte, Rosamund Tuve no demuestra interés alguno en el vínculo entre el poder discursivo de lenguaje poético y los diferentes niveles de la experiencia al analizar el concepto en su laborioso estudio *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, de 1947. La autora define “conceit” en términos de su estructura lógica y funcionamiento retórico. Para Tuve, los conceptos de esta época reflejan el sistema racional de Aristóteles siendo el número y la complejidad de vínculos asociativos su única variante.

No obstante, la unión entre los aspectos discursivos y sensitivos del lenguaje poético juega un papel sustancial en las ya mencionadas teorías de Paul Ricoeur y Herman Parret. Ricoeur, ante todo, destaca la importancia de la relación de la semejanza entre los conceptos semánticamente alejados que, como ya habíamos visto, ha sido considerado el elemento esencial en la creación de la presencia desde la antigüedad. El autor también señala el carácter fundamental del aspecto sensitivo del discurso poético que se plasma en la función referencial de la metáfora donde lo real y lo imaginario se unen creando la experiencia virtual. De la misma manera Parret manifiesta la importancia del aspecto erotético en la construcción de la presencia por su capacidad de crear el instante donde el conjunto de cosas, estados o hasta acontecimientos imaginarios llegan a poblar el presente, a formar parte de la vida real. Según este autor, los recuerdos y el contexto cultural son las fuentes principales en la creación de una experiencia virtual que establece una correlación entre la realidad y la subjetividad de la obra.

Dada la naturaleza altamente connotativa de la poesía de Donne, donde las denotaciones secundarias siempre se anteponen, es necesario tomar en cuenta la tensión entre la verdad metafórica y la literal. En el caso de mi tesis, inclusive, es crucial tener una idea clara sobre las diferentes formas expresivas relacionadas con la muerte en la cultura occidental para poder obtener acceso al mundo de la obra por medio de la realidad y la atmósfera emocional de la época. Por tanto, a menudo va a depender de mi juicio elegir un significado particular de la multiplicidad connotativa que ofrece la lírica erótica de John Donne. Aunque siempre corroborando mi interpretación con los estudios críticos y culturales relacionados con el tema de mi tesis.

Por tanto, la definición de “conceit” que voy a emplear en mi tesis se formula a partir de los postulados de Gracián y se complementa con las teorías semióticas de Ricoeur y Parret. Es, ante todo, el proceso de creación de nuevas pertinencias denominativas insólitas por medio de trasposición de los significados y de suspensión de las connotaciones primarias. El nuevo significado figurativo es el resultado de la interacción de diferentes u opuestos campos semánticos donde la relación de *discordia concors* representa el mecanismo que induce el desdoblamiento ilimitado de estos campos y crea flujo de imágenes que provocan la experiencia estética.

He mencionado con anterioridad que se encuentran solamente dos estudios que tratan el tema de la muerte referente a la lírica erótica de John Donne; sin embargo, quisiera volver a comentar sobre estas dos fuentes que emplearé en mi lectura de Donne con mayor detalle. El libro de Ramie Targoff *John Donne: Body and Soul*, maneja la relación entre lo material y lo espiritual como el principio fundamental de las experiencias mundanas en la vida y en la obra del autor mencionado. De acuerdo con Targoff, la idea del amor que Donne fomentaba consiste

en un sentimiento mutuo que establece el vínculo sólido entre los cuerpos y las almas de los enamorados, la condición que permite eludir la mutabilidad mundana. Por tanto, la autora de *John Donne: Body and Soul* analiza los casos del amor en la lírica erótica de Donne que no cumplen con la condición de esta reciprocidad. Robert Watson, a su vez, en *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*, examina la naturaleza de la crisis en el pensamiento renacentista que produjo la incertidumbre sobre la posibilidad de la existencia después de la muerte. Según el autor mencionado, este desequilibrio es notable en la obra dramática de Shakespeare quien se burla de las promesas tradicionales de la inmortalidad, así como también en la lírica erótica de Donne donde la búsqueda de la verdad abarca otros niveles como, por ejemplo, el vínculo entre las experiencias eróticas y la muerte. Dado que existe cierta correspondencia temática entre el libro nombrado y las preocupaciones centrales de mi tesis, usaré la interpretación de Watson como el sustento principal en mi lectura de Donne.

Por el otro lado, al realizar el análisis textual surgió la necesidad de tener una base filosófica sólida para examinar el carácter fúnebre de la pasión, por lo que me acerqué al libro de George Bataille, *El Erotismo*, de 1957, en el que investiga el significado de la transgresión, la naturaleza turbadora de la voluptuosidad e indaga sobre la naturaleza animal de la pasión donde se confrontan el amor, la sensualidad y la muerte. Asimismo considero que Sarah Toulalan en *Imagining Sex. Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*, de 2007, ofrece valiosa información sobre las representaciones visuales de carácter erótico de la época. No obstante, su investigación sobre la ambigüedad en el uso de los tropos y figuras retóricas es lo que produce mi especial interés. El postulado principal que retomo de su estudio consiste en que el lenguaje figurativo en el contexto erótico gracias a su alto nivel connotativo

fue empleado en la producción escrita del siglo XVII con el fin de ofrecer el placer físico e intelectual a un lector. En el caso del análisis de la naturaleza siniestra de la belleza femenina, sustentó mi lectura con el libro de Patrizia Bettella *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, de 2005, el cual brinda las bases para vincular el desagrado físico con la perversidad moral, el pecado y la muerte. De la misma manera, me parece que el contexto cultural es un aspecto clave para el desarrollo de esta tesis, por lo que he decidido consultar las obras de Jacques Le Goff *Una historia del cuerpo en la Edad Media*; de Diana Fuss “Corpse Poem” en *Critical Inquiry* y de Christina Grössinger *Picturing Woman in Late Medieval and Renaissance Art*, 1997, por mencionar sólo algunos. Estos textos enriquecieron en gran medida mi lectura de Donne.

Así pues, en el Capítulo 1 de esta tesis me propongo exponer los planteamientos esenciales de Paul Ricoeur que evidencian el carácter icónico de la metáfora; estos planteamientos son los que aplicaré en el análisis del concepto “muerte”. Esto incluye el estudio de la capacidad que la metáfora tiene para extender el campo semántico del significado y crear vínculos asociativos entre cualidades opuestas. Asimismo, en el primer apartado de la tesis ofrezco un breve examen de la función referencial de la mencionada figura retórica, el cual, por medio de las emociones proyectadas, establece el vínculo entre el mundo de la obra y el mundo real. Encuentro que este último aspecto del proceso metafórico es especialmente significativo en el análisis de una concepción construida culturalmente como lo es la muerte, por lo que me propongo exponer los puntos fundamentales de la teoría de Parret que permiten examinar la metáfora desde el punto de vista extra-lingüístico. Por tanto, el análisis textual de mi tesis se enfocará en tres cuestiones (la interacción de los campos semánticos, las variaciones del tono en el poema y las referencias

extra-lingüísticas) que, según los estudios teóricos expuestos, crean presencia.

Aunque, para Ricoeur, el examen tradicional de una obra poética a menudo se desarrolla dentro de los límites del análisis lingüístico, “an anticipation of linguistics and of its four domains – sound-meaning relation, syntax, semantics, sign-referent relation”,³¹ como el autor mismo lo define, en el caso de mi tesis este acercamiento resulta ajeno. Ante todo, porque solamente la metáfora, asimismo como el símil y el oxímoron (aunque en menor grado) tienen la capacidad de crear imágenes; cualquier otro tropo agota el flujo de las posibilidades asociativas al producir un significado. Asimismo, como lo indica Ricoeur, la sintaxis podría facilitar o dificultar el proceso de la interpretación, no obstante, nunca llega a influir en el desarrollo de la imaginaria verbal. El autor afirma: “The word survives the obliteration of syntax”.³² Además, aunque la creación de una imagen verbal se origina en el nivel denominativo, su desarrollo traspasa el paradigma del lenguaje en el que se desenvuelven aspectos sintácticos y fonéticos. El filósofo francés enuncia: “Metaphor is a phenomenon of discourse, an unusual attribution. [...] It is in the region of unusual semantic liaisons, of new and purely contextual combinations, that the secret of metaphor is to be sought”.³³ Por tanto, el análisis poético tradicional que trata la metáfora solamente dentro de los límites nominales no aportaría ninguna información a la creación de la presencia en un poema y llevaría la discusión al nivel completamente ajeno al enfoque teórico de mi tesis.

Dado que la percepción de la muerte es condicionada por distintas formas y expresiones de una sociedad determinada, pretendo dedicar el capítulo 2 al análisis del realismo macabro en la cultura visual occidental del alto medievo y el

³¹ Ricoeur, *op. cit.*, p. 3

³² *Ibid.*, p. 209

³³ *Ibid.*, p. 213

Renacimiento. Aunque esta investigación es fundamental en el contexto de mi tesis, ya que permite establecer la relación entre la función formativa del tema *memento mori* y la labor referencial de la metáfora, limitaré mi estudio a la correspondencia temática entre la expresión pictórica y la escrita de la época. Mi intención principal en este capítulo es trazar las preocupaciones centrales renacentistas de la cultura visual que inducían la necesidad de contextualizar la muerte en la literatura, así que opté por no emprender un examen detallado de los cuadros. Tampoco analizaré otras formas representativas de la cultura visual como ilustraciones de manuscritos, los elementos gráficos de los emblemas, la arquitectura, los rituales religiosos, etcétera, dado que los límites de la extensión de una tesis de maestría no permiten abordar el estudio de semejante magnitud.

El capítulo 3 de mi tesis constituye el análisis textual de la poesía de Donne dentro de los márgenes teórico-culturales que expuse en la introducción. Aunque existen muchos poemas que tratan el tema de la muerte en la lírica erótica de este poeta, he decidido incluir solamente tres obras menos exploradas que, a mi parecer, con mayor claridad revelan la influencia temática de la tradición macabra en su poesía, además de evidenciar la fuerza sensual de las imágenes verbales construidas a partir de la noción “muerte”. Así pues, “Twickenham Garden”, “The Dampe”, y la elegía “The Comparison” son los poemas que conforman el corpus de la presente tesis.³⁴ Estas obras serán examinadas en su totalidad, ya que únicamente el discurso

³⁴ Una de las posibles desventajas de analizar la lírica erótica de John Donne es el hecho de que el autor mencionado nunca se preocupó por publicar su obra poética. Esto se debe a que la visión moderna de la poesía como el monumento del pensamiento universal fue totalmente ajena a la época estudiada: la composición lírica se consideraba parte de la vida social de un caballero junto con el baile, el canto y el arte de la seducción. Por tanto, la poesía de John Donne, de Sir Edward Dyer, de Sir Walter Raleigh y de Sir Thomas Wyatt, entre otros, fue destinada únicamente a un círculo selecto de amigos y familiares. Como el resultado de esta tendencia renacentista se puede nombrar la existencia de un gran número de interpretaciones en lo que se refiere a versiones impresas de la lírica erótica de John Donne. Dado que el análisis poético de esta tesis se complementa con el estudio cultural de la época, he optado por utilizar la edición de Charles M. Coffin *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*,

poético como un todo y no el tropo aislado permite apreciar la fuerza del concepto macabro y establecer diferentes etapas de su desarrollo en un verso. Además, el análisis de la muerte como herramienta poética en el entorno discursivo permite traspasar los límites nominales, posibilita establecer nexos entre la realidad intrínseca del lenguaje poético y la fuerza erótica de la experiencia real. Vincular lo lírico con lo visual hace que la mirada vaya más allá del mensaje y su diegética, atraviesa las fronteras de lo visible y alcanza un espacio habitado de sentido que, en palabras de Parret, “atrae hacia lo infigurable, hacia fuera del campo”.³⁵

2001. Esto se debe a que en el libro mencionado Coffin expresa su intención de apegarse a los manuscritos originales y a las ediciones tempranas de la poesía de Donne, lo que, a mi parecer, permite esclarecer ciertas tendencias culturales que de otra manera permanecerían ocultas. Otra desventaja al acercarse a la percepción y representación del concepto “muerte” en el Renacimiento es la riqueza y complejidad del tema que impide abarcar todas las variedades significativas y obliga delimitar el análisis a ciertos aspectos más pertinentes al enfoque del estudio.

³⁵ Parret, Herman. *op. cit.*, p. 282

1. BAJO EL SIGNO DE LA DANZA MACABRA: LA CULTURA VISUAL DEL RENACIMIENTO Y LA EFICACIA RETÓRICA DEL CONCEPTO MACABRO

Death to all:

I call all and everyone to this dance:
pope, emperor, and all creatures
poor, rich, big, or small.
Step forward, mourning won't help now!
Remember though at all times
to bring good deeds with you
and to repent your sins
for you must dance to my pipe.

Bernt Notke, *Danza macabra*,
Catedral de San Nicolás, Tallinn, Estonia, XV

“The spectres of beggary and blood feuds, famine and prostitution are forever rearing their ugly heads; the streets are squalid and revolving, noisy and shit-filled; death and suffering [...] were part of the backdrop of daily life”.³⁶ Es así como Robert Mills evoca el drama de la vida cotidiana en la Edad Media y el Renacimiento; no sorprende, entonces, que en la cultura depredada por la muerte, la violencia, el dolor y las enfermedades, la población se deslumbraba con las imágenes de la muerte.³⁷ Como mencioné en la introducción, esta tendencia se manifestó con mayor fuerza en la cultura visual de la época que vio nacer el realismo macabro, toda una corriente artística cuyas formas representativas reflejaban la atracción popular por lo extremo de la retórica siniestra.

³⁶ Mills, *op. cit.*, p. 9

³⁷ *Ibid.*, p. 8

La leyenda francesa del siglo XIII, *Le cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, cuyo manuscrito contiene obras de Baudoin de Condé, Nicolas de Margival y dos autores desconocidos es la muestra más antigua que llegó a nuestros días. La trama es simple: tres cadáveres que representan el clero se encuentran con un duque, un conde y un príncipe con la finalidad de mostrarles la naturaleza efímera de la existencia humana. Gracias al libro de J. M. Clark *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*, podemos apreciar la fuerza del argumento que alimentaba esta discusión: "Such as I was you are, and such as I am you will be. Wealth, honor and power are of no value at the hour of your death,"³⁸ enuncia la muerte enfatizando su dominio sobre todas las cosas mundanas como el honor, el dinero y el poder. Por su fuerza didáctica, el motivo de tres muertos y tres vivos fue representación popular de los frescos en las catedrales. Una de las imágenes más representativas de esta tradición se encuentra en Überlingen, Alemania y data alrededor del año 1424. (p. 100)

El encuentro entre tres cadáveres y tres hombres, el origen de esta tradición pictórica que condena la vanidad mundana y busca de placeres de todo tipo, inspira el surgimiento del motivo del *Totentantz* o *Danse Macabre* que por primera vez aparece en el cementerio de los Inocentes en París.³⁹ El cuadro reproduce las calaveras que conducen a la gente de todas las categorías sociales - el emperador, el Papa, la duquesa, el campesino, el artesano, el burgués, el estudioso, el recién nacido, entre otros, - a su danza final.⁴⁰ (Anteportada) Debajo de las elegantes figuras se encuentran los versos en forma de diálogo entre la Muerte y la humanidad sobre la vanidad de la

³⁸ Clark, James. *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*, Glasgow, Glasgow University Publications, 1986, p. 37

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ La Danza Macabra que se encuentra en la Catedral de San Nicolás, Tallinn, Estonia es el único original que llegó a nuestros días. Pintado por Bernt Notke, el cuadro representa una copia fiel de *Lübecker Totentantz*, la versión más famosa de esta tradición pictórica.

vida. La Muerte se burla de los vivientes, haciéndoles recordar la brevedad de la existencia terrenal y el valor cuestionable de sus atributos, como el dinero, el poder, la belleza. A veces la Muerte es cortés con los personajes, como en el caso del Papa o la duquesa, aunque los demás participantes reciben un trato de desdén: el emperador es acusado de lujuria y el cardenal es culpado por su altanería.⁴¹

Asimismo, el tema de *memento mori* fue popular en Inglaterra. En 1538 Hans Holbein, el retratista oficial de la corte de Enrique VIII, realizó una serie de grabados en madera dedicados al motivo de la *Danse Macabre*. (p. 101) En la opinión de James Clark, dicha obra constituye ni más ni menos que la cumbre de esta tradición pictórica por la multiplicidad de acercamientos a la figura de la Muerte:

The inventiveness and imagination of the artist are revealed in the different poses and attitudes of Death. He approaches the human actors of the little drama in so many ways, and each is appropriate to the character of the individual. Sometimes he has a derisive gesture or he wears a mocking face, elsewhere he is earnest and severe. Generally he falls upon men unawares, unnoticed and scarcely heeded when seen, but at other times he is more violent in his methods, and causes them to bewail their lot or struggle against him.⁴²

Quizá, esta diversidad de posibilidades asociativas que ofrece la obra de Holbein impulsó el desarrollo de nuevos tonos y significados que enfatizan la intensa respuesta a los placeres propios de la existencia humana y su pérdida, como, por ejemplo, el motivo de la muerte de los enamorados. Así, El Jardín del Amor planteado por Guillaume de Lorris en *Roman de la Rose* durante el Renacimiento de manera repentina se convirtió en una tumba, es decir, la pasión ya no solamente se concebía como la fuente del sufrimiento extremo, sino que llegó a significar la muerte en sí, el

⁴¹ Gertsman, Elina. "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience", *Gesta*, vol. 42, núm. 2, 2003, pp. 143-159

⁴² Clark, James. *The Dance of Death by Hans Holbein*, Londres, Phaidon Press, 1947, p. 19-20

pecado, la perdición.⁴³ Lo que asombra en este caso es el énfasis en el poder mortífero del amor que está expresado por medio de la oposición entre la juventud, la belleza y la fortaleza de la pareja y su fallecimiento repentino. El cuadro *The Promenade* de Albrecht Dürer representa un ejemplo propio de esta tradición. (p. 113) La obra reproduce una pareja joven que disfruta del paseo en la pintoresca campiña; sin embargo, la figura de la Muerte que de manera burlesca intenta balancear el reloj de arena encima de su cráneo advierte que esta historia amorosa jamás verá un final feliz. El reloj de arena, el símbolo típico del tema *memento mori*, indica la naturaleza mutable del amor que o bien no puede ser consumado o se castiga con la muerte por su naturaleza lasciva.

El otro motivo representativo de esta tradición pictórica que vinculaba los placeres de la vida y la muerte fue la erotización de un cadáver. Susan Zimmerman en *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, 2005, trata de explicar esta inclinación en términos religiosos. En la opinión de la autora, el hecho de creer en la resurrección en el cuerpo y el alma incitó fantasías sobre la existencia en la tumba donde el aspecto sensual formaba parte de esta idea. Esto se debe a que el cadáver en descomposición se consideraba como el cuerpo semi-vivo con los cinco sentidos intactos aún, no obstante, en el proceso de transición entre la vida y la muerte. La relación entre las partes del cuerpo y los fluidos corporales representaba la interacción entre el cuerpo y el alma donde la descomposición postmortem física simbolizaba la etapa de liberación del espíritu de la materialidad del cuerpo. Una vez concluido este periodo los restos perdían el vínculo con la vida y dejaban de ser sensibles. Es por esta razón que la

⁴³ Olds, Clifton C., Williams, Ralph G., Levin, William R. *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*, Michigan, The University of Michigan Museum of Art, 1976

reutilización de las tumbas fue una práctica común en la época estudiada.⁴⁴ Dicha tendencia, claro está, encontró respuesta en la cultura visual. Quizá, el cuadro más famoso de esta tradición es *Dead lovers* creado por un autor anónimo⁴⁵ alemán que reproduce dos cadáveres en proceso de descomposición dándose un abrazo afectuoso en la tumba. (p. 114) De acuerdo con Jacques Le Goff, el autor de *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, las serpientes que salen de los orificios corporales y la rana que muerde los órganos reproductivos del cadáver femenino, son símbolos de la lujuria y, al mismo tiempo, los castigos convencionales que la Iglesia prometía a los adúlteros en el infierno.⁴⁶ A la luz de este comentario la imagen de los cuerpos muertos en el mismo sepulcro implica más de una lectura donde el contexto erótico ya no causa extrañeza.

Lo que sí se puede afirmar con cierta certeza es que desde este momento la cultura occidental descubrió el vínculo entre lo erótico y lo macabro que con una fuerza singular se manifestó en el motivo de la muerte y la doncella cuyo enfoque se orienta al aspecto corpóreo y sensual. El interés por el atractivo de la desnudez, sobre todo femenina, resultó en el papel protagónico de la mujer en las representaciones pictóricas macabras subsiguientes. Desde este momento, la mujer ya no era simplemente una de las participantes en la danza final, sino que estaba involucrada en una erotizada interacción con la calavera cuya imagen con el paso de tiempo se volvía cada vez más atrevida. Dichos cuadros ya no incluían versos como en la *Danse Macabre* y la función didáctica de este género perdió algo de fuerza. El enfoque principal estaba concentrado en la desnudez femenina y su interacción con la figura

⁴⁴ Zimmerman, Susan. *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005

⁴⁵ El cuadro solía atribuirse al pintor alemán Matthias Grünewald

⁴⁶ Le Goff, Jacques. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, trad. Josep M. Pinto, Barcelona, Paidós, 2005

masculina de la Muerte. La calavera, un amante, seductor atroz, se convirtió en el motivo recurrente de la época, especialmente en la pintura renacentista alemana. La obra fundamental de esta tradición fue *Death and the Young Woman* de Nicolas Deutsch donde el autor representa el cadáver en descomposición en el acto sexual con una mujer joven. (p. 115)

Entre los años 1510-1515, Hans Baldung Grien elaboró el cuadro *Eve, the Serpent and Death* cuya composición une la muerte y la lujuria: Eva con la manzana en la mano sujeta la cola de serpiente mientras lanza una mirada coqueta a la Muerte que la observa por las espaldas. La desnudez de la mujer cautiva: la llamativa palidez de su piel representa el foco visual del cuadro. La muerte aparece al fondo como atroz y amoroso agresor, lo que añade a la pintura su tono inquietante. Es evidente que Eva no demuestra pasiva sumisión, impotencia u horror; por el contrario, manifiesta una actitud amorosa hacia la Muerte. (p. 116) Desde este momento, la belleza femenina que en la temprana Edad Media reflejaba la perfección de la creación divina perdió todo el significado sagrado y se convirtió en el pecado de lujuria que puede llevar a compulsiones y transgresiones sexuales. Esta tendencia de vincular el atractivo femenino con la perversidad, la muerte y la desintegración corporal produjo una gran variedad de las imágenes como las brujas de Durero o reproducciones de las mujeres como Betsabé o Judith que llevaron a los hombres poderosos a su ruina. (pp. 117-119)

Hasta aquí he nombrado algunas tendencias del realismo macabro en la pintura que derivan del estado emocional de luto propio de la mentalidad occidental. Asimismo la percepción fúnebre de la realidad puede ser advertida en la tradición escrita lo que una vez manifiesta la función constructiva de la cultura visual sugerida por el ya mencionado Robert Mills. Así, en la literatura inglesa el tema de *memento mori* aparece por primera vez en *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer. El cuento

que trata la cuestión de manera explícita es relatado por el vendedor de indulgencias que ofrece una historia de tres amigos quienes, en altas horas de la madrugada estando ebrios después de una intensa noche repleta de alegría, se percatan de la repentina muerte de su antiguo compañero. El encuentro súbito con la muerte es este instante que invita a meditar sobre la vanidad de la vida y los placeres mundanos. No obstante, Chaucer lleva la enseñanza más allá de lo esperado: los tres amigos desean encontrarse con la Muerte en persona. Por tanto, deciden emprender la peregrinación al pueblo cercano devastado por la peste donde, según la leyenda, vive “Soul harvester”. La hazaña es todo un éxito: la Muerte aparece ante los amigos como un pobre anciano que intenta advertir su imprudencia al recitarles algunas partes del Antiguo Testamento que enuncian la vanidad de la vida. Sin embargo, los tres amigos son insensibles a la enseñanza y siguen apegados a su plan de localizar la muerte que, finalmente, encuentran literalmente bajo el roble en forma de un tesoro, la representación metafórica de todo lo pasajero en la existencia humana.

Aunque en el Renacimiento el tema de *memento mori* perdió algo de fuerza, se pueden nombrar por lo menos dos poemas que lo exploran. Uno de ellos es “A Litany in Time of Plague” de Thomas Nashe y el otro, “Upon a dead man's head” de John Skelton. Esta última obra llama la atención por el empleo de la imagería propia del realismo macabro:

It is general
 To be mortal:
 I have well espied
 No Man may him hide
 from Death hollow-eyed,
 With sinews wydered,
 With bones shydered,

With his work-eaten maw,
 And his ghastly Jaw,
 gasping aside,
 Naked of Hide,
 Neither flesh nor fell.⁴⁷

Como se puede ver, la descripción detallada de la muerte, que emerge como una calavera en estado de descomposición con ojos hundidos, huesos y horrorosa mandíbula expuestos para advertir a los ricos, consolar a los pobres e invitar a todos a llevar una vida responsable, representa la imaginería común del realismo macabro que se apoderó de la cultura visual popular de alto medievo.

La naturaleza dual del amor, no obstante, fue explorada a mayor profundidad. La popularidad de este motivo fue tan significativo que Robert N. Watson lo llega a denominar como el lugar común del Renacimiento⁴⁸ ya que varios autores como Sir Thomas Browne, William Shakespeare, Henry Howard, Philip Sidney, Edmund Spenser, Edward de Vere y John Donne, entre otros, emplearon dicho motivo en su obra con un notable afán. Sir Thomas Browne, por ejemplo, en *Christian Morals* advierte el carácter mutable de este sentimiento:

Punish not thy self with Pleasure; Glut not thy sense with palative Delights; nor revenge the contempt of Temperance by the penalty of Satiety. Were there an Age of delight or any pleasure durable, who would not honour Volupia? but the Race of Delight is short, and Pleasures have mutable faces. The pleasures of one age are not pleasures in another, and their Lives fall short of our own. Even in our sensual days the strength of delight is in its seldomness or rarity, and sting in its satiety: Mediocrity is its Life, and immoderacy its Confusion.⁴⁹

⁴⁷ Skelton, John. "Upon a dead man's head", <http://www.luminarium.org/renlit/>, 17/08/2009

⁴⁸ Watson, Robert N. *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*, Los Angeles, The University of California Press, 1999

⁴⁹ Sir Browne, Thomas. *Christian Morals*, <http://penelope.uchicago.edu/index.shtml>, 1/02/2010

De acuerdo con la percepción de Browne el amor y los placeres carnales que la pasión ofrece representan el elemento supremo de la vanidad. Su naturaleza extremadamente destructiva, efímera, que frustra el deseo sin cesar, constituye el modo de contemplar su propia muerte.

De igual forma, Shakespeare concibe la pasión como algo intrínsecamente imposible de satisfacer, destructivamente insaciable donde todos los intentos de concebir el placer representan la fuerza destructiva que aniquila el ser. Para Troilus, por ejemplo, hasta la anticipación del éxtasis sexual simboliza el adelanto de la muerte; es un placer tan “subtle-potent”, “swooning destruction” que borra la razón, representa el óbito:

what will it be,

When that the watery palate tastes indeed

Love's thrice repured nectar? death, I fear me,

Swooning destruction, or some joy too fine,

Too subtle-potent, tuned too sharp in sweetness,

For the capacity of my ruder powers:

I fear it much; and I do fear besides,

That I shall lose distinction in my joys... (*Troilus and Cressida* III, ii)

El motivo del amor mortal también goza de amplia presencia en la lírica erótica de John Donne: la mayoría de sus poemas que tratan la unión amorosa hablan sobre el deseo aún no cumplido, la amenaza de la separación o dudan sobre la posibilidad de conservar este afecto eternamente.⁵⁰ En otras palabras, en la lírica

⁵⁰ En *Song and Sonnets* de Donne la percepción fúnebre del amor tiene múltiples facetas. Ante todo, las obras líricas como “Love’s Exchange”, “The Bait”, “The Broken Heart”, “The Paradox” enuncian el carácter violento de este sentimiento. Es el mismo proceso de amar lo que lleva consigo la destrucción y el sufrimiento insoportable. Otro de los temas más representativos de esta índole es la visión de la despedida como muerte. Los poemas “Song”, “The Legacy” y los cuatro “valedictions” tratan el peligro de la separación que puede destruir el vínculo perfecto entre los enamorados, exponiéndolos a la mutabilidad mundana. Asimismo, Donne manifiesta la visión de la amada como amenaza mortal que

erótica de este autor la pasión como un sentimiento positivo siempre está en equilibrio con su lado negativo por medio de la antítesis analógica entre la vida y la muerte. De hecho, la concepción renacentista de que el acto sexual reduce la duración de la vida surge con una notable perseverancia a lo largo de su obra lírica. A saber, “The Damp” y “The Paradox” explotan la riqueza asociativa del motivo mencionado. Sin embargo, quizá, el ejemplo más representativo de esta tendencia aparece en "Farewell to Love" donde Donne cuestiona la posibilidad de disfrutar los placeres carnales sin tener que enfrentarse a la mutabilidad mundana. "Cannot we jocund be/ After such pleasures?" duda la voz poética; no obstante, inmediatamente admite que "each act, they say,/ Diminisheth the length of life a day".

En lo que se refiere al motivo de la erotización de un cadáver en la literatura inglesa, basta con mencionar a Shakespeare, quien en *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* en el acto III, escena I, define la muerte como ‘consummation’:

To die: to sleep;
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd.

En el contexto de la tragedia, la palabra ‘consummation’ adopta ambos significados: el del orgasmo y desvanecimiento. Asimismo, se puede mencionar otra obra de Shakespeare, *Romeo and Juliet*, donde la paradójica mezcla entre el amor, el sexo, el deseo y la muerte forma la base de la acción dramática. Desde el prólogo, la pasión que sienten los amantes adolescentes está determinada como “death-marked love”. La

mata con su desdén. “Twicknam Garden”, “The Aparition”, “The Damp”, “The Expiration”, “Witchcraft by a Picture”, “The Funeral”, “The Will” juegan con esta idea donde la doncella aparece como asesina cruel.

obra destaca por sus citas célebres que venera esta relación anormal. Capulet, por ejemplo, en el acto IV, escena IV lamenta que “life, living, all is death's”, mientras que en opinión de Romeo “unsubstantial death is amorous” lo que lo lleva a la aniquilación. “With a kiss I die”, manifiesta el amante adolescente. (V, III)

Además, en *Romeo and Juliet* la muerte es insoportable, aunque atractiva debido a que cautiva a la belleza: Julieta, al momento de ser introducida a la tumba, el ambiente de deterioro y descomposición, no está muerta, sino se encuentra en un estado inconsciente bajo el efecto de la poción.⁵¹ Cuando, finalmente, Julieta fallece, la muerte representa una acción instantánea que conserva el encanto de la joven: “And Juliet, bleeding, warm and newly dead”. (V, II)

El motivo de erotización de un cadáver también cautivó el interés de John Donne. Mencioné ya en la introducción que su poesía erótica está repleta de la imaginería específica relacionada con la muerte, donde los cadáveres son invitados frecuentes. A saber, el cuerpo disecado que aún siente amor en "Love's Exchange" o el discurso seductivo del poema “The Damp” enunciado por un difunto en el pleno proceso de autopsia son solo algunos ejemplos que comprueban lo anteriormente dicho. No obstante, en el caso particular del poeta estudiado se puede sugerir la existencia de todo un género literario que Diana Fuss denomina “corpse poem”, la obra donde el cadáver se niega a quedarse en silencio, lo que crea mayor grado de presencia que una simple imagen del difunto. En la lírica erótica de Donne los poemas “The Damp”, “The Relique” y “The Funeral” podrían considerarse las obras representativas de esta índole, ya que logran concebir la mayor intensidad en la vivacidad sensual al entretejer las fantasías eróticas dentro del discurso epitáfico.

⁵¹ Davis, Lloyd. "Death and desire in Romeo and Juliet", en Alexander, Catherine M. S., Wells, Stanley (ed.), *Shakespeare and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001

Ahora bien, la cuestión de la naturaleza siniestra de la belleza femenina no se puede considerar como una preocupación habitual en la expresión escrita renacentista, dado que el canon literario de aquella época dictaba alabar la juventud, la palidez de la piel y las proporciones perfectas de una doncella.⁵² John Webster es uno de los pocos autores que, en *The Duchess of Malfi*, exhibe el otro lado de la belleza:

Man stands amaz'd to see his deformity
 In any other creature but himself.
 But in our own flesh, though we bear diseases
 Which have their true names only ta'en from beasts,
 As the most ulcerous wolf and swinish measles;
 Though we are eaten up of lice and worms,
 And though continually we bear about us
 A rotten and dead body, we delight
 To hide it in rich tissue. (II.i.)

Para Webster, el encanto físico es un disfraz que esconde un cuerpo corrompido; es una ilusión que engaña la razón, disfraza la mutabilidad mundana con un tejido fino y hace al ser humano derrochar sus días en la búsqueda de un ensueño que lo encamina a la muerte.

Donne es otro autor de la época que no se deslumbraba con el cliché isabelino como la alabanza del cabello, los labios o los ojos de una mujer. La elegía “The Comparison” es la única composición dentro de su lírica erótica que trata el concepto de la belleza femenina, no obstante, su acercamiento carece de alabanza, todo lo contrario. En este poema Donne, al equiparar las apariencias físicas de dos amantes,

⁵² Bettella, P. *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetics Models in Italian Poetry From the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 7

revela el lado siniestro de la belleza femenina por medio del empleo de la imagería macabra.

En general, la obra del poeta mencionado carece de lírica descriptiva ya que su interés se halla en la esencia de las cosas, en su funcionamiento. La atracción de Donne por el amor, por ejemplo, descansa en la cuestión psicológica del asunto: su atención está cautivada por los efectos que esta emoción produce en su mente y en su cuerpo. Aunque el poeta mencionado, igual que los autores isabelinos, compara dos cosas desiguales excepto por un detalle (los labios de una persona no tienen nada que ver con el coral salvo el color; la dureza o la aspereza del mismo pasan desapercibidos), la diferencia fundamental consiste en que los autores isabelinos buscaban la semejanza en cualidades exteriores, mientras que Donne se enfocaba en explorar parecidos en el funcionamiento interno de las cosas. Como lo enuncia Alice Stayert Brandenburg: “He is less interested in what life is than the way in which he feels, experiences, and believes it”.⁵³ Sin duda alguna, es más fácil vincular las rosas y las mejillas y figurarse una imagen que rinda satisfacción estética, en vez de tratar concebir los altibajos de una relación amorosa como sombras moviéndose bajo el sol. Es lo que constituye la diferencia entre un poeta reflectivo e intelectual. Donne integraba su conocimiento y sus destrezas en el proceso creativo donde el aroma de las flores, por ejemplo, llegaba a ser su fuente de la inspiración que transformaba una experiencia en el pensamiento formando un nuevo mundo sensual dentro de la obra. Claro está que la muerte, el concepto que tiene la capacidad de abarcar una gran variedad de nociones e inducir diferentes experiencias opuestas, es la fuente de la

⁵³ Brandenburg, Alice. “The Dinamic Image in Metaphysical Poetry”, *PMLA*, vol. 57, núm. 4, Modern Language Association, 1942, pp. 1039-1045, p. 1042

inspiración por excelencia, algo que es bastante evidente en la lírica erótica de John Donne.

Así pues, la paradoja de la muerte es retórica en su naturaleza ya que proyecta la relación paradigmática entre la vida y su fin: esta noción forma y no forma parte de la subsistencia; constituye una etapa de la existencia humana que al mismo tiempo niega su esencia. La muerte representa una experiencia personal que no puede ser experimentada por el otro ni comunicada por quien la experimenta; no obstante, es una vivencia no asumida. De la misma manera, esta dualidad conceptual de la “muerte” se manifiesta en el nivel lingüístico, donde dicha noción vincula campos semánticos opuestos y crea contradicción irresoluble, paradoja retórica que es conocida en el ámbito literario como la metáfora.

Esta cópula de discordancias que constituye la naturaleza de la noción “muerte” representa, según Paul Ricoeur, uno de los momentos icónicos del lenguaje poético. El autor enuncia que la imagen verbal se puede definir como la sorpresa unida a la disimulación, como el cambio de significados o mejor dicho la transposición de los sentidos producida por la interacción de los objetos comparados. “The icon is the matrix of the new semantic pertinence that is born out of the dismantling of semantic networks caused by the shock of contradiction”, declara Ricoeur.⁵⁴ Así que en la medida en que se equiparan dos objetos distintos, se penetra el alma del sentido, se concibe un nuevo género dentro de la diferencia que permite descubrir la etapa preparatoria en el proceso de la percepción conceptual y se encuentra el contenido esencial que se vuelve el centro de la representación lejana. Es aquí donde se produce la presencia debido a que el sentido principal se deja de lado y

⁵⁴ Ricoeur, *op. cit.*, p. 235

la semejanza se traslada a otro significado. Ricoeur compara este proceso con el golpe de genio que proviene de una percepción o un *insight* relacionado con la capacidad del poeta de ver lo “inenseñable”, lo que no se puede contemplar. Según Ricoeur, la creación de la presencia no es únicamente una actividad alimentada por la intuición. El proceso de acercamiento de las cosas alejadas incluye un momento discursivo que sirve como el filtro para decir qué aspectos se aproximan, qué categorías y formas se destruyen y dónde se establecen nuevas fronteras lógicas sobre las ruinas de los precedentes. Así que la imagen verbal es una construcción discursiva regida por el efecto “dado” ya que la transmisión metafórica ocurre desde un punto de vista y no abarca todos los lugares de la semejanza. La metáfora macabra, en particular, expone con más claridad la labor de la relación de semejanza porque la contradicción literal de las nociones opuestas reunidas dentro de este concepto se conserva. La tensión en el sentido creada por el acercamiento de las nociones semánticamente alejadas se acentúa, lo que conduce a una mayor grado de presencia.

Asimismo, Paul Ricoeur analiza el aspecto afectivo y sensorial del lenguaje poético en la construcción de la vivacidad sensual. Su hipótesis principal radica en que existe un vínculo entre el sentido y lo sensible debido a que la poesía es la apertura a lo imaginario que el significado libera. Como la finalidad de las palabras es evocar y provocar imágenes, el mismo sentido se vuelve ícono por la capacidad que tiene de desarrollarse en imágenes. El flujo de imágenes, a su vez, induce el despliegue indefinido del sentido y abre a la interpretación un campo semántico ilimitado, lo que diversifica las posibilidades de la creación de presencia. Dado que el lenguaje poético es de una naturaleza dual que abarca la función referencial dentro de lo imaginario, la muerte situada dentro de este medio hace referencia a lo empírico y lo imaginario, une lo ficticio y lo existente, crea la experiencia virtual. Dicho de otra

manera, las imágenes que despiertan recuerdos producen un mayor grado de presencia que un simple precepto del objeto.

Parret, a su vez, destaca la importancia del aspecto erotético en la creación de la vivacidad sensual en un verso. Para él, la presencia nunca queda reducida a los estados meramente cognitivos: “Si el mundo está poblado de presencias”, comenta Parret, “es porque nuestra alma proyecta su subjetividad y sus modalizaciones sobre el mundo, y fabrica de ese modo ontologías que no están sometidas a la función de existencia”.⁵⁵ En otras palabras, la intensidad de la vivacidad sensual depende del grado de la percepción de cada lector y está directamente relacionada con su pensamiento y sus vivencias, lo que abre un hueco en el espacio-tiempo de las percepciones, provoca la emoción estética.

En el caso particular de la muerte y de la presencia creada por su medio, hay que recordar el carácter fantasmático de este concepto: es una fantasía ya que no existe registro certero referente al acto de morir; lo único con lo que contamos son experiencias cercanas a la muerte. Parret define la presencia fantasmática como el proceso donde “la diferenciación en sujeto presentificante y sujeto reproducido no conduce a ninguna síntesis: la vivencia del noema fantasmático está atravesada por una alteridad que no se deja recuperar.”⁵⁶ Dicho de otra manera, la muerte pertenece al flujo de las vivencias; no obstante, se encuentra muy alejada de lo sensible y de lo percibido. No existe el vínculo entre esta fantasía y la experiencia personal, por lo que se forma la presencia fantasmática que, según Parret, siempre está determinada por el contexto cultural.

⁵⁵ Parret, *op. cit.*, p. 12

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23

Así que el sujeto imaginario, como la muerte en nuestro caso, es un sujeto desdoblado en su naturaleza: la persona que ejecuta la fantasía realiza una síntesis noética a partir de íconos y signos relacionados con su realidad (la obra, el libro, el objeto de arte, la acción, la tradición, la creencia, entre otros) que proyectan ciertos valores. La percepción de la muerte, en particular, es un ejemplo de la construcción cultural por excelencia ya que diferentes civilizaciones atribuyen distintas cualidades a dicha noción. A saber, la tradición macabra occidental y la celebración mexicana plantean diferentes acercamientos a esta pregunta existencial. Por tanto, el contexto cultural es lo que transforma la vivencia imaginaria en una modalidad tética que junto con la modalidad erotética, neutraliza la irrealidad del concepto “muerte”. Así que la interpretación de una metáfora macabra en gran medida depende de los aspectos extra-lingüísticos que una obra despliega.

En este punto la función referencial de la metáfora o, en palabras de Ricoeur, “the power of metaphor to project and to reveal a world”,⁵⁷ se vuelve fundamental. El autor mencionado, en particular, encuentra que la habilidad del poeta para vincular la realidad y la ficción forma parte de la vivacidad sensual en el discurso poético. El pensador francés enuncia que el proceso de la metaforización debe satisfacer las demandas contrarias: “It must be new but fitting, strange but evident, surprising but satisfying”.⁵⁸ Estas condiciones que se logran reorganizando “the world in terms of works and works in terms of the world”.⁵⁹ Así, la función referencial de la metáfora es, ante todo, la transferencia de significados, más que la aplicación de denotaciones ajenas a un predicado. Tal como ocurre en el caso de la percepción macabra del erotismo. Si bien la muerte orgásmica forma parte de la realidad literal, es la

⁵⁷ Ricoeur, *op. cit.*, p. 108

⁵⁸ *Ibid.*, p. 280,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 273

naturaleza agonizante del placer lo que le concede el significado fúnebre. De esta manera, la naturaleza siniestra del erotismo es una ejemplificación basada en las concepciones existentes en la vida real más que la creación de una nueva noción. La metáfora, entonces, descubre nuevas facetas del mundo real, razón por la cual el contexto cultural resulta de suma importancia en el análisis textual de la obra literaria, sobre todo de aquella que encuentra pocos puntos de interferencia con el pensamiento actual.

Por tanto, a partir de los postulados teóricos de Ricoeur y Parret, se puede inferir que la metáfora macabra mantiene unidos el sentido y la imagen ya que es al mismo tiempo una experiencia y un acto. Por un lado, el flujo de imágenes escapa del control voluntario, la visualización de pensamientos relacionados con la muerte es un proceso intuitivo que no puede ser enseñado o regido por ninguna regla. Por otro lado, la imagen está unida al sentido y la habilidad de crear reflexiones pictóricas implica comprensión y, por tanto, una actividad. De este modo, lo imaginario y el significado metafórico se unen en una relación de semejanza predeterminada por el juego del lenguaje. Por ser el destino de todas las cosas terrenales, la muerte permite crear numerosas metáforas vivas: el arco de semejanza se puede doblar hasta el límite; sin embargo, la flecha de significado siempre llegará a la dirección predeterminada. Esta multiplicidad de posibilidades asociativas es lo que convierte a la muerte en el vehículo que une las partes faltantes de cada contexto, despliega el flujo de significados ilimitado que por medio de las referencias extra-lingüísticas se convierte en una experiencia virtual. El conjunto de todos estos procesos, a su vez, constituye el momento icónico de la metáfora, es decir, su capacidad de crear imágenes cuyo funcionamiento en la lírica erótica de John Donne se analizará a continuación.

2. “ONCE I LOVED AND DIED; AND AM NOW BECOME/ MINE EPITAPH AND TOMB”. LA VIVACIDAD SENSUAL DE LA IMAGINERÍA SINIESTRA EN LA LÍRICA ERÓTICA DE JOHN DONNE

La presencia, como evidencia el capítulo anterior de esta tesis, es un fenómeno bilateral en su naturaleza. Por un lado, constituye un fragmento de la realidad configurado por nuestra fantasía, por el otro, representa una construcción semántica basada en el uso figurativo del lenguaje y la suspensión de los significados primarios que permiten percibir las cualidades de un predicado desde un ángulo distinto. En otras palabras, la creación de la vivacidad sensual en el discurso poético es un proceso opuesto al procedimiento de la comprensión de la realidad: ante todo, se define el objeto en términos precisos, la denominación que posteriormente se transforma en una idea abstracta. La presencia, entonces, es un proceso creativo que estetiza la materialidad del lenguaje por medio de los aspectos extra-lingüísticos.

En efecto, esta unidad artística de la presencia es el resultado de la recreación de las percepciones y sentimientos almacenados en la conciencia, lo que permite concretar los aspectos sensoriales y visuales que se condensan en una imagen vívida. No obstante, surge la pregunta ¿cómo se materializa una experiencia no asumida como la muerte? Siendo el fin existencial una construcción cultural, de nuevo conviene mencionar a Parret, quien designa a estas prácticas no adquiridas como vivencias predeterminadas que se refieren al sistema de verdades necesarias y evidentes guardadas en la memoria. De acuerdo con Parret, semejantes realidades “están determinadas por la utilización del lenguaje, [por] las secuencias memorísticas [que] se desarrollan canónicamente como relatos, [...] por la censura individual, por

los intereses del afecto y deseo y por el control social”⁶⁰ -- por todo lo que permite al ser humano actualizar de manera inmediata la información y las impresiones desplegadas en una obra, representándolas como experiencias pasadas. Dicho de otra manera, la percepción de la muerte siempre es preformada; no obstante, nosotros mismos creamos experiencia añadiendo el aspecto afectivo y dando forma lingüística a nuestras fantasías.

Semejante proceso está involucrado en la percepción de la pasión como el sentimiento violento que aniquila la identidad ya que el amor mortal es todo lo que hay de popular y universalmente conmovedor en la tradición literaria occidental.⁶¹ El amor feliz no tiene historia. Únicamente existe el sentimiento amenazado y condenado por la vida misma: lo que excita al artista occidental es el sufrimiento causado por la pasión; en otras palabras, la desgracia, un estado profundo de pérdida asociado con la aniquilación de la identidad, el deseo incontenible que desintegra el alma, reduce la existencia a la obsesión, la dolencia, la locura y la muerte. Por tanto, retomando la terminología de Parret, se podría decir que el amor desdichado forma parte de las vivencias no percibidas que, no obstante, se encuentran presentes en la conciencia de los individuos occidentales. Es un objeto que está en el transfondo del bagaje cultural y se encuentra listo para ser advertido y, aunque desaparece de la vista, sigue presente en su remanencia.⁶² Esto quiere decir que en el caso del amor infeliz, basta una pequeña sugestión para que la imaginación de un lector occidental empiece a desplegar el flujo de las imágenes que provocan el desdoblamiento del campo semántico relacionado con el aspecto doloroso de la condición de estar enamorado. Esta evolución de imágenes entretejidas modula nuestra percepción de las

⁶⁰ Parret, *op. cit.*, p. 162

⁶¹ De Rougemont, Denis. *Amor y occidente*, trad. Ramón Xirau, México, CONACULTA, 2001

⁶² Parret, *op. cit.*

verdades “evidentes”, dado que transmite la intensidad de las emociones expuestas por la voz poética que no solamente comunica la información extra-lingüística, sino que también involucra la subjetividad del autor. Todo esto induce la reflexión de que la magnitud de la presencia es todavía mucho mayor en el caso de las vivencias predeterminadas como, por ejemplo, la concepción de la naturaleza mortífera del amor desdichado. Esto se debe a que el carácter preformado de estas experiencias resulta en el despliegue de las imágenes y emociones anticipadas de la naturaleza subjetiva que, según Parret, “nos es profundamente familiar, conténita, [*sic*] íntima, y también [...] inmutable y universal en el pensamiento y en el sentimiento...”⁶³

El poema “Twicknam Garden” es una obra donde la visión funesta del amor se construye a partir de las vivencias preformadas de carácter fúnebre. Este despliegue de imágenes, que fomenta las referencias extra-lingüísticas predeterminadas, crea el “conceit” macabro que vincula el declive pasional con la caída humana donde la muerte emerge como el enlace indispensable para unir estas dos representaciones distantes.

⁶³ *Ibid.*, p. 99

“Twicknam Garden”

Blasted with sighs, and surrounded with teares,
 Hither I come to seeke the spring,
 And at mine eyes, and at mine eares,
 Receive such balms as else cure every thing;
 But O, selfe traytor, I do bring
 The spider love, which transubstantiates all,
 And can convert Manna to gall,
 And that this place may thoroughly be thought
 True Paradise, I have the serpent brought.
 'Twere wholesomer for mee that winter did
 Benight the glory of this place,
 And that a grave frost did forbid
 These trees to laugh and mocke mee to my face;
 But that I may not this disgrace
 Indure, nor yet leave loving, Love let mee
 Some senselesse peece of this place bee;
 Make me a mandrake, so I may groane here,
 Or a stone fountaine weeping out my years.
 Hither with christall vyals, lovers come,
 And take my teares, which are lovers wine,
 And try your mistresse Tears at home,
 For all are false, that tast not just like mine;
 Alas, hearts do not in eyes shine,
 Nor can you more judge womans thoughts by teares,
 Than by her shadow what she weares.
 O perverse sexe, where none is true but shee,
 Who's therefore true, because her truth kills mee.

2.1. Amor y muerte en "Twickenham Garden": vivencias predeterminadas y su papel en la construcción de la presencia

Porque fuerte es como la muerte el amor;
duros como el Seol⁶⁴ los celos;
sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama.

Cantar de los cantares

"Twicknam Garden" es un poema donde la muerte aparece de manera explícita solamente dos veces por medio del empleo de las palabras "grave" y "kill". No obstante, dicha noción forma parte esencial de la imaginería verbal de la obra mencionada ya que cada una de sus imágenes se refiere a una vivencia predeterminada que proyecta el sentido de pérdida, expone el estado de luto propio de la concepción de la muerte y el amor en la cultura occidental. Quizá, a primera vista, resulta complicado establecer el vínculo claro entre la muerte y las imágenes del enamorado desolado que desea convertirse en "senslesse peece" del jardín corrupto con el fin de propagar su desgracia y desagaviar su dolor; sin embargo, un estudio detallado de las referencias extra-lingüísticas del poema permite observar cómo un enunciado incoherente y destructivo obtiene un nuevo significado. A mi parecer, "Twicknam Garden" es un ejemplo adecuado que demuestra la función selectiva del momento discursivo que posibilita contemplar la etapa preliminar en la percepción conceptual y en la creación de la presencia donde el aspecto erotético y las vivencias predeterminadas obsequian un papel sustancial.

Así pues, el paisaje (o el jardín, su variante cultivada) es un concepto altamente erotético en el pensamiento occidental; Parret, inclusive, lo denomina como

⁶⁴ Seol, infierno en hebreo

“estado del alma”⁶⁵ que tiene una memoria. Como bien lo indica el autor mencionado, el individuo nunca ve un paisaje, lo “re-ve” siempre, dado que goza de la vivencia colectiva sobre esta noción determinada por la historia y la cultura. Por esto, lo que se observa como el paisaje, o el jardín en este caso, es una construcción cultural que modela la percepción de la obra analizada y la creación de la experiencia estética, alejando al ser vivo de la realidad inmediata de las cosas. Así, en el poema “Twicknam Garden” el jardín representa una pieza importante en la construcción del sentido de pérdida que nutre la creación del “conceit” ya que la destrucción gradual de la imagen idealizada del Edén coincide con la variación del tono que poco a poco va dejando los matices optimistas y se vuelve cada vez más taciturno.

En efecto, el inicio de “Twicknam Garden” manifiesta la concepción tradicional renacentista del jardín enunciada por Parret donde la naturaleza estetizada se percibe como un oasis terrenal, un lugar simbólico que brinda la armonía y una cierta forma de felicidad manifestada por medio de la salud corporal y de la distensión del espíritu.⁶⁶

Blasted with sighs, and surrounded with teares,
 Hither I come to seeke the spring,
 And at mine eyes, and at mine eares,
 Receive such balms as else cure every thing;

No es sorprendente, entonces, que el enamorado “blasted with sighs, and surrounded with tears” vaya al jardín edénico en búsqueda de bálsamos que “cure every thing”. La labor imaginaria del lector, a su vez, construye el cuadro del Paraíso que evoca el sentimiento de nostalgia por una existencia idealizada y dichosa, lejos de los tiempos y los espacios reales. No obstante, en esta ocasión la memoria arcaica falla: la

⁶⁵ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 117

⁶⁶ *Ibid.*, p. 117

continuación del poema destruye de manera brutal la visión embellecida del jardín como el lugar de la inocencia y pureza absoluta:

But O, selfe traytor, I do bring
The spider love, which transubstantiates all,
And can convert Manna to gall,
And that this place may thoroughly be thought
True Paradise, I have the serpent brought.

En este momento el estado de sufrimiento, soledad y confusión espiritual de la primera línea se apodera del poema. La esperanza de encontrar la paz que la voz poética manifiesta al principio de la obra cede dando el lugar a la desolación y exasperación. Con el fin de enfatizar el sentido de pérdida que se manifiesta en el tono de esta parte del poema, Donne añade otra imagen anticipada a la imaginería de la obra que alude a la muerte. Se refiere al jardín edénico corrupto que Ilva Beretta denomina como “a place both of innocence and sinful disobedience resulting in the Fall”,⁶⁷ la concepción que nutre *Merchant's Tale* de Chaucer, pero de manera más explícita emerge en la célebre obra medieval *Roman de la Rose*.

El libro de Guillaume de Lorris y Jean de Meun ilustra con detalle la naturaleza dual del jardín que dominaba el pensamiento occidental de la época. Por un lado, este lugar y sus encantos producían una gran alegría comparada con la ilusión de encontrarse en el paraíso terrenal:

Et sachiès que je cuidai estre
Por voir en Paradis terrestre,
Tant estoit li leu delitables,
Qu'il sembloit estre esperitables:

⁶⁷ Beretta, Ilva. “*The World's a Garden*”: *Garden Poetry of the English Renaissance*, Estocolmo, Uppsala, 1993, p. 30

Car si cum il m'iert lors avis,
 Ne fèist en nul Paradis
 Si bon estre, cum il faisoit
 Ou vergier qui tant me plaisoit.⁶⁸

Por el otro lado, el lector descubre que el entorno paradisiaco del jardín tiene la finalidad de demostrar la falsedad de este lugar edénico que carecía de valores cristianos y fomentaba los placeres carnales. Algunas pistas como la densidad de las hojas que cubren el sol, el césped blando con numerosas flores y diferentes especies que brotan en el lugar fortalecen esta conjetura:

Pomiers i ot, bien m'en sovient,
 Qui chargoient pomes grenades,
 C'est uns fruis moult bons et malades;[...]
 Maint figuier, et maint biau datier;
 Si trovast qu'en èust mestier,
 O' vergier mainte bone espice,
 Cloz de girofle et requelice,
 Graine de paradis novele,
 Citoal, anis, et canele.⁶⁹

Sin duda alguna, el análisis más detallado de la simbología de las flores y frutos mencionados en la obra permitiría encontrar otras evidencias de la voluptuosidad; no obstante, en este estudio bastaría con nombrar la granada y el higo, signos de la fertilidad y lujuria en el pensamiento medieval.

Este breve análisis de *Roman de la Rose* permite inducir que la concepción del jardín como sincretismo del pecado y pureza fue una presencia familiar en el

⁶⁸ De Lorris, Guillaume y de Meun, Jean. *Roman de la Rose*, Gutenberg Project, <http://www.gutenberg.org/etext/16816>, 15/03/2010

⁶⁹ *Ibid.*

Renacimiento, por lo que al referirse al pecado carnal que se castiga con la muerte, Donne modela el proceso de la percepción conceptual del lector y sus posibilidades interpretativas enfatizando la esencia mortífera del amor. Así pues, una vez más se confirma que la construcción de nuevos significados es un proceso erotético que ocurre desde un punto de vista y está predeterminado por la subjetividad lingüística del autor. Tal como lo enuncia Paul Ricoeur:

Images evoked or aroused in this way are not the ‘free’ images that a simple association of ideas would join to meaning. Rather [...] they are ‘tied’ images, that is, connected to poetic diction. In contrast to mere association, iconicity involves meaning controlling imagery. In other words, this is imagery involved in language itself; it is part of the game of language itself.⁷⁰

Asimismo, la naturaleza dual del jardín ofrece a Donne la posibilidad de introducir un nuevo campo semántico relacionado con la devoción religiosa que aumenta aún más la tensión en el sentido, lo que permite al receptor crear en la mente una imagen dramática. Así pues, el enamorado de “Twicknam Garden”, al igual que el protagonista de *Roman de la rose*, viene al jardín en busca del amor eterno que ilumina la existencia, no obstante, descubre su lado siniestro en la naturaleza inconstante de las mujeres, celos y el temor a la pérdida del ser querido, situación que evoca la imagen de araña, otro símbolo de la muerte según Joe Nutt.⁷¹ El “conceit” incorporado en los versos “The spider love, which transubstantiates all,/ And can convert Manna to gall” representa una imagen extremadamente vívida que de manera inmediata transforma el poema: lo que pareciera ser una vana excursión de autocompasión aumenta significativamente su importancia. Los campos semánticos opuestos como el amor y la muerte, lo sagrado y lo profano se unen, lo que incita el

⁷⁰ Ricoeur, *op. cit.*, p. 250

⁷¹ Nutt, Joe. *John Donne: The Poems*, Nueva York, Palgrave, 1999

despliegue indefinido de significados que se convierten en una imagen mental que casi traspasa con la realidad.

El término teológico “transubstanciación” que en el contexto de este poema cumple la función de la sorpresa unida a la disimulación dado que cambia los acentos y en vez de consagrar el sentimiento profano manifiesta su naturaleza funesta que convierte la felicidad en una desgracia, la plenitud de la vida en una total miseria, el ser viviente en un difunto vivo añade la magnitud a la situación. Según Paul Ricoeur, así es como se crea la presencia, dejando el sentido principal de lado y trasladando la semejanza a otro significado. “What constitutes the new pertinence”, comenta el autor, “is the kind the work of resemblance of semantic proximity established between the terms despite their distance apart”.⁷²

De la misma manera, el término “transubstanciación”, añade el tono de pesar a la obra dado que evoca otra vivencia predeterminada que gozaba de amplia presencia en el período analizado -- la Pasión de Cristo, la representación que desborda la violencia brutal.⁷³ Robert Mills ilustra la profundidad de la simpatía que la sociedad medieval-renacentista sentía hacia Jesús y su truculenta muerte en la cruz:

I saw, standing in front of the altar... an image of the Lord Saviour. As I was in deep contemplation, I recognized the crucified Lord himself crucified in that very place and I beheld him, living, in my mind's eye.⁷⁴

⁷² *Ibid.*, p. 229

⁷³ La población occidental medieval y renacentista en su mayoría estaba representada por una multitud analfabeta que tenía un conocimiento escaso de la escritura sagrada y, por tanto, fue muy superficial. Fue cuando la Iglesia se enfrentó con la necesidad de dramatizar el servicio religioso por medio de las imágenes emotivas, del canto y del arte dramático. Dada la necesidad de evocar la respuesta emocional inmediata en los individuos, el tema favorito de los servicios religiosos y “mystery plays” fue la Pasión de Cristo. Con la introducción del anglicanismo la situación no cambió ya que Jesús y su sufrimiento formaron parte esencial de la nueva doctrina religiosa. El sacramento de la eucaristía llegó a representar uno de los dos misterios religiosos reconocidos por la Iglesia anglicana, siendo el otro el ritual del bautismo.

⁷⁴ Mills, *op. cit.*, p. 177

Esta respuesta emocional de Rupert de Deutz, un monje medieval, al contemplar el crucifijo demuestra que la pasión de Cristo provocaba una respuesta inmediata en los seres de la época que, seguramente, culminaba en el despliegue del flujo de las imágenes predeterminadas por la tradición pictórica, propia de dicho periodo. En el contexto de esta tesis es fundamental tener en cuenta que las numerosas representaciones medievales y, sobre todo, renacentistas de Jesús crucificado se enfocaban en el aspecto físico de su sufrimiento como las lesiones de la flagelación y de la tortura.⁷⁵ Quizá la obra más representativa de esta índole es *Isenheim Altarpiece* de Matthias Grünewald realizada entre los años 1506 y 1515 que destaca la intensidad del sufrimiento físico de Cristo y demanda respuesta inmediata. (p. 120)

El examen de las referencias extra-lingüísticas permite afirmar con una cierta seguridad que en el Renacimiento el término “transubstanciación”, aparte del fervor devocional, provocaba el despliegue de las imágenes cercanas al realismo macabro. Así que, sin duda alguna, el “conceit” “The spider love, which transubstantiates all,/ And can convert Manna to gall” que Donne emplea en “Twicknam Garden” no solamente manifiesta naturaleza mórbida del amor, sino que también representa la imagen clave de “Twicknam Garden” dado que la noción de la muerte que nutre este concepto consolida el sentido de pesar en el poema. Dicho “conceit” vincula el sufrimiento por la fe y la tortura emocional que experimenta el enamorado uniendo las partes faltantes de cada contexto, creando un nuevo significado, una nueva imagen que en el subsiguiente fragmento aparece como la idea de la salvación por medio de la destrucción. Así como Cristo sacrificó su vida por la humanidad, el enamorado debería privarse de sus deseos para poder conservar su integridad espiritual y física.

⁷⁵ Véase Merbeck, Mitchell B. *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999

Así pues, abrumado por el amor no correspondido y por el hecho de no poder encontrar la redención pasional en el jardín del amor, al protagonista del poema solamente le queda una salida: la aniquilación del jardín y de sus deseos. Por tanto, la imagen del parque invernal es simbólica:

'Twere wholesomer for mee that winter did

Benight the glory of this place,

And that a grave frost did forbid

These trees to laugh and mocke mee to my face;

La asociación del deterioro de los sentimientos con el letargo invernal de la naturaleza no es casual ya que representa otra vivencia predeterminada en la cultura occidental. La época más fría del año, cuando el sol desaparece del horizonte por casi dos meses, desde siempre simbolizaba la muerte en la cultura nórdica. No en vano la angustia producida por dicha estación fue un tópico recurrente del folclor occidental. El poema irlandés “Eve’s Lament” del siglo XI es una de las muchas obras que expresa este temor incontenible ante el invierno:

There would be no ice in any place,

There would be no glistening, windy winter,

There would be no hell, there would be no sorrow,

There would be no fear, if it were not for me.⁷⁶

Estos versos destacan la atmósfera mórbida creada por medio de las denominaciones como *hell*, *sorrow*, *fear* que se le atribuyen al invierno.

Por tanto, el carácter purificador de la muerte invernal que experimenta la naturaleza antes de revivir con nuevas fuerzas en la primavera se asemeja a la recuperación espiritual de un enamorado que padece del amor desdichado. Con el fin

⁷⁶ Citado por Knowlton E. C. “Nature in Older Irish”, en *PMLA*, vol. 44, núm 1, 1929, pp. 92-122

de vencer este sentimiento que aniquila su identidad y no permite experimentar la plenitud de la vida, la voz poética implora ser liberada de su lado sensitivo humano, al ser convertida en “some senselesse peece” del jardín:

But that I may not this disgrace
 Indure, nor yet leave loving, Love let mee
 Some senselesse peece of this place bee;
 Make me a mandrake, so I may groane here,
 Or a stone fountaine weeping out my years.

De nueva cuenta se puede observar el despliegue de diferentes campos semánticos cuya aparente proximidad basada en el concepto de la destrucción salvadora permite al lector complementar el contexto faltante, vincular la concepción religiosa de la muerte con su percepción profana. No obstante, la finalidad de “Twicknam Garden” es revelar la naturaleza mortífera del amor, por lo que Donne guía el flujo de las imágenes, la actividad intuitiva del lector, por medio del juego del lenguaje mencionando la planta de mandrágora cuyos poderes de asegurar la concepción y aumentar el deseo sexual se manifiestan ya en el poema *Cantar de los cantares*:

Levantémonos de mañana a las viñas;
 Veamos si brotan las vides, si están en cierne,
 Si han florecido los granados;
 Allí te daré mis amores.
 Las mandrágoras han dado olor,
 Y a nuestras puertas hay toda suerte de dulces frutas,
 Nuevas y añejas, que para ti, oh, amado mío, he guardado.⁷⁷

Aunque *Cantar de los cantares* fue sometido a una plétora de interpretaciones, en la Edad Media su lectura más básica se delimitaba por el contexto erótico.⁷⁸ El análisis

⁷⁷ Santa Biblia, Madrid, Sociedad Bíblica, 1992, p. 678

⁷⁸ Mills, *op. cit.*

de *Merchant's Tale* de Chaucer comprueba esta conjetura. Así, en la obra señalada January trata de seducir a su joven esposa May citando los versos del texto bíblico mencionado. “Swiche olde lewed wordes used he”, observa de manera irónica el narrador como si lo único que tuviera el poema *Cantar de los cantares* fueran indecencias.

Una vez más se puede observar cómo hasta la mínima mención de las vivencias predeterminadas que de alguna u otra manera evocan la muerte inmediatamente despliega el flujo de las imágenes que modelan significado. Así, en palabras de Eliot, fiel a “brief words and sudden contrasts”,⁷⁹ Donne vuelve a cambiar el campo semántico de la obra en los subsiguientes versos:

Hither with christall vyals, lovers come,
 And take my teares, which are lovers wine,
 And try your mistresse Tears at home,
 For all are false, that tast not just like mine;

Al imaginar a los enamorados que vienen a recolectar en “christall vyals”⁸⁰ sus lágrimas que representan “loves wine”, el poeta vuelve a introducir el discurso religioso por medio del sacramento de eucaristía que de nuevo alude al sacrificio redentor de Jesús. El tono irónico que se percibe en esta parte del poema produce la mutación en el sentido y crea ambigüedad al vincular la grandeza del tema con un lenguaje sencillo, poco exigente y lastimero del fragmento. Ahora el honorable impulso del enamorado de sacrificar su ser por el amor se convierte en un simple gemido, en una intención de contagiar el mundo entero con su desdicha. No obstante, este quejido tiene su razón de existir dado que introduce otra vivencia predeterminada propia de la época que se refiere a la inferioridad femenina, el concepto que en el

⁷⁹ Eliot, *op. cit.*

⁸⁰ La ortografía que emplea Donne en “christall” evoca el nombre de Cristo

pensamiento renacentista constituía la principal fuente de la mortalidad y corrupción.

Así, la última estrofa del poema enuncia:

Alas, hearts do not in eyes shine,
Nor can you more judge womans thoughts by teares,
Than by her shadow what she weares.
O perverse sexe, where none is true but shee,
Who's therefore true, because her truth kills mee.

Según Elizabeth M. A. Hodgson, la autora de *Gender and the Sacred Self in John Donne*, la cuestión de la inferioridad femenina fue ampliamente expresado en la obra teológica renacentista,⁸¹ lo que explica su presencia en los sermones de Donne. En particular, la predicación *Preached at Sir Francis Nethersole's Marriage* manifiesta:

[...] even the workes of God, are not equally excellent; this is but *faciam*, it is not *faciamus*; in the creation of man, there is intimated a [...] Deliberation of the whole *Trinity*; in the making of *woman*, [...] it is but *faciam*.⁸²

Al enunciar la diferencia entre *faciam* (la primera persona singular) y *faciamus* (la primera persona plural) Donne sugiere la inferioridad femenina que impide a la mujer igualar la elevación espiritual de un hombre, algo que en una relación amorosa resulta en la mortalidad de ambos sexos dada la imposibilidad de concebir la unión perfecta entre los cuerpos y los espíritus.⁸³ Sin embargo, la ironía de “Twicknam Garden” consiste en que la grandeza emocional de la doncella de esta obra es incuestionable y es precisamente su rigidez moral⁸⁴ lo que aniquila al enamorado angustiado. El

⁸¹ Hodgson, Elizabeth M. A. *Gender and the Sacred Self in John Donne*, Cranbury, Londres y Mississauga, Associated University Press, 1999

⁸² Donne, John. *Sermon Preached at Sir Francis Nethersole's Marriage*, John Donne Sermons, <http://contentdm.lib.byu.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/JohnDonne&CISOPTR=3149&REC=1>, 21/03/2010

⁸³ Targoff, Ramie. *John Donne, Body and Soul*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2008

⁸⁴ Según Joe Nutt, “Twicknam Garden” es uno de los pocos poemas que ofrece cierta evidencia de su composición. Es probable que esta obra lírica de Donne haya sido dedicada a Lucy, Condesa de Bedford, como un intento de conseguir su apoyo económico. No se sabe si la Condesa tuvo la

empleo de la palabra “kill” en la última línea es simbólico: finalmente, el concepto de la muerte que se asomaba a lo largo del poema en diferentes contextos emerge manifestando la naturaleza mortífera del amor donde hasta la felicidad brinda nada más que sufrimiento.

Así pues, “Twicknam Garden” es una densa red de imágenes y campos semánticos diversos que tienen solamente una cosa en común: el sentido de pérdida que los nutre. Si bien el flujo de las imágenes es un proceso intuitivo que no puede ser regido por ninguna regla, las vivencias predeterminadas guían el desarrollo de visualización unificando el sentido y complementando los contextos faltantes. Asimismo ocurre en “Twicknam Garden”: aunque el concepto de la muerte aparece muy pocas veces de manera explícita a lo largo del poema, llega a formar parte esencial de la imaginería verbal que paulatinamente destruye la imagen idealizada del jardín del amor convirtiéndolo en una tumba que completa el cuadro taciturno de esta obra lírica. El “conceit” macabro “spider love” es el momento crucial de “Twicknam Garden” donde el significado connotativo de pérdida sugerido en todas las referencias extra-lingüísticas se apodera del poema y determina la lectura de esta obra.

Si bien la naturaleza mutable del amor preocupaba a Donne, la cuestión de la corrupción corporal en la tumba angustiaba al poeta todavía más. La podredumbre *post mortem* fue una constante en sus obras de carácter religioso. Uno de los ejemplos más celebres de esta índole es su último sermón *Death's Duel, or, a consolation to the soul against the dying life and living death of the body*:

oportunidad de leer dicho poema, pero la correspondencia privada de Donne manifiesta el gran afecto hacia esta noble mujer como también revela el hecho que Donne fue un invitado frecuente en su casa en Twickenham. Nutt, *op. cit.*

We must all pass this posthume death, this death after death, nay, this death after burial, this dissolution after dissolution, this death of corruption and putrefaction, of vermiculation and incineration, of dissolution and dispersion in and from the grave, when these bodies that have been the children of royal parents, and the parents of royal children, must say with Job, "Corruption, thou art my father, and to the worm, Thou art my mother and my sister."⁸⁵

Asimismo en su sermón sobre el verso 19:26 de Job "Y aunque la piel se me caiga a pedazos, yo, en persona, veré a Dios" Donne traza la imagen del deterioro del cuerpo humano en términos morbosos:

Painters have presented to us with some horreur the *skeleton*, the frame of the bones of a mans body; but the state of a body, in the dissoltion of the grave, no pencil can present to us. Between that excrementall jelly that thy body is made of at first, and that jelly which thy body dissolves to at last; there is not so noysome, so putrid a thing in nature.⁸⁶

Estos versos evidencian el horror que le provoca a Donne la idea de disolución corporal en la tumba, la angustia que le induce el aspecto gelatinoso y fétido de un cadáver en descomposición. No obstante, lo que causa mayor interés es el otro aspecto de esta obra. La mención de pintores que retrataban los cuerpos putrefactos manifiesta la familiaridad de Donne con la tradición pictórica macabra, por lo que se puede sospechar que la podredumbre no solamente despertaba pavor en el poeta, sino que la grima de este concepto también le fascinaba de una manera singular. Si bien Donne no pudo soportar la idea de disolución y putrefacción después de la muerte, el cadáver llega a formar parte del juego erótico en su poesía. "The Damp" es uno de estos poemas donde la distinción entre la podredumbre y la voluptuosidad se desvanece, lo que confirma una vez más que la literatura erótica de la época fue impregnada de la grima propia de la concepción de la mutabilidad humana. Sarah

⁸⁵ Donne, John. *Death's Duel* en Charles M. Coffin (ed.), *op. cit.*, p. 581

⁸⁶ Citado por Ramie Targoff, "Facing Death", p. 222

Toulalan afirma al respecto: “In all its branches, [renaissance literature] is not a particularly joyful or happy literature. It is on the whole rather grim and sad; even at its most intense moments there is something defeated in it. Something in the nature of its subject, one may reflect, dictates this prevailing tone”.⁸⁷

Sin embargo, la grima de la imaginería que nutre “The Damp” de ninguna manera se debe considerar como una deficiencia poética, todo lo contrario. La imagen del cadáver viviente de este “corpse poem” que se niega a quedar en el silencio representa el “pun” esencial de la obra que rige los ejes interpretativos del poema. Su naturaleza altamente contradictoria que abarca los niveles semánticos, emocionales y extra-lingüísticos transforma la trivialidad del discurso seductor en todo un acontecimiento a nivel imaginativo que crea un alto grado de vivacidad sensual. El hecho de otorgarle la voz a los restos humanos es lo que añade emotividad al poema y permite evocar diferentes niveles de experiencia real, un aspecto que convierte la imagen del cadáver enamorado en una figura poética con suficiente poder para crear presencia por sí misma. Tal como lo afirma Diana Fuss: “speaking cadaver [creates] that improbable body of literature one might more properly identify as *ars essendi mortis*, the art of being dead. *Ars essendi mortis* names a powerful oxymoron, since “being dead” annihilates the very possibility of “being” as such. Stretching the limits of ontology beyond the point of reason, the corpse poem poses a series of difficult questions about death, survival, and the animating power of language”.⁸⁸

⁸⁷ Toulalan, Sara. *Imagining Sex. Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 2007, p. 196

⁸⁸ Fuss, Diana. “Corpse Poem” en *Critical Inquiry*, vol. 30, núm. 1, 2003, pp. 1-30:2

“The Dampe”

When I am dead, and Doctors know not why,
 And my friends' curiositie
 Will have me cut up to survay each part,
 When they shall find your Picture in my heart,
 You think a sodaine dampe of love
 Will thorough all their senses move,
 And worke on them as mee, and so preferre
 Your murder to the name of Massacre.

Poore victories! But if you dare be brave,
 And pleasure in your conquest have,
 First kill th'enormous Gyant, your Disdaine;
 And let th' enchantresse Honor, next be slaine;
 And like a Goth and Vandall rise,
 Deface Records and Histories
 Of your owne arts and triumphs over men,
 And without such advantage kill me then.

For I could muster up, as well as you,
 My Gyants, and my Witches too,
 Which are vast Constancy and Secretnesse;
 But these I neyther looke for nor professe;
 Kill mee as woman, let me die
 As a meere man ; do you but try
 Your passive valor, and you shall finde then,
 Naked you'have odds enough of any man.

2.2. La fuerza dramática de la imagen del cadáver enamorado en “The Dampé”

En la retórica clásica la metáfora se define a partir del papel de la relación de semejanza que esta última desempeña en la construcción de nuevos significados. La metáfora macabra, a su vez, es un tropo de analogía por excelencia donde el vínculo semántico entre los conceptos opuestos no solamente representa el fundamento teórico, sino que también mantiene una conexión intrínseca con la función denominativa. En otras palabras, la capacidad de la metáfora macabra de crear nuevas concepciones a partir de las atribuciones de significados ajenos, las desviaciones, las sustituciones y el paráfrasis constituye la base del proceso de la transposición metafórica de carácter nominativo. De acuerdo con los postulados teóricos de Ricoeur, dentro de la función de la combinación y selección, la palabra representa el aspecto esencial en la construcción de nuevos significados de carácter figurativo. El pensador francés comenta al respecto:

The word is the highest among the linguistic units that must be encoded. [...] Indeed, resemblance first of all motivates the borrowing; next, it is the positive side of the process whose negative side is deviation; further, it is the internal link within the sphere of substitution; finally, it guides the paraphrase that annuls the trope by restoring the proper meaning [...] All these operations are related profoundly to the capacity of words to receive additional, displaced, and associated meanings on the basis of their resembling the fundamental meaning.⁸⁹

En otras palabras, la unión de los conceptos opuestos que constituye cualquier metáfora, en general, y la metáfora macabra, en particular, se origina en el argumento

⁸⁹ Ricoeur, *op. cit.*, pp. 204-209

inicial en el nivel nominativo, aspecto que es de crucial importancia para el presente análisis del poema “The Dampe”.

En esta obra la relación de semejanza entre las ideas ajenas está implícita en la elisión de sus términos. El discurso seductor del poema está impregnado con los conceptos propios del campo semántico fúnebre que realizan la función de sustitución de significados, representan el elemento fundamental que une todos los postulados del poema creando una nueva pertinencia dentro de la pluralidad connotativa. A partir de esta discrepancia en el nivel denominativo se concibe el funcionamiento poético de la obra cuyo proceso metafórico se refleja en la interacción de los campos semánticos, en el aspecto erotético del lenguaje poético y en la diversidad de las referencias extra-lingüísticas que el concepto del amor mortífero ofrece.

Ya desde la primera estrofa el vínculo semántico entre las nociones encontradas se desenvuelve en “the very functioning of the language and not just in its figurative use”:⁹⁰

When I am dead, and Doctors know not why,
 And my friend’s curiositie
 Will have me cut up to survay each part,
 When they shall find your Picture in my heart,
 You think a sodaine dampe of love
 Will through all their senses move,
 And worke on them as mee, and so preferre
 Your murder to the name of Massacre.

En efecto, el lenguaje del fragmento es, en palabras de Eliot, “simple and pure”.⁹¹ No hay ningún concepto en estos versos (con la posible excepción de “dampe”⁹²) que

⁹⁰ *Ibid.*, p. 206

complique la construcción de los significados. El “conceit” mórbido que manifiesta la naturaleza mortífera del amor se crea a partir de “the richness of association”⁹³ que los términos “dead”, “murder”, “Massacre” ofrecen en el poema. El trabajo de la semejanza de esta metáfora se realiza a partir de la noción abstracta (la concepción del amor) hacia lo concreto donde la imagen determinada de la autopsia se aproxima semánticamente a la idea abstracta que se pretende transmitir. El proceso metafórico de la primera estrofa, por tanto, no hace más que ofrecer la solución a la expresión oximorónica “el muerto viviente” que produce esta yuxtaposición. El nuevo significado figurativo no solamente representa el choque semántico, sino que crea, retomando a Ricoeur, “the new pertinence”⁹⁴ en el nivel denominativo. Esta nueva pertinencia puramente léxica en su naturaleza no está mediada por el contexto. Al contrario, la riqueza asociativa de los términos empleados en el poema es lo que, para el pensador francés, crea significados no lingüísticos, el flujo ilimitado de las imágenes, un breve discurso en sí,⁹⁵ los conceptos que evocan el contexto cultural y despiertan la respuesta emocional en el lector, es decir, llevan el proceso metafórico al nivel discursivo donde, finalmente, este último se consume y crea el nuevo significado.

En el caso del “conceit” de la primera estrofa, el vínculo entre los campos semánticos pasional y macabro no solamente crea nuevas pertinencias semánticas, sino que también evoca la respuesta emocional en el lector a partir de sus vivencias predeterminadas. Así, el horror que produce la noción “muerte” en la mentalidad occidental se equipara con la angustia que representa el deseo sexual para los seres de

⁹¹ Eliot, *op. cit.*

⁹² En el contexto de este poema “dampe” que usualmente significa “humedad” se refiere a los gases nocivos que en el contexto de la obra lírica obtienen un matiz mucho más mórbido.

⁹³ Eliot, *op. cit.*

⁹⁴ Ricoeur, *op. cit.*, p. 228

⁹⁵ *Ibid.* p. 223

dicha civilización. Bataille, el estudioso que analiza el deseo sexual dentro de los márgenes de la violencia y el tabú comenta al respecto:

Puedo acercar mi horror a la podredumbre (tan profundamente prohibida que me la sugiere la imaginación, no la memoria), al sentimiento que tengo de obscenidad. Puedo decirme que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror.⁹⁶

Interpretando el acercamiento de Bataille en el contexto de la presente tesis, podemos sugerir que la imagen del cadáver viviente, el “conceit” de la primera estrofa, representa el foco de la intensidad dramática en el poema dado su alto poder asociativo que une la ficción, las vivencias predeterminadas y la realidad. Es el proceso donde, en juicio de Paul Ricoeur, “the creative dimension of language is consonant with the creative aspects of reality itself”.⁹⁷

Por tanto, la riqueza asociativa del poema en el nivel nominativo construye toda una referencia extra-lingüística de carácter discursivo que, como ya habíamos visto anteriormente, no solamente representa la tensión entre la verdad metafórica y la materialidad, sino que también sustenta, intensifica e induce las emociones. Tal como lo indica Ricoeur:

If metaphor adds nothing to the description of the world, at least it adds to the ways in which we perceive; and this is the poetic function of metaphor. This still rests upon resemblance, but at the level of feelings. In symbolizing one situation by means of another, metaphor ‘infuses’ the feelings attached to the symbolizing situation into the heart of the situation that is symbolized. In this ‘transference of feelings,’ the similarity between feelings is induced by the resemblance of situations. In its poetic

⁹⁶ Bataille, George. *El Erotismo*, (1957) trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, México, Fabula Tusquets, 2008, p. 63

⁹⁷ Ricoeur, *op. cit*, p. 300

function, therefore, metaphor extends the power of double meaning from the cognitive realm to the affective.⁹⁸

No obstante, quizá, el aspecto más importante en la construcción de la vivacidad sensual en el discurso poético que manifiesta el “conceit” macabro de la primera estrofa consiste en la discrepancia extrema entre los conceptos comparados que, según Gracián, representa el aspecto sustancial de una metáfora viva:

En la repugnancia está en su mayor punto esta Agudeza. [...] Del misterio acontece passar al reparo, aumentando la sutileza con la dificultad, y es como nuevo realce del discurso. [...] Quanto mas recondita la razón del desempeño, es mas bien recibida, por erudita, y que arguye la gran perspicacia del Ingenio.⁹⁹

Así que los términos “dead”, “murder”, “Massacre” no solamente transmiten la naturaleza mortífera del amor, sino que también determinan el grado de la ruptura conceptual y, por tanto, la calidad de la vivacidad sensual en el verso que aumenta de nivel conforme la creciente intensidad de los significados. “Massacre”, la expresión máxima de esta índole crea el momento supremo de la magnitud dramática dado el enorme alejamiento semántico entre las nociones que conforman el “conceit” del primer fragmento.

De esta manera, son varios los aspectos que contribuyen a la construcción de la vivacidad sensual en la primera estrofa. El alto grado asociativo de las nociones relacionadas con la muerte, la ruptura conceptual extrema entre estas nociones y su cercanía conceptual con la realidad empírica producen el flujo de las posibilidades interpretativas que induce la imagen macabra del difunto cautivado por “a sodaine dampe of love”. Esta representación permite establecer la multiplicidad de los puntos de interferencia entre la grima de la autopsia y el deseo sexual, construir la

⁹⁸ *Ibid.*, p. 224

⁹⁹ Gracián, *op. cit.*, pp. 48-53

predecible, lo que en cierto grado disminuye la intensidad de la presencia en la obra y junto con el lenguaje sencillo facilita la comunicación de los significados y revela el mensaje del poema en su totalidad. La exclamación “Poore victories!” establece el vínculo entre el contenido de la primera y segunda estrofa y enuncia la intención poética dirigida a la satisfacción carnal. La referencia a las criaturas fantásticas “Gyant” y “enchantresse”, lugar común renacentista propio del discurso seductor,¹⁰¹ proyecta el cinismo de la conquista erótica que emprende la voz poética. De esta manera, la ambigüedad creada por la interacción de los campos semánticos erótico y macabro del primer fragmento desaparece y el artificio de la labor seductiva emerge en la superficie del texto, lo que de alguna manera resta dramatismo al poema.

No obstante, la fuerza dramática de la estrofa se encuentra en el alto nivel connotativo de la referencia extra-lingüística contenida en la palabra “deface” que, retomando a Eliot, representa “a development by rapid association of thought which requires considerable agility on the part of the reader”¹⁰², sobre todo de parte del lector actual. En efecto, dicho término hace referencia al desfiguramiento, en particular a *denasatio*,¹⁰³ el castigo convencional en los casos de promiscuidad excesiva en el alto medievo.¹⁰⁴ Siendo las ejecuciones espectáculos comunes en la época, “deface” constituye la representación convencional, la alusión directa al

¹⁰¹ Marotti, Arthur F. *John Donne Coterie Poet*, Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2008

¹⁰² Eliot, *op. cit.*

¹⁰³ La amputación de la nariz. La cara se consideraba la parte más noble de todo el cuerpo humano por su aparente parecido con la imagen divina, por tanto, la desfiguración de la cara deshonraba a la persona.

¹⁰⁴ Las prostitutas, adúlteros de ambos sexos y homosexuales se sancionaban con la amputación de esta parte del rostro. El registro municipal de Augsburgo, por ejemplo, menciona entre los delincuentes desterrados de la ciudad a “noseless Anna” y “noseless whore from Ulm”. Asimismo, en 1462 dos jóvenes sorprendidos en una relación homosexual fueron mutilados de esta manera. Incluso, se pueden encontrar los rastros de la popularidad de este castigo en la expresión escrita. Marie de France en uno de sus *Lais* presenta la historia titulada “Bisclavret” sobre el hombre-lobo cuya esposa infiel lo encerró con engaño para siempre en su forma animal. Como se puede imaginar Bisclavret, logra vengarse de su mujer quitándole la nariz de un mordisco. Groebner, Valentín. *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, trad. Pamela Selwyn, Nueva York, Zone Book, 2008, p. 72

concepto determinado de la vivencia real, la imagen que ofrece un cuadro libre de ambigüedad. Es, por mucho, la manera más eficiente de crear un empate emocional en el lector y, por tanto, la presencia. Esto se debe a que la percepción del mundo se basa en la acumulación de las sugerencias verbales y no verbales que a grandes rasgos representan la experiencia innata de cada ser humano que modifica su aprehensión de la realidad ya que, de acuerdo con Parret, “las imágenes habituales es lo que pensamos, es lo que rigiere nuestra interpretación”.¹⁰⁵ Asimismo, Paul Ricoeur, al analizar el concepto de la verdad metafórica, concluye que la percepción del objeto o la objetividad fenomenológica a partir de las emociones y vivencias predeterminadas juega un papel fundamental en la construcción de los significados. El pensador francés comenta al respecto: “The phenomenological objectivity of what commonly is called emotion or feeling is inseparable from the tensional structure of the truth of metaphorical statement that expresses the construction of the world by and with feeling”.¹⁰⁶

Por tanto, el término “deface” y la imagen creada por su medio trae a la memoria la experiencia congénita determinada, lo que evoca una respuesta emocional intensa que casi linda con la agresión física. De nuevo, surge la importancia del aspecto erotético en la creación de la presencia que en el contexto del poema se vuelve evidente si atendemos el comentario de Valentín Groebner. “When we speak of violence”, anuncia el autor de *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, “we are always speaking of imagination: the images of mutilated and disfigured bodies in the media function as visual stimuli, as effectively orchestrated

¹⁰⁵ Parret *op. cit.*, p. 127

¹⁰⁶ Ricoeur, *op. cit.*, p. 301

exoticism”.¹⁰⁷ Según esta perspectiva, el lenguaje poético de “The Damp” construye la atmósfera emocional a partir de los procesos internos de la obra, es decir, el flujo de asociaciones está predeterminado por el conjunto de signos que el sentido de la obra despliega. Lo que hace este movimiento interno es conectar el significado y la referencia externa específica que convierte sensaciones y conceptos en imágenes mentales y otorga sentido a la ficción afectiva. Ricoeur denomina esta unión de los aspectos semántico y erotético “the infinite complexity of semantic relations”¹⁰⁸ que, como hemos visto, es más compleja aún cuando los tonos emotivos se añaden al valor denominativo de la palabra.

De esta manera queda claro que la extravagancia asociativa de las referencias extra-lingüísticas es un factor importante que obliga al lector a buscar el sentido metafórico a partir del absurdo lógico que aparece en la contraposición de los significados literales; no obstante, no es el único. La fuerza dramática de la palabra “deface” no solamente consiste en su visualidad sugestiva; el empleo de dicho término en el contexto del presente poema desempeña la función de la combinación y la selección que crea símbolos del amor y el romance a partir de las imágenes de la guerra y la mutilación.

Aunque el término “deface” establece el vínculo entre dos campos semánticos distintos (el de la interacción sexual y el del desfiguramiento personal), el proceso metafórico no empieza hasta que la percepción de la desviación en los significados se substituye por la reducción de este alejamiento conceptual. Es decir, el significado figurativo no se concibe hasta que se inicia el proceso de la construcción de una nueva relevancia. En el caso del término “deface” y la imagen construida por su medio

¹⁰⁷ Groebner, *op. cit.*, p. 28

¹⁰⁸ Ricoeur, *op. cit.*, p.132

As a meere man; doe you but try
 Your passive valor, and you shall finde then,
 Naked you'have odds enough of any man.

En efecto, la dualidad entre la pasión y la muerte que nutre los versos “Kill mee as Woman, let mee die/ As a meere man” ya no causa sorpresa alguna. Aunque la cima del sentir erótico está representada por medio de los conceptos semánticamente ajenos como “kill” y “die”, en el contexto de la presente estrofa esta expresión figurativa pierde su fuerza dramática y se convierte en el lugar común. Por tanto, el “conceit” de este fragmento, libre de ambigüedad, solamente señala el estado de hechos expuestos en el texto: la conquista erótica llega a su desenlace predeterminado ofreciendo al lector, en palabras de Sarah Toulalan, “a physical, erotic enjoyment of the text”.¹¹¹

No obstante, el último fragmento de “The Dampe” no está privado de la presencia. El “conceit” mencionado constituye la suma de las imágenes relacionadas con el deseo sexual y su naturaleza destructiva, lo que, para Ricoeur, “functions iconically, by indirectly designating another, similar situation”.¹¹² En otras palabras, la presencia del último fragmento proviene de la capacidad de la metáfora de erigir y extender estructuras paralelas, así como manifestar la tendencia hacia el desarrollo continuo de los significados que, por cierto, distingue este tropo de los demás, que, en la opinión de Ricoeur, se ahoga en su significado inmediato. Si bien en la tercera estrofa la contraposición pasión-muerte ya no provoca el asombro a nivel semántico, su naturaleza icónica se manifiesta por medio de las imágenes entretejidas que surgen a lo largo del poema y vinculan el aspecto erótico y fúnebre del acto sexual. Como ya habíamos visto, este flujo de imágenes es lo que crea cuasi-experiencia real en una obra lírica. Es precisamente lo que manifiesta Ricoeur en su estudio *The Rule of*

¹¹¹ Toulalan, *op. cit.*, p.12

¹¹² Ricoeur, *op. cit.*, p. 224

Metaphor: “The essential trait of poetic language is the fusion of sense with a wave of evoked or aroused images. This fusion constitutes the true iconicity of sense”.¹¹³

La presencia de la segunda estrofa, por tanto, es el resultado de la interacción de varias metáforas que se originan en el nivel denominativo y se concretan dentro del discurso. Por un lado, la imagen creada por medio de la metáfora macabra neutraliza la discrepancia semántica, por el otro, abre el flujo de las imágenes que construyen indefinidas posibilidades connotativas, “giving unlimited scope to interpretation”.¹¹⁴ Dicho de otra manera, la vivacidad sensual de este verso está estrechamente relacionada con la imaginería que el sentido libera, el proceso que, en juicio de Paul Ricoeur, “is involved in language itself”.¹¹⁵

Los restos del enamorado en plena autopsia, por tanto, representan el eje central interpretativo del poema y el componente principal en la construcción de la presencia en el verso. La discrepancia denominativa suprema de este concepto, la naturaleza sugerente de las referencias extra-lingüísticas que despliegan el flujo de las imágenes entrelazadas crean un alto grado de vivacidad sensual que se concreta en las imágenes mentales. No obstante, la riqueza de este “corpse poem” no solamente consiste en su eficacia semiótica. “The Dampé” es una prueba de que el sincretismo entre la vida y la muerte en el Renacimiento adquirió nuevas formas asociativas donde, de acuerdo con Dollimore, la inquietante unión entre Eros y Tánatos se apoderó de “the depths of the unconscious”.¹¹⁶

Como ya habíamos visto en el Capítulo 2, en el Renacimiento esta fusión entre la existencia y su fin no solamente abarcaba la cuestión de la consumación sexual de

¹¹³ *Ibid.*, p. 271

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 248

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 250

¹¹⁶ Dollimore, *op. cit.*, p. 63

una relación amorosa, sino que comprendía muchos mas aspectos de la vida cotidiana, siendo la concepción de la belleza femenina una de las nociones que mayor angustia filosófica inducía.

Por un lado, los encantos físicos de la mujer fueron considerados como la creación suprema de Dios que ofrece la posibilidad de olvidar el origen animal del ser humano, la razón por la cual se les deseaba tan apasionadamente. Esta tendencia con mayor claridad se puede observar en la literatura renacentista donde, de acuerdo con Patrizia Bettella, el canón inducía la necesidad de la alabanza desmesurada. "The codification of feminine beauty, conceived as physical perfection, leads to an orderly and detailed anatomization of the woman's body in descriptive praise or blazon",¹¹⁷ enuncia la autora al respecto. Por el otro lado, la creencia de que la belleza, el principio del deseo erótico, anunciaba las vergüenzas, las partes bestiales del hombre coexistía con la inclinación de la alabanza de la perfección física. "El acto de apareamiento y los miembros de los que se sirve son de una fealdad tal", manifestaba al propósito Leonardo da Vinci, "que si no hubiese la belleza de las caras, los adornos de los participantes y el arrebatado desenfrenado, la naturaleza perdería la especie humana".¹¹⁸ Esta oposición de lo hermoso y lo grotesco en la concepción de la belleza femenina gozaba de amplia presencia en la expresión pictórica de la época.¹¹⁹

Por tanto, en el Renacimiento la posesión de la belleza constituía una experiencia inquietante debido a que fue anhelada para ser ensuciada en el acto sexual que representaba un hiato entre la humanidad pura y la animalidad repugnante. La fuente de esta ansiedad fue la fuerza y la naturaleza incontrolable del deseo carnal

¹¹⁷ Bettella, *op. cit.*, p. 7

¹¹⁸ Citado por George Bataille, *op. cit.*, p. 150

¹¹⁹ Esta tendencia a grandes rasgos fue analizada en el Capítulo 2 de esta tesis, para una referencia más sólida véase también a Grössinger, Christa. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1997

provocado por el atractivo femenino que podría llevar al hombre a la pérdida de la voluntad y, por tanto, a la aniquilación. Christa Grössinger considera a propósito: “The question for Renaissance artists was whether female flesh could be depicted as beautiful, for attractiveness was immediately equated with unchastity; there was always the danger of the triumph of physical beauty over the spirit, of man being tempted into the pleasures of carnal love”.¹²⁰

Quisiera destacar el carácter esencial de esta cita textual en el contexto de la presente tesis ya que a la luz de la observación mencionada la elegía “The Comparison” de John Donne obtiene nuevos tonos interpretativos: tras la imitación burlesca del canon poético petrarquiano o anti-elogio¹²¹ emerge la preocupación intrínseca sobre la esencia de la belleza femenina. La contraposición constante del encomio exagerado con la estética de la repugnancia manifiesta el carácter ambivalente de la hermosura donde la imaginería macabra revela su naturaleza siniestra.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 16

¹²¹ La tradición de anti-elogio fue extremadamente popular en la pintura alemana entre los años 1470 y 1535. Quizá la obra más célebre de esta corriente artística es el cuadro de Quentin Massys *Ugly Duchess*, 1513. (p. 125) El lienzo mencionado constituye una sátira de los retratos de compromiso matrimonial que se encargaban con la finalidad de introducir a la novia ante su futuro esposo. Dada la función de estas reproducciones, la tendencia fue exteriorizar los mejores aspectos de la doncella. Sin embargo, la obra de Massys presenta una mujer envejecida con la piel flácida y los senos marchitos dentro de un escote destacado que sostiene el capullo de rosa, el símbolo de la pasión. Esta caricatura cruel de la mujer a punto de concluir el matrimonio cumple varias funciones: ridiculizar el canon petrarquiano de alabanza desmesurada hacia la belleza femenina, caricaturizar excesiva sexualidad de las mujeres maduras, como también revelar la vanidad y el lado siniestro de los encantos físicos. Así pues, el anti-elogio fue la técnica común renacentista que se empleaba para representar la naturaleza ambivalente de la belleza femenina. Marotti, *op. cit.*

“The Comparison”

As the sweet sweat of Roses in a Still,
 As that which from chaf'd muskats pores doth trill,
 As the Almighty Balme of th'early east,
 Such are the sweat drops of my Mistris breast,
 And on her [brow] her skin such lustre sets,
 They seeme no sweat drops, but pearle coronets.
 Ranke sweaty froth thy Mistresse's brow defiles,
 Like spermatique issue of ripe menstruous boiles,
 Or like the scumme, which, by needs lawlesse law
 Enforc'd, Sanserra's starved men did draw
 From parboild shooes and bootes, and all the rest
 Which were with any soveraigne fatnes blest,
 And like vile lying stones in saffronde tinne,
 Or warts, or wheals, they hang upon her skinne.
 Round as the world's her head, on every side,
 Like to the fatal Ball which fell on Ide,
 Or that whereof God had such jealousie,
 As for the ravishing thereof we die.
 Thy head is like a rough-hewne statue of jeat,
 Where marks for eyes, nose, mouth, are yet scarce set;
 Like the first Chaos, or flat seeming face
 Of Cynthia, when th'earths shadowes her embrace.
 Like Proserpines white beauty-keeping chest,
 Or Joves best fortunes urne, is her fair brest.
 Thine's like worme eaten trunkes, cloth'd in seals skin,
 Or grave, that's dust without, and stinke within.
 And like that slender stalk, at whose end stands
 The wood-bine quivering, are her arms and hands.

Like rough bark'd elmboughes, or the russet skin
 Of men late scourg'd for madnes, or for sinne,
 Like Sun-parch'd quarters on the citie gate,
 Such is thy tann'd skins lamentable state.
 And like a bunch of ragged carrets stand
 The short swolne fingers of thy gouty hand.
 Then like the Chymicks masculine equall fire,
 Which in the Lymbecks warme wombe doth inspire
 Into th'earths worthlesse durt a soule of gold,
 Such cherishing heat her best lov'd part doth hold.
 Thine's like the dread mouth of a fired gunne,
 Or like hot liquid metalls newly runne
 Into clay moulds, or like to that Ætna,
 Where round about the grasse is burnt away.
 Are not your kisses then as filthy, and more,
 As a worme sucking an invenom'd sore?
 Doth not thy fearful hand in feeling quake.
 As one which gath'ring flowers, still fears a snake?
 Is not your last act harsh, and violent,
 As when a Plough a stony ground doth rent?
 So kisse good Turtles, so devoutly nice
 Are Priests in handling reverent sacrifice,
 And such in searching wounds the Surgeon is
 As wee, when wee embrace, or touch, or kisse.
 Leave her, and I will leave comparing thus,
 She, and comparisons are odious.

2.3. La elegía “The Comparison”. La vivacidad sensual de las imágenes macabras dentro de la estética de repugnancia

Love built on beauty, soon as beauty, dies.

John Donne, *Elegy II*, “*The Anagram*”

El título de la elegía “The Comparison” refleja a la perfección su naturaleza. En efecto, la obra es una comparación extensa o, mejor dicho, contraposición de dos doncellas con un notable enfoque corpóreo donde el símil forma parte de la estructura poética y del proceso de la construcción de los significados. Aunque el símil, al igual que la metáfora, se origina a partir de la relación de la semejanza entre los conceptos desiguales, su carácter y funcionamiento son mucho más sencillos. Ambos recursos retóricos se desarrollan a partir del proceso de desviación y sustitución de significados; no obstante, el símil hace este proceso evidente, mientras que la metáfora manifiesta la polaridad de los términos de una manera encubierta. Como ya habíamos visto en los capítulos anteriores, Aristóteles en su *Retórica* insiste en que la fuerza dramática del discurso se origina en el asombro que ofrece la relación de semejanza entre los términos opuestos donde “lo que principalmente consigue el [resultado] es la metáfora. Porque, en efecto: cuando se llama a la vejez ‘paja’, se produce una enseñanza y un conocimiento por mediación del género, ya que ambas cosas han perdido la flor. Esto mismo”, prosigue el filósofo griego al equiparar el funcionamiento del símil y la metáfora, “lo consiguen también, a decir verdad, las comparaciones de los poetas, por lo que, si [se aplican] bien, el resultado es elegante. Pues la comparación es, como antes se dijo, una metáfora que solo se diferencia por un añadido puesto delante. Mas, por ello mismo, causa menor placer a causa de su

mayor extensión y porque, además, no nombra una cosa como siendo otra. Y no es esto ciertamente lo que el espíritu busca”.¹²² En otras palabras, aunque el símil y la metáfora comparten la esencia en lo que se refiere a su desempeño dentro del discurso poético, el resultado de su empleo en un verso es distinto. El mayor grado de la vivacidad sensual se origina a partir de la confrontación violenta de significados, mientras que la comparación explícita resta al texto su fuerza dramática: el símil se desarrolla y se agota al mismo tiempo, mientras que la metáfora se transforma en el flujo de las imágenes que crea presencia.

A primera vista, lo mismo sucede con la elegía “The Comparison”: pareciera que su contenido es demasiado manifiesto. La estructura del poema y el mecanismo de la construcción de los significados se concibe a partir del proceso de la comparación que se desenvuelve en los niveles figurativo y estructural del poema. Dada la extensión de la obra, semejante desarrollo lírico suele volverse extremadamente repetitivo y hasta monótono. No obstante, “The Comparison” es un poema que explora a profundidad la eficacia retórica del concepto macabro cuya grima y naturaleza sugerente crea el flujo de las imágenes dramáticas que constituyen la fuente de la presencia en sí. Asimismo, el hecho de que la equiparación del poema ocurre en los niveles semánticamente opuestos - la alabanza exagerada de la hermosura se contrapone a su representación grotesca -, le suma fuerza dramática a las imágenes macabras que nutren el poema. Finalmente, el elogio mismo de la belleza tiene elementos burlescos, algo que lo convierte en un vituperio enmascarado cuya interpretación requiere de cierta agilidad intelectual por parte de lector.

¹²² Aristóteles, *Retórica*, 1410b, 12-21

Así pues, la elegía “The Comparison” inicia con el modelo sublimado tradicional de los encantos femeninos que elogia la piel de porcelana, la simetría bilateral y las proporciones corporales perfectas:¹²³

As the sweet sweat of Roses in a Still,
 As that which from chaf'd muskats pores doth trill,
 As the Almighty Balme of th'early east,
 Such are the sweat drops of my Mistris breast,
 And on her [brow] her skin such lustre sets,
 They seeme no sweat drops, but pearle coronets. [...]
 Round as the world's her head, on every side,
 Like to the fatal Ball which fell on Ide,
 Or that whereof God had such jealousie,
 As for the ravishing thereof we die. [...]
 Like Proserpines white beauty-keeping chest,
 Or Joves best fortunes urne, is her fair brest.

La calidad de la belleza revelada en estos versos corresponde al canon poético de la época; no obstante, la alabanza tiene carácter desmesurado que casi linda con lo grotesco. La perfección física de la doncella es de tal grandeza que llega a representar una sustancia cuasi purificadora. Pareciera que en la elegía de Donne la belleza refina todos los aspectos de la vida, incluyendo el acto sexual y, sobre todo, los órganos reproductivos que, como ya habíamos visto, constituyen la cima de la repugnancia en la concepción de Leonardo da Vinci:

Then like the Chymicks masculine equall fire,
 Which in the Lymbecks warme wombe doth inspire
 Into th'earths worthlesse durt a soule of gold,
 Such cherishing heat her best lov'd part doth hold.

¹²³ Olds, Williams, Levin, *op. cit.*

Aunque la referencia al acto sexual de estos versos confina con la vulgaridad dado que, en palabras de Ilona Bell, evoca la imagen de las heridas que simbolizan las aperturas corporales, “oral sex and genital interplay”,¹²⁴ Donne se vale de dichos aspectos fisiológicos para elevar a la doncella a una altura inalcanzable, comparándola con el cuerpo y la sangre de Cristo:

So kisse good Turtles, so devoutly nice
 Are Priests in handling reverent sacrifice,
 And such in searching wounds the Surgeon is
 As wee, when wee embrace, or touch, or kisse.

La fuerza dramática de este elogio reside en la tensión y en la vivacidad del lenguaje poético que juega con los contrastes entre las perspectivas semánticas, la designación y la sugestión, la imaginación y el significado, la concreción y la connotación, entre otras cosas. La fusión de términos por medio de la asimilación inmediata en el nivel semántico es lo que asegura la transferencia de significados, rige su dirección y añade al lenguaje poético la capacidad de abarcar diferentes aspectos, dimensiones y alcanzar nuevos horizontes connotativos. Es, precisamente, lo que Ricoeur define como “the ‘plus-value’ of poetic expresión [that] causes each term to participate in its opposite, to metamorphose into something termed presential and tensive; coalescent and inter-penetrative; perspectival and hence latent; in brief, revealing itself only partially, ambiguously, and through symbolic indirection”.¹²⁵

Si bien la ambigüedad connotativa del fragmento previo añade dramatismo al verso, los símiles de carácter escatológico que invocan la naturaleza ambivalente de la belleza son los recursos poéticos que producen vivacidad sensual en el discurso dado

¹²⁴ Bell, Ilona. “The Women in Donne’s poems”, en Achshah Guibbory (ed.), *The Cambridge Companion to John Donne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 206

¹²⁵ Ricoeur, *op. cit.*, p. 296

que convierten la perfección física extraordinaria en la monstruosidad suprema. Es decir, la muerte como parte sustancial del anti-elogio, encabeza el proceso de la construcción de significados, destruyendo las connotaciones anteriores y creando nuevas pertinencias conceptuales:

Ranke sweaty froth thy Mistresse's brow defiles,
 Like spermatique issue of ripe menstruous boiles,
 Or like the scumme, which, by needs lawlesse law
 Enforc'd, Sanserra's starved men did draw
 From parboild shooes and bootes, and all the rest
 Which were with any soveraigne fatnes blest,
 And like vile lying stones in saffrond tinne,
 Or warts, or wheals, they hang upon her skinne.

La violencia y la vulgaridad de la estética de la repugnancia con la cual Donne traza la atrocidad corporal de la doncella podría considerarse una herramienta poética en sí, ya que el estilo bajo y el lenguaje cruel - el cual incluye la enumeración sistemática de los aspectos físicos desagradables en un obsesivo crescendo de los detalles nauseabundos - dejan completamente devastada la representación idealizada de la dama. La violencia verbal se acentúa con el empleo del término “scum” que en el Renacimiento en su sentido vulgar se refería a una escoria de la sociedad (una prostituta en este caso). Dentro del contexto de la elegía analizada “scum” enuncia la naturaleza ambigua de la belleza femenina que como una ramera bajo el revestimiento elegante esconde su sórdida fealdad y la podredumbre innata. Asimismo, la mención de los fluidos de los órganos reproductivos humanos simboliza la violencia intrínseca de carácter fúnebre¹²⁶ que en relación con el deseo sexual juega un papel esencial en el proceso de la construcción de los significados. Esto se debe a que en la elegía “The

¹²⁶ Le Goff, *op. cit.*

Comparison” las secreciones humanas de carácter sexual están vinculadas con toda clase de asquerosidades como residuos de la suciedad, calzado maloliente, agua estancada, verrugas y erupciones. Estas nociones opuestas vinculan los campos semánticos diferentes como la porquería, la corrupción y la sexualidad lo que en el contexto del poema analizado, de acuerdo con Patrizia Bettella, se puede interpretar como “bodily infestation, incivility and immoderate sexuality”¹²⁷ de la doncella.

El fin de la existencia, por tanto, nutre cada una de las imágenes de este fragmento; no obstante, es una referencia suspendida, la denominación secundaria que puede ser distinguida y articulada solamente dentro del proceso interpretativo. Esta supresión del sentido literal es lo que representa la fuente de la ambigüedad y la tensión en la obra a pesar de la simplicidad estructural de la misma. Así que la función poética de la muerte en este fragmento se puede caracterizar como la referencia metafórica que yace en la abolición de los significados primarios y en el movimiento que desplaza el sentido literal hacia su mera alusión. Ricoeur, al analizar el proceso mencionado en la construcción del discurso literario, establece al respecto que “in contrast to scientific inspection, artistic pleasure seems linked to ‘senses’ without any reference”.¹²⁸

En lo que se refiere al subsiguiente fragmento, la muerte constituye un concepto omnipresente que determina el flujo de las imágenes y la construcción de la presencia:

Thy head is like a rough-hewne statue of jeat,
Where marks for eyes, nose, mouth, are yet scarce set;
Like the first Chaos, or flat seeming face

¹²⁷ Bettella, *op. cit.*, p. 8

¹²⁸ Ricoeur, *op. cit.*, p. 260

Of Cynthia, when th'earths shadowes her embrace. [...]
 Thine's like worme eaten trunkes, cloth'd in seals skin,
 Or grave, that's dust without, and stinke within.
 And like that slender stalk, at whose end stands
 The wood-bine quivering, are her arms and hands.
 Like rough bark'd elmboughes, or the russet skin
 Of men late scourg'd for madnes, or for sinne,
 Like Sun-parch'd quarters on the citie gate,
 Such is thy tann'd skins lamentable state.
 And like a bunch of ragged carrets stand
 The short swolne fingers of thy gouty hand.

Así pues, Donne está siendo sistemático en la elaboración de los significados insólitos o mejor dicho en la destrucción de la percepción idealizada del carácter divino de la belleza. Después de haber enunciado la naturaleza putrefacta de las secreciones humanas, el poeta se centra en revelar el carácter fúnebre de los aspectos propios de la apariencia física. Como ya he mencionado, la peculiaridad de esta exposición consiste en que la muerte ya no se desenvuelve solamente en el nivel connotativo, sino que forma parte sustancial en la construcción de los significados y en la creación de la imagen mórbida de la enamorada. El retrato que Donne ofrece a sus lectores en este fragmento es una vívida representación de los restos humanos, un cadáver viviente que vincula lo tangible y lo ilusorio. La presencia manifiesta de la muerte en estos versos conecta el funcionamiento de la semejanza con la labor de la abstracción, de la generalización y de la concretización. Es lo que Ricoeur define como “aesthetic metaphor”, el tropo cuyo objetivo es crear una ilusión de realidad por medio de la presentación del mundo desde una nueva perspectiva:

To a great extent this effect [aesthetic metaphor] puts into play an entire operation of unusual relationships, of connections between objects governed by a personal point of view – in brief, a creation of relationships. It is not just the grammatical relationship

that functions here; a second relationship is evoked with the help of identical domains to which all these objects belong. What arises here is the ontological dimension. Illusion itself as ‘quasi-reality’ has this ontological dimension.¹²⁹

Este acceso casi sensorial al cadáver que manifiesta el fragmento analizado alimenta la construcción de una auténtica realidad, un realismo perceptivo, una dramatización de la muerte que inspira miedo o repulsión hacia los aspectos vinculados con el fin de la existencia, que en este caso se refiere a la belleza. El mensaje se acentúa en las ruinas del sentido literal dado que la función poética domina la función referencial y crea algo que Ricoeur designa como “poeticalness”. El autor manifiesta: “It is not a supplementation of discourse with rhetorical adornment but a total reevaluation of the discourse and of all its components whatsoever”.¹³⁰ En otras palabras, la muerte en este fragmento constituye la estructura interna del discurso que denota el desarrollo de los significados connotativos y al mismo tiempo revela toda una tendencia cultural que suele relacionar lo macabro y lo erótico. El fin de la existencia, por tanto, representa una referencia extra-lingüística que, en palabras de Patrizia Bettella atribuye a la monstruosidad femenina un carácter transgresivo. La autora afirma:

Women who do not conform to standards of beauty are considered deviant, [and] is depicted as anomalous, rebellious, and transgressive [something that] escapes control and challenges social order. Since she [ugly woman] may cause the wild, unrestrained, and chaotic to emerge, she is excluded and punished.¹³¹

Así que en este fragmento de la elegía, la muerte no solamente representa la fuente de las imágenes dramáticas, sino que también une el mundo de la obra con la realidad, magnificando el grado de la presencia creada. Las imágenes fúnebres desplazan la referencia entre los objetos conectados como la muerte y la belleza femenina por

¹²⁹ *Ibid.*, p. 126

¹³⁰ *Ibid.*, p. 170

¹³¹ Bettella, *op. cit.*, p. 3

medio de la relación extra-lingüística que surge a partir de la experiencia predeterminada por el contexto. Tal como lo enuncia Ricoeur: “One really has to return to contextual uses to define the diverse acceptations of one and the same word, whether they be usual or unusual acceptations; so these are actually nothing but the contextual variations that can be classed according to their families of occurrence”.¹³²

Por tanto, los subsiguientes versos representan la cima de esta represión cultural hacia la belleza como la fuente de la destrucción interna ya que introducen la imagen depravada de los órganos reproductivos femeninos que manchan todo lo relacionado con la actividad sexual:

Thine's like the dread mouth of a fired gunne,
 Or like hot liquid metallis newly runne
 Into clay moulds, or like to that Ætna,
 Where round about the grasse is burnt away.
 Are not your kisses then as filthy, and more,
 As a worme sucking an invenom'd sore?
 Doth not thy fearful hand in feeling quake.
 As one which gath'ring flowers, still fears a snake?
 Is not your last act harsh, and violent,
 As when a Plough a stony ground doth rent?

La representación de la sexualidad femenina de estos versos reitera los múltiples peligros que acompañan al coito y el deseo carnal vinculándola con la vergüenza y la contaminación, reduciéndola a las asociaciones mórbidas. Ahora bien, la construcción de los significados de este fragmento se realiza a partir del olor fétido que emite la boca de la doncella: la equiparación de sus besos con un gusano que habita en la podredumbre evocan el aroma nauseabundo casi perceptible. Dado que la conexión

¹³² Ricoeur, *op. cit.*, p. 145

entre la boca femenina y sus órganos reproductivos fue la concepción común clásica, medieval y, por tanto, renacentista,¹³³ el mal olor alude a la naturaleza animal de la amante y, por lo consiguiente, a su inmoderada sexualidad. Así que la sustancia pestilente que emite la doncella ya no constituye uno de los elementos que definen su naturaleza transgresiva, sino que se convierte en el aspecto crucial en la construcción de los significados de este fragmento, dado que vincula la corrupción con la lujuria. El estudio de la ya mencionada Patrizia Bettella permite apreciar el peligro tentador que representa la doncella y sus “encantos”: “In bad smell the negative force of *Thanatos* is at play [...] since the bad odour is associated with the stench of death that comes from the open tombs”.¹³⁴ La erupción del volcán, el disparo de un arma y la imagen de los metales ardientes enfatizan el significado de la amenaza aludiendo al pecado carnal y a los castigos convencionales que este último se merece. En este contexto la imagen del orgasmo que Donne introduce en los versos “Is not your last act harsh, and violent,/ As when a Plough a stony ground doth rent?” no solamente alude al fin de la existencia, sino que representa la muerte misma, el último acto, la aniquilación total.

De esta manera la muerte, como el vínculo entre los campos semánticos opuestos de Eros y Tánatos, juega un papel esencial en el proceso interpretativo del fragmento analizado. Esto se debe al hecho de que el movimiento constante entre los dominios cuyo núcleo se encuentra “off-centered”¹³⁵ constituye la tensión en los significados que nunca se establece y jamás llega a la denotación absoluta. Es una atracción entre el discurso especulativo y el discurso lógico que constituye la base del proceso interpretativo; es una lectura donde la técnica de esclarecimiento representa

¹³³ Bettella, *op. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 24

¹³⁵ Ricoeur, *op. cit.*, p. 357

una lucha por la univocidad. Así que la muerte en este fragmento desempeña la labor de la herramienta que crea y al mismo tiempo reduce la ambigüedad, dirige el desarrollo simbólico de los significados. En otras palabras, el óbito define el campo referencial que solamente fue sugerido o anticipado y reubica el esquema semántico-metafórico dentro de los horizontes interpretativos cercanos a la comprensión conceptual habitual. Dentro del discurso la muerte determina la interpretación y conserva el desarrollo dinámico de los significados, constituye la base de este juego donde la imaginación y la comprensión crean un nuevo concepto. “It is this ‘presentation’ of the idea by the imagination that forces conceptual thought to think more. Creative imagination is nothing other than this demand put to conceptual thought”,¹³⁶ manifiesta Ricoeur. Así pues, el concepto macabro se convierte en la metáfora viva gracias a su capacidad de consolidar el lenguaje figurativo y la comprensión conceptual usual. A saber, para Ricoeur, “this struggle to ‘think more,’ guided by the ‘vivifying principle,’ is the ‘soul’ of interpretation”.¹³⁷

Por consiguiente, la muerte como parte de la estética de repugnancia que nutre el desarrollo de esta obra convierte la “comparación odiosa” en un discurso ameno donde la relación de semejanza entre los conceptos antitéticos constituye el momento icónico del lenguaje. La distancia entre los objetos comparados añade tensión al discurso que se desarrolla como un género insólito dentro de la diferencia construyendo nuevos significados. En este proceso la muerte desempeña el papel del filtro que dirige el movimiento metafórico y establece el punto de vista que determina la percepción de estas denominaciones recién creadas. Al abarcar la función referencial dentro de lo imaginario, el fin de la existencia llega a magnificar la calidad

¹³⁶ *Ibid.*, p. 358

¹³⁷ *Ibid.*

de la presencia en el verso, dado que la emoción estética que se desarrolla en las imágenes está vinculada con las vivencias de cada lector donde las referencias extralingüísticas delimitan el flujo de las representaciones mentales. En otras palabras, en la elegía “The Comparison” la muerte y su fuerza retórica como parte del proceso metafórico produce un alto grado de vivacidad sensual, vinculando la fuerza del lenguaje poético con el aspecto erotético del discurso que se construye a partir de la concepción cultural renacentista donde la belleza femenina surge como un peligro mortal.

CONCLUSIONES

Mors... La fascinación por la muerte extiende sus raíces al inicio de la historia de la humanidad. Ineludible realidad y horrorosa banalidad de este concepto siempre ha abierto posibilidades interpretativas de su percepción y representación. Motivos, formas e imágenes relacionadas con esta noción han sufrido transformaciones a lo largo de los siglos desvelando como la muerte afecta todo lo que evoluciona en el tiempo: las sociedades, las culturas, los objetos y las personas. La idea de partir a lo desconocido es uno de los conceptos más inquietantes en la historia de la cultura mundial que influye en la formación de la percepción del universo y modelos de la conducta humana. La música, la poesía y la pintura son vehículos que permiten establecer el panorama del inconsciente colectivo y de las tendencias culturales que abordan la cuestión de la mortalidad en diferentes épocas.

En lo que se refiere a la percepción de la muerte en la modernidad temprana, al periodo medieval se le suelen atribuir términos como “turbio”, “extremadamente beato” y “encantado con la existencia más allá de la vida terrenal”, mientras que el Renacimiento surge como la época donde reina el escepticismo prendado de los placeres mundanos.¹³⁸ No obstante, a la luz del breve análisis del realismo macabro que nutre el desarrollo de la presente tesis, este acercamiento arbitrario a la época donde lo grotesco y lo descarnado del medievo se contraponen al reino de la belleza renacentista cae en descrédito. Así, la aproximación a las tendencias culturales y el arte propios de la época estudiada demuestra que el humanismo europeo representaba un periodo de la transición donde el sincretismo entre los postulados de Santo Tomás Aquino y Francis Bacon, la grima de la muerte y la celebración de la vida formaban

¹³⁸ Collmer, *op. cit.*

parte del pensamiento teológico y secular. Por consiguiente, el concepto de la muerte no solamente dominaba el pensamiento filosófico y poético medieval, sino que también formaba parte de la concepción mundana renacentista cuyo acercamiento a la cuestión fue mucho más prudente e, inclusive, más creativo.

La obra de John Donne y sus aproximaciones al fin de la existencia, en particular, constituyen un ejemplo claro de esta tendencia: su obsesión con la muerte es el resultado de la fusión entre la truculencia medieval y el escepticismo del periodo humanista. El autor no muestra signos de la determinación interpretativa: la indagación sobre la muerte no ofrece una respuesta determinada, su aproximación a la cuestión es mucho más creativa dado que abarca diferentes formas de fenecer en la vida que a menudo se entretajan con las reflexiones sobre medicina, geografía, derecho y teología. Más que un problema existencial, es una búsqueda intelectual en todos los niveles discursivos que muestra cierta aproximación temática al realismo macabro propio del pensamiento de la época. Entre las correspondencias mencionadas destaca la percepción del amor como un sentimiento peligroso que llega a aniquilar al ser humano, el sincretismo entre la atracción carnal y la fascinación con la podredumbre que se concretiza en la cuestión de la erotización de un cadáver, así como también la representación ambigua de la belleza femenina que suele manifestarse en la imaginería repugnante y violencia verbal de la técnica de anti-elogio. Por tanto, una de las conclusiones a la que he llegado al elaborar el presente estudio es que el acercamiento comparatista al análisis poético enriquece de manera significativa el desarrollo y el contenido del mismo dado que permite lograr una profunda comprensión del texto al vincular diferentes épocas y al relacionar la realidad con el mundo de la obra.

Ahora bien. La muerte en la lírica erótica de John Donne, además de ser la fuente del ingenio, posee cierta fuerza dramática que al formar parte del “conceit” incita la creación de las imágenes verbales vividas. Por tanto, a lo largo del análisis de la poesía erótica de este autor he procurado no solamente explorar la presencia de la muerte como una cuestión temática, sino que también he buscado las formas de ver el óbito como herramienta poética que produce vivacidad sensual.

Con el fin de lograr este propósito he fundamentado mi lectura con las teorías de Paul Ricoeur y Herman Parret que ofrecieron la oportunidad de examinar al concepto “muerte” como metáfora. Los postulados de Ricoeur, en particular, fueron fructíferos en lo que se refiere a la interacción de los campos semánticos opuestos y a la construcción de significados a partir de la relación de la semejanza que vincula connotaciones contrarias dentro de una nueva pertinencia. La destreza de la noción muerte de unir lo antitético es singular, el hecho que fue explorado con una singular tenacidad por Donne en su lírica erótica. Asimismo el empleo de la aproximación al aspecto afectivo y sensorial del lenguaje poético de Ricoeur ha aportado solidez en el desarrollo de mi tesis dado que el vínculo entre lo empírico e imaginario juega un papel sustancial en la creación de la presencia a partir de la noción “muerte”, un concepto que evoca toda una cadena de sentimientos adversos e imágenes que despiertan un amplio rango de recuerdos en la mente de un ser occidental.

No obstante, los postulados de Herman Parret complementaron el análisis del aspecto erótico en las obras líricas analizadas en esta tesis. El autor acentúa que la creación de la presencia es un proceso que abarca estados subjetivos de cada lector, es decir, sus vivencias. El grado de la presencia aumenta de manera considerable cuando se abre un hueco en el espacio-tiempo de las percepciones. Se trata de las experiencias predeterminadas que forman parte de las concepciones culturales que vinculan una

multiplicidad de nociones bajo el mismo principio. Así, la muerte constituye un sistema de verdades necesarias y evidentes guardadas en la memoria, de referencias extra-lingüísticas que crean una experiencia casi real y, por tanto, un alto grado de vivacidad sensual en una obra poética.

El empleo de todas estas teorías en el desarrollo de mi tesis añadió una nueva dimensión a la aproximación crítica al concepto de la muerte en la poesía erótica de John Donne. Si bien existen muy pocos estudios que consideran la naturaleza fúnebre del amor, el orgasmo o la belleza en la obra del autor mencionado desde un punto de vista temático, las propiedades discursivas del concepto macabro no han sido exploradas aún.

Entre las posibles desventajas de este acercamiento a la obra lírica de John Donne se puede considerar la multiplicidad de temas relacionados con la noción de la muerte: el autor nunca tomó una postura en lo que se refiere al fin de la existencia humana. Su aproximación muy creativa y abarca diferentes facetas del asunto. En su poesía la muerte surge como el amor, el orgasmo, la frialdad de la doncella, la despedida, entre otras cosas, por lo que resulta imposible abarcar todas las variaciones temáticas en un trabajo de limitada extensión. Asimismo, la muerte como imagen verbal se desarrolla a lo largo de toda su obra poética ya que aspectos como la interacción de campos semánticos, las referencias extra-lingüísticas y las presencias eróticas forman parte indispensable de este proceso dinámico que Parret determina como la construcción de la presencia. Por consiguiente, el procedimiento selectivo de obras a analizar se vuelve algo arbitrario, dada la imposibilidad de incluir todas en el cuerpo de la tesis.

Por medio de esta aproximación a la lírica erótica de John Donne, he llegado a ciertas conclusiones generales en lo que se refiere al funcionamiento del concepto “muerte” como herramienta poética en la obra del autor mencionado. Ante todo, podemos afirmar que el óbito en el contexto renacentista posee una fuerza dramática extraordinaria donde el aspecto erotético desempeña un papel sustancial: incluso una ligera alusión a la inevitabilidad mundana crea un alto grado de presencia. Esto se debe a que la muerte forma parte de las experiencias preformadas por el contexto cultural que guían el flujo de las imágenes, modificando la función selectiva del momento discursivo en la etapa preliminar de la percepción conceptual. Tanto la interacción del aspecto erotético magnificado por la grima del concepto “muerte”, como la eficacia retórica del discurso poético que se desarrolla en el nivel semántico por medio de la suspensión de los significados primarios, vinculan lo empírico y lo imaginario y crean la realidad virtual. Por tanto, Donne, al hacer la alusión a las nociones que en el subconsciente occidental representan el exterminio, convierte la subjetividad de la voz poética en la subjetividad del lector por medio de las vivencias macabras reales y predeterminadas multiplicando de esta manera el grado de la presencia construida.

Asimismo, Donne emplea la muerte en un sentido figurado para crear nuevos significados a partir de la multiplicidad de vínculos entre los conceptos opuestos que el fin de la existencia ofrece en el nivel denominativo. La función de la combinación y selección constituye la base de la relación de semejanza que rige la sustitución de significados, formando así una nueva pertinencia dentro de la pluralidad connotativa que despliega el “conceit” macabro. A partir de esta discrepancia nominativa surgen otros procesos que producen la vivacidad sensual. La interacción de los campos semánticos, en particular, es lo que permite crear el flujo ilimitado de las imágenes,

evitando reducir los significados recién creados a sus valores contextuales. Al emplear el concepto “muerte” como parte sustancial del proceso metafórico, Donne modifica el desdoblamiento semántico dado que la metáfora macabra, ante todo, despliega su significado permanente independientemente de la contextualización discursiva. La nueva connotación, por tanto, surge a partir de esta impertinencia significativa que introduce aspectos insólitos en la realidad por medio de la innovación semántica a nivel denominativo.

Finalmente, Donne explora a profundidad la fuerza dramática del concepto “muerte” y crea una imagería macabra impactante que por su propio medio construye la presencia. Las representaciones verbales insólitas construidas a partir de la noción de óbito explotan la eficacia retórica de este concepto solemne que desencadena fuertes reacciones a nivel emocional y traza cuadros imponentes en la mente del lector. En la lírica de Donne, en particular, la muerte surge como una herramienta que profundiza el significado connotativo y magnifica la experiencia estética: aun siendo una mera alusión, el fin de la vida construye nuevas pertinencias semánticas a partir de una ambigüedad que surge cuando se suspenden los significados primarios y se establecen los vínculos de naturaleza paradójica.

Por tanto, la presente tesis es un trabajo que induce el enfoque comparatista dentro de la teoría literaria y el análisis poético. Aunque pareciera que estos acercamientos interfieren en el examen de la lírica erótica de John Donne gracias a diferentes planteamientos interpretativos que ofrecen, la lectura de la obra del autor mencionado resultó enriquecida desde esta perspectiva crítica ya que permitió apreciar desde cierta distancia crítica aspectos que de otra manera permanecerían ocultos. Así, la aproximación teórico-cultural de la presente tesis ofrece la posibilidad de traspasar los límites de un análisis poético tradicional y examinar la interacción de

la realidad con el mundo de la obra. El estudio de la interacción de los niveles semánticos, erotéticos y extra-lingüísticos, en particular, concede la ocasión de ver el poema como todo un acontecimiento a nivel imaginario que ofrece una experiencia estética. Precisamente esta densidad teórica es lo que permite apreciar el ingenio de Donne, su capacidad de dominar a la perfección los mecanismos de la creación poética que se manifiestan en el afán de explotar cada detalle semántico o extra-lingüístico por insignificantes que puedan parecer. En efecto, esta habilidad de crear riqueza asociativa e incorporar la erudición dentro de la sensibilidad poética es lo que produce una obra lírica que asombra con su alto grado de vivacidad sensual. Quizá es por esta razón que, cuatro siglos después, la poesía de John Donne aún sigue induciendo el interés genuino y continúa originando vehementes discusiones críticas.

APÉNDICE I



John Donne, imagen funeral, 1631.



Anónimo. "Lothian portrait" de John Donne, 1595.

Hans Holbein. *Danse Macabre*, serie de grabados en madera, 1520.



























Albrecht Dürer. *The Promenade*, 1471-1528.



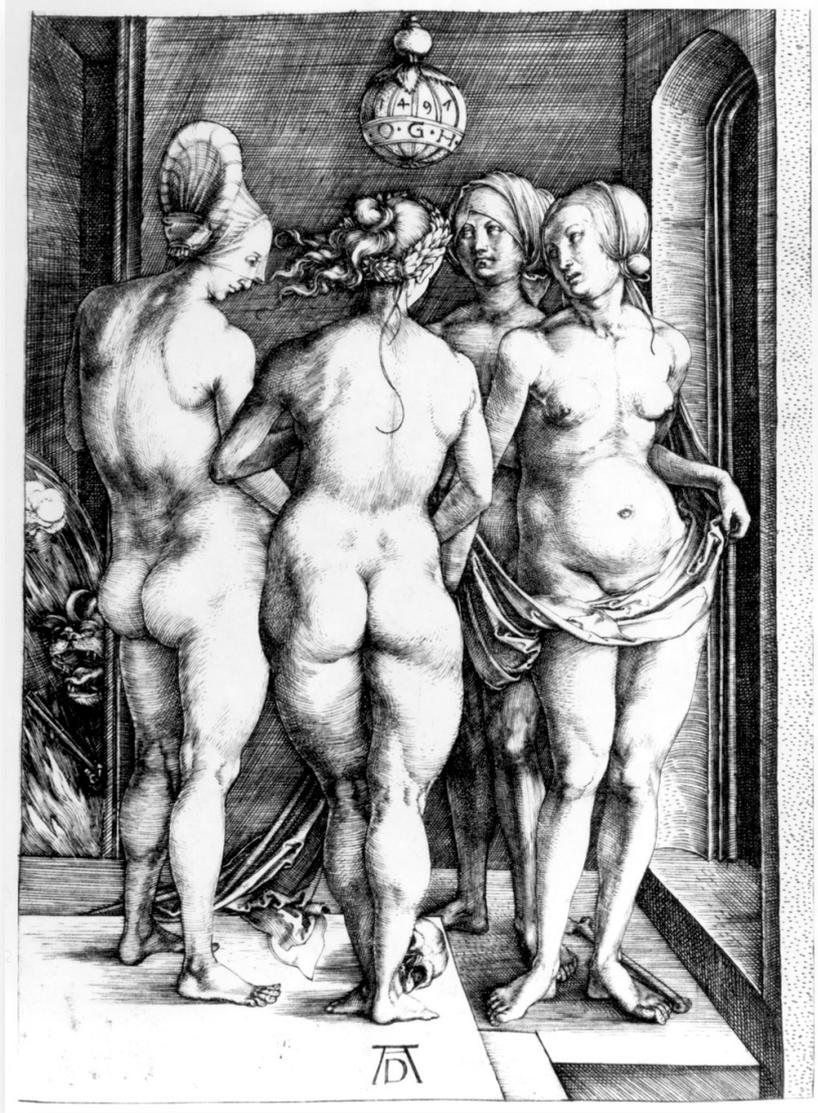
Anónimo, *Dead lovers*, 1470.



Nicolas M. Deutsch. *Death and The Young Woman*, 1517.



Hans Baldung Grien. *Eve, the Serpent and Death*, 1510-1515.



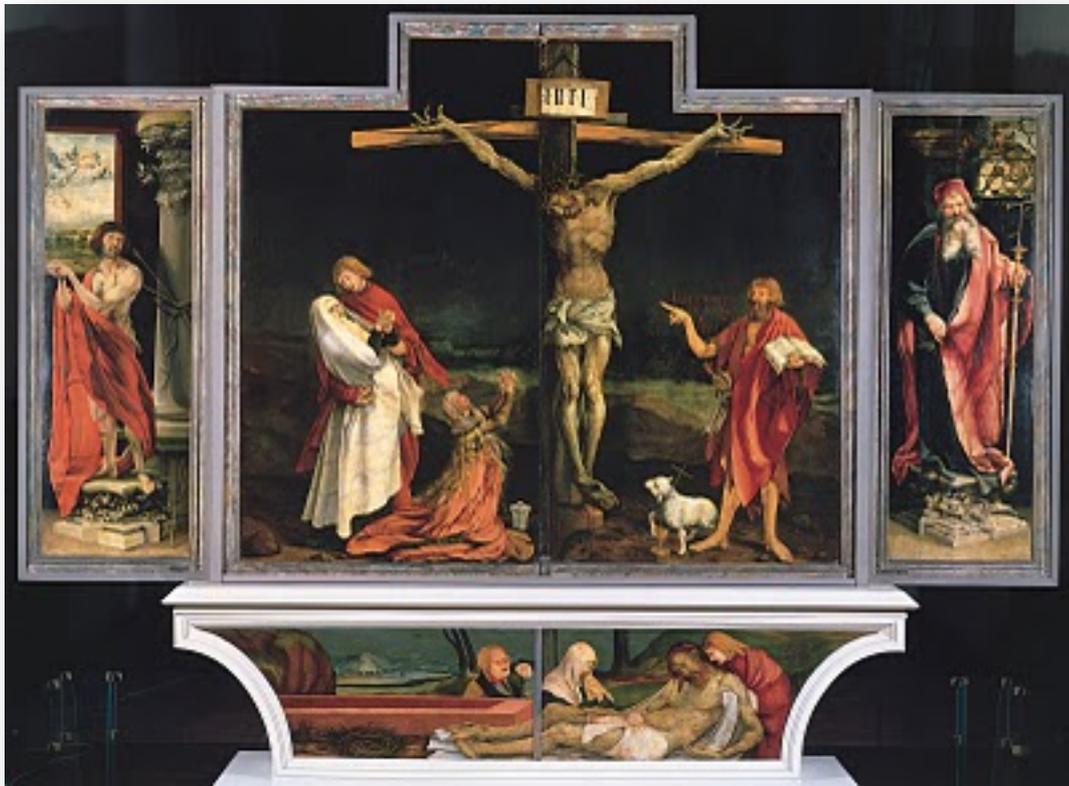
Albrecht Dürer. *Four Naked Women (The Four Witches)*, 1497.



Albrecht Dürer. *A Withes' Sabbath*, 1510.



Lucas Cranach. *Judit victoriosa*, 1530.



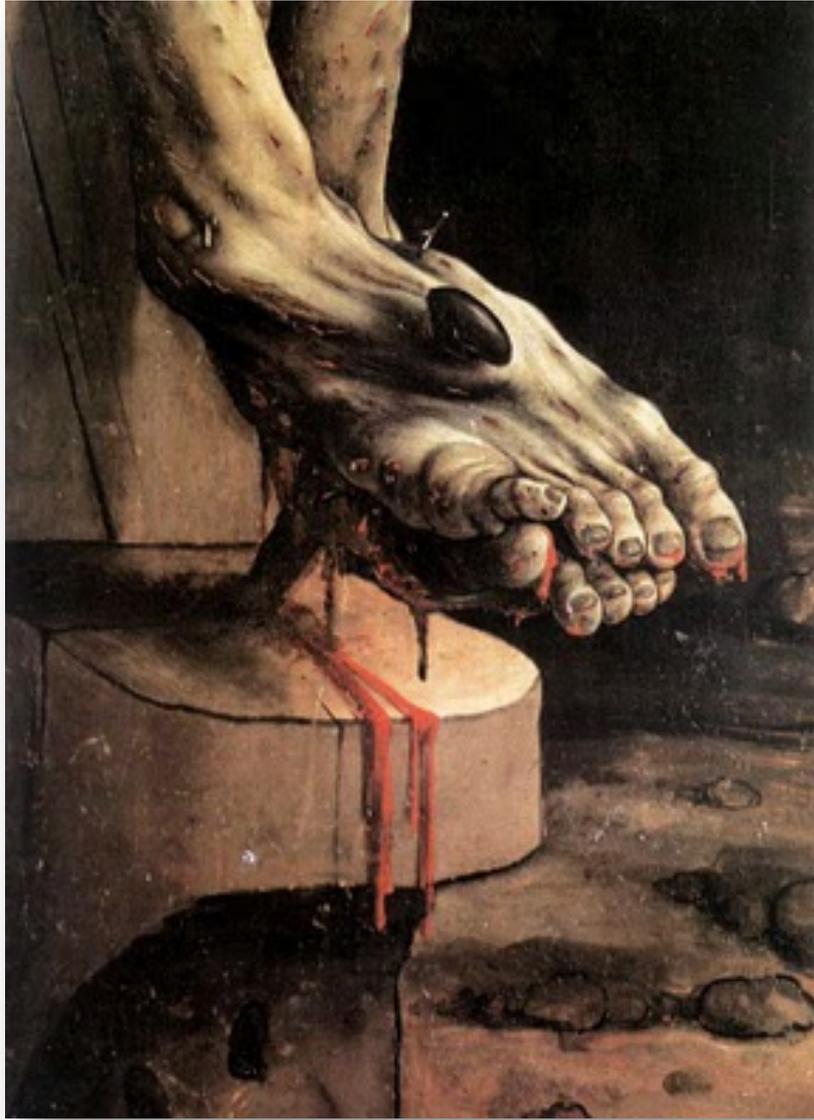
Matthias Grünewald. *Isenheim Altarpiece*, 1506-1515.



Matthias Grünewald. *Isenheim Altarpiece*, 1506-1515. Fragmento del martirio de Jesus.



Matthias Grünewald. *Isenheim Altarpiece*, 1506-1515. Fragmento del martirio de Jesús.



Matthias Grünewald. *Isenheim Altarpiece*, 1506-1515. Fragmento del martirio de Jesús.



Matthias Grünewald. *Isenheim Altarpiece*, 1506-1515. Fragmento del martirio de Jesús.



Quentin Massys. *Ugly Duchess*, 1513.

BIBLIOGRAFÍA

Ariès, Philippe. *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, trad. Patricia M. Ranum, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1974.

Aristóteles. *Poética*, trad. Salvador Mas, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

_____ *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Madrid, Editorial Gredos, 2008.

Bataille, George. *El Erotismo*, (1957), trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, México, Fabula Tusquets, 2005.

Bell, Ilona. "The Women in Donne's poems", en Achsah Guibbory (ed.), *The Cambridge Companion to John Donne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, trad. Jose Muñoz Millanes, Madrid, Taurus Humanidades, 1972.

Beretta, Ilva. "*The World's a Garden*": *Garden Poetry of the English Renaissance*, Estocolmo, Uppsala, 1993.

Bettella, P. *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetics Models in Italian Poetry From the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

Brandenburg, Alice. "The Dinamic Image in Metaphysical Poetry", *PMLA*, vol. 57, núm. 4, Modern Language Association, 1942, pp. 1039-1045.

Sir Browne, Thomas. *Christian Morals*, Sir Thomas Browne, <http://penelope.uchicago.edu/index.shtml>, 1/02/2010.

Clark, James. *The Dance of Death by Hans Holbein*, Londres, Phaidon Press, 1947.

_____ *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*, Glasgow, Glasgow University Publications, 1986.

Coffin, Charles M. (ed.). *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, intr. Denis Donoghue, Nueva York, The Modern Library, 2001.

Collmer, Robert G. "The Meditation on Death and Its Appearance in Metaphysical Poetry", *Neophilologus*, vol. 45, núm. 4, 1961, pp. 323–33.

Davis, Lloyd. "Death and desire in Romeo and Juliet", en Catherine M. S. Alexander, Stanley Wells (ed.), *Shakespeare and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

De Lorris, Guillaume y de Meun, Jean. *Roman de la Rose*, Gutenberg Project, <http://www.gutenberg.org/etext/16816>, 15/03/2010.

De Rougemont, Denis. *Amor y Occidente*, trad. Ramón Xirau, México, CONACULTA, 2001.

Dollimore, Jonathan. *Death, Desire and Loss in Western Culture*, Nueva York, Routledge, 2001.

Donne, John. *Biathanatos*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1982.

_____ “Death’s Duell, or, a consolation to the soul against the dying life and the living death of the body” en Charles M. Coffin (ed.), *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, intr. Denis Donoghue, Nueva York, The Modern Library, 2001.

_____ *Sermon Preached at Sir Francis Nethersole's Marriage*, <http://contentdm.lib.byu.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/JohnDonne&CISOPTR=3149&REC=1>, 21/03/2010.

Eliot, T.S. *The Metaphysical Poets*, <http://personal.centenary.edu/~dhavird/TSEMetaPoets.html>, 24/03/ 2008.

Frenzel, E. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.

Fuss, Diana. “Corpse Poem” en *Critical Inquiry*, vol. 30, núm. 1, 2003, pp. 1-30.

Gertsman, Elina. "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience", *Gesta*, vol. 42, núm. 2, 2003, pp. 143-159.

Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, 1648,

http://books.google.com.mx/books?id=n3UAQFxnCdIC&printsec=frontcover&dq=agudeza+y++arte+de+ingenio&source=bl&ots=3cxE2KgDzF&sig=n0ERgnkIB33XKZiMqYZdxzcoO0w&hl=es&ei=ku8PTd2hBo32tgOcz-mwAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCoQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false, 20/12/2010.

Groebner, Valentín. *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, trad. Pamela Selwyn, Nueva York, Zone Book, 2008.

Grössinger, Christa. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1997.

Hodgson, Elizabeth M. A. *Gender and the Sacred Self in John Donne*, Cranbury, Londres y Mississauga, Associated University Press, 1999.

Hollinshead Hurley, Ann. *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture*, Danvers, Selvingrove, Susquehanna University Press, 2005.

Huizinga, J. *The Waning of the Middle Ages*, Londres, Nueva York, Ontario, Penguin Books, 1987.

Johnson, Samuel. "Metaphysical Wit", 1779,

http://post.queensu.ca/~cjf1/10_Metaphysical_Characteristics.pdf, 28/11/ 2011.

Knowlton, E. C. "Nature in Older Irish", en *PMLA*, vol. 44, núm 1, 1929, pp. 92-122.

Le Goff, Jacques. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, trad. Josep M. Pinto, Barcelona, Paidós, 2005.

Marotti, Arthur F. *John Donne Coterie Poet*, Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2008.

Merback, Mitchell B. *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

Mills, Robert. *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, Londres, Reaktion Books, 2005.

Nutt, Joe. *John Donne: The Poems*, Nueva York, Palgrave, 1999.

Olds, Clifton C., Williams, Ralph G., Levin, William R. *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*, Michigan, The University of Michigan Museum of Art, 1976.

Parret, Herman. *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*, trad. Desiderio Blanco, Lima, Universidad de Lima, 2008.

- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, (1930), trad. Ruben Mettini, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.
- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, (1975) trad. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin y John Costello, Londres y Nueva York, Routledge Classics, 2004.
- Roberts, Donald Ramsay. "The Death Wish of John Donne", *PMLA*, vol. 62, núm. 4, 1947, pp. 958-976.
- Reid, David. *The Metaphysical Poets*, Harlow, Pearson Education, 2000.
- Santa Biblia, Madrid, Sociedad Bíblica, 1992.
- Skelton, John. "Upon a dead man's head", <http://www.luminarium.org/renlit/>, 17/08/2009.
- Stein, Arnold. *The House of Death. Messages from the English Renaissance*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1986.
- Targoff, Ramie. "Facing Death", en Achsah Guibbory (ed.), *The Cambridge Companion to John Donne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- _____ *John Donne, Body and Soul*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2008.

Toulalan, Sarah. *Imagining Sex. Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 2007.

Tuve, Rosamund. *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1947.

Watson, Robert N. *The Rest is Silence: death as Annihilation in the English Renaissance*, Los Angeles, The University of California Press, 1999.

Zimmerman, Susan. *The Early Modern Corpse and and Shakespears's Theatre*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005.