

## 7

# La metáfora barroca en Donne y los poetas metafísicos

Por Alicia LASPRA RODRIGUEZ (\*)

A principios del siglo XVII aparecen en Inglaterra las primeras obras de una serie de poetas que más tarde recibirán el nombre de metafísicos. Estos autores son esencialmente intelectuales muy influenciados por el progreso científico de la época. Su poesía no es un canto a la naturaleza, a la vida o al amor, sino al saber general y al conocimiento individual. Su meta principal es crear un tipo de poesía que, sin dejar de ser lírica, resulte de combinar erudición y sentimiento.

En su búsqueda de un lenguaje poético que trascienda sus propias connotaciones, los poetas metafísicos utilizan numerosas figuras literarias, entre las que destaca la metáfora por la cualidad que esta figura posee de trasladar más allá (gr. μετάφωσις) el contenido semántico de las palabras.

El estudio de las numerosas metáforas empleadas por estos poetas ha permitido su clasificación, basada en diferencias de matización frecuentemente muy sutiles.

Son muchos los autores que han analizado la metáfora barroca, y muchas las denominaciones y definiciones que se le han aplicado ya desde el siglo XVIII, cuando Samuel Johnson alude a los *Metaphysical Poets* (1) como poetas caracterizados por el uso continuado de un tipo de *Wit* que, desde un punto de vista filosófico, podría definirse como el resultado de un *discordia concords*, y aclara que este recurso poético consiste en una combinación de imágenes opuestas entre sí o en el descubrimiento de similitudes ocultas entre cosas aparentemente distintas.

Para Johnson, la sabiduría de los poetas metafísicos es muy instructiva; pero las dificultades que implican estas combinaciones de ideas heterogéneas *yoked by violence together*, exigen del lector un esfuerzo excesivo. El mismo Johnson suaviza después esta postura, y es difícil saber con certeza si este autor quería estimular la lectura detenida de las obras de los poetas metafísicos o si, por el contrario, lo que pretendía era alejarnos de esas lecturas, que unas veces admiraba y otras rechazaba.

Al margen de cuáles fuesen sus verdaderas intenciones, el hecho de que Johnson plantee sus inquietudes acerca de estas cuestiones, aunque sea de un modo vago, suscita curiosidad en el lector, la cual probablemente le lleve a enfrentarse personalmente con esas dificultades.

Con su *discordia concords*, Johnson anticipa una definición de la metáfora barroca que alcanzará gran vigor e influirá enormemente en la noción actual de esta figura literaria. Esta noción es la misma que Paul

Ricoeur defenderá en su conferencia «Puissance de la parole: science et poésie» (2). El profesor Ricoeur, analizando el funcionamiento propiamente semántico de lo que él llama la «metáfora viva», alude a la necesidad absoluta de que se produzca una «colisión semántica» para que exista la metáfora.

Henry Wells, por otra parte, habla en la introducción a uno de sus libros de lo que él llama textualmente *Radical Image* (3), y afirma:

Radical imagery occurs where two terms of a metaphor meet on a limited ground and are otherwise definitely incongruent.

Aunque Wells no confina la metáfora radical a los poetas metafísicos, puesto que presenta, entre otros, numerosos ejemplos de esta metáfora en obras de Shakespeare, si considera a Donne como un auténtico maestro en el uso de la metáfora radical. Toda metáfora consiste en un tropo basado en la comparación de dos elementos. Wells llama *minor term* o vehículo al referente. La metáfora radical requiere que este referente posea escaso valor imaginativo. Este elemento de la comparación establecida sólo es metafóricamente significativo en un punto de contacto limitado e individual. En cualquier otro contexto carece de valor poético.

Entre los muchos ejemplos que Wells cita se encuentra la famosa metáfora del compás que Donne crea en su poema «A Valediction: Forbidding Mourning» (4). Esta metáfora cumple todas las condiciones necesarias para ser una *Radical image*. La idea de un compás no estimula la imaginación. En un noventa y nueve por ciento de los casos se puede decir que un compás no conlleva ninguna sugerencia poética de belleza o de sublimación: hasta que un poeta, como en este caso Donne, muestra el modo de hacerlo, es difícil extraer una imagen poética de este objeto.

Esta metáfora radical difiere de un modo decisivo de lo exuberante. Un ejemplo muy claro nos los ofrece Shakespeare en *Othello*, cuando Emilia, al comprender el crimen de Othello, grita:

*O gull, O dolt, as ignorant as dirt!*

(V. 2.163.)

(\*) Catedrática de Inglés del IB de Pola de Siero (Oviedo).

(2) *Estudios de Lengua y Literatura Francesa*, II Semana Cultural Francesa, Universidad de Oviedo, 1976, pág. 147.

(3) *Poetic Imagery*, New York, 1924.

(4) *The Metaphysical Poets*, Ed. Helen Gardner, Penguin Books, 1976, pág. 73.

(1) «Life of Cowley», en *Lives of the Poets*, G. B. Hill, 1905.

No existe ninguna convención que asocie suciedad con ignorancia de un modo notorio.

Wells compara la metáfora radical con un cono geométrico. En un extremo está un punto que carece de valor imaginativo en sí mismo, a partir del cual surgen líneas de sugerencia muy poderosas. *El minor term* es sólo un instrumento utilizado para conseguir un propósito más elevado, pero que carece de belleza intrínseca o de fascinación.

Otra variedad de metáfora utilizada con cierta frecuencia por los poetas barrocos es la llamada *expanded metaphor* o metáfora extensa. En su artículo «Honey and Gall» (5), John Crowe Ransom, hablando del poeta Hardy, dice que en él no aparece ni una sola metáfora extensa que soporte todo el peso de la estructura conceptual, tal y como se aprecia e la metódica precisión del tipo de composición poética que florece en el sentido metafísico.

Dado que los poetas barrocos se recrearon en el uso de la metáfora, es posible encontrar en ellos todas las variedades de esta imagen. La diferencia principal entre la metáfora - extensa y la metáfora radical estriba en que en la primera el referente de la figura es familiar, no sorprende en la misma medida que el referente de la segunda. Esto no implica, en ningún modo, que una de las dos posea más belleza que la otra.

El mismo Donne ofrece numerosos ejemplos de esta metáfora extensa. Así, en el poema «To the Countess of Huntingdon» (6), el poeta dice:

...Who vagrant transitory comets sees  
Wonders because they're rare; but a new star  
Whose motion with the firmament agrees  
Is miracle; for there no new things are...

El descubrimiento de una nueva estrella donde *no new things are* es una clara referencia a la idea del progreso intelectual y a la continuidad de unas ideas morales. Mientras que la alusión al firmamento estimula la imaginación, un compás, en general, no lo hace. La figura de las estrellas es, aparentemente, más sublime.

Los ejemplos utilizados a raíz de esta distinción son de una importancia enorme, puesto que con mucha frecuencia se alude a la metáfora del compás. Para ejemplificar la metáfora extensa. El propio Wells lo hace en su libro *Concepts of Criticism* (7), en el que, paradójicamente, cita la obra de Henry Wells, ignorando voluntaria o involuntariamente que Wells establece una distinción muy clara entre los dos tipos de metáfora citados, tomando como ejemplo de metáfora radical precisamente la famosa imagen del compás de Donne.

Un tercer tipo de metáfora utilizada con notable frecuencia por los poetas metafísicos es analizado por Alicia Stayert Brandenburg (8), quien efectúa un contraste entre lo que ella llama *the static image* y *the dynamic image*.

Según esta autora, la imagen estática describe las cualidades que los filósofos medievales llamaban

«accidentes»; es decir, la apariencia, el gusto, el olfato, el tacto o el sonido de un objeto.

Por otra parte, la imagen dinámica describe el modo en que los objetos actúan y se interrelacionan. La imagen estática se podría comparar, en este sentido, con la pintura y la escultura; mientras que la dinámica es comparable al ballet clásico o más exactamente al ballet moderno, en el que las ropas y los decorados están subordinados deliberadamente con el objeto de centrar la atención en el movimiento.

Como ejemplo de imagen estática se podría citar la séptima elegía de Donne, «The Comparison» (9), en la que los objetos de comparación son exclusivamente sensoriales y estáticos:

...And like a bunch of ragged canes stand  
The short swolne fingers of thy gouty hand...

La imagen dinámica puede coexistir con la imagen radical y con la metáfora extensa, ya que, respetando la noción general de metáfora, la principal exigencia de la imagen dinámica es precisamente cierto dinamismo, sugerencia clara de movimiento. Tanto la metáfora del compás, como la metáfora de los cometas y las estrellas llevan implícita la idea de movimiento.

Muchas de las imágenes empleadas por los poetas metafísicos en general, y por Donne en particular, están revestidas de cierto dinamismo que se refleja en:

- Pensamiento de carácter sensual.
- Interés por los aspectos psicológicos de la experiencia; cierta tensión dramática.
- Escaso o nulo interés por la belleza física.
- Neutralidad del *minor term* y existencia de distancia imaginativa entre el referente y el elemento principal de la comparación.

Es decir:

a) El pensamiento se expresa a través de imágenes, y no a través de términos prosaicos directos, ya que, cuando se piensa, se sigue una línea de acción mental entre dos puntos. Ello implica movimiento, incluso cuando no se trata de un pensamiento deliberado, es decir, cuando se está absorto pensando en algo.

b) Donne, cuando elabora razonamientos filosóficos o cuando describe su situación psicológica, utiliza imágenes extraídas de un movimiento externo. En el poema citado anteriormente, «A Valediction: Forbidding Mourning», las cuatro imágenes principales que describen la relación psicológica entre los dos enamorados que se van a separar y el efecto que esta separación producirá, están íntimamente relacionadas con la idea de movimiento: el alma de un hombre virtuoso que se separa de su cuerpo; terremotos y movimientos de las esferas; el latido del oro dentro del pan de oro, y, por último, el compás. Estas imágenes encierran el pensamiento del poema y clarifican la acción psicológica, expresada en términos de acción física. Al mismo tiempo, estas imágenes introducen gran tensión dramática.

c) En la poesía de Donne no aparecen descripciones de los cabellos, los ojos, o los labios de una mujer, que, por otra parte, son constantes en la mayoría de los poetas isabelinos. El interés primordial de Donne se centra en la emoción producida por el amor, y no en el objeto de ese amor. Intenta analizar y

(5) *The Southern Review*, núm. 6, 1940, «Honey and Gall». (La traducción es mía.)

(6) *John Donne. Complete Poetry and Selected Prose*, The Nonesuch Press, London, 1972.

(7) New Haven, 1963.

(8) «The Dynamic Image in Metaphysical Poetry», en *Publication of the Modern Language Association of America*, núm. 57, 1942.

(9) Vid. nota 6.

describir los efectos de ese amor, el modo en que actúa sobre él y sobre la persona amada.

d) T. S. Eliot, haciéndose eco de Samuel Johnson, sostiene que las imágenes típicas de los poetas metafísicos son rebuscadas (10) por el hecho de comparar objetos totalmente desiguales. Esta crítica, aun cuando procede de un autor tan conocedor de y tan influido por la poesía metafísica, podría ser rechazada de dos maneras.

En primer lugar, aludiendo a la necesidad mencionada por Ricoeur de que la metáfora una objetos o ideas que normalmente están alejados por completo entre sí. Y en segundo lugar, recordando el ya mencionado lema que el propio Johnson describe al hablar del *discordia concords* característico de los poetas metafísicos. Las metáforas convencionales de «perlas» por «dientes»; «coral» por «labios», etc., no constituyen metáforas vivas, sino, como bien dice Ricoeur, metáforas muertas, ya que la metáfora muerta (11):

...a pu être autrefois une invention sémantique, une signification émergente; elle n'existait pas alors dans le lexique; il a suffi qu'elle ait été acceptée et adoptée par la communauté linguistique pour être incorporée au lexique; mais une métaphore lexicalisée n'est plus une métaphore.

En segundo lugar, si se analiza detenidamente la distancia entre el referente y la idea referida, es evidente que aun estando muy lejanos el uno del otro, ambos se unen en un punto, un detalle que constituye el auténtico foco de la imagen. La atención del lector se centra en un aspecto muy significativo, que es el punto de unión de ambos elementos. Si se intentase desmembrar la imagen para examinar aquellas partes que se alejan del punto de unión entre sus dos elementos, la comparación sería totalmente fantástica, y en este sentido la metáfora barroca no sería más rebuscada que la típica imagen petrarquista. La diferencia fundamental estriba en que en esta última, de carácter estático, el foco de la comparación es una impresión sensual que llega a la imaginación del lector con relativa facilidad.

Por el contrario, la metáfora barroca, de tipo eminentemente dinámico, no se centra en la similitud de ciertas cualidades externas, sensuales, sino de una semejanza de acciones. Esta consideración de la metáfora barroca como un tipo de imagen dinámica permite comprender y aceptar la cualidad neutra del *minor term*.

Esto no quiere decir que todas las metáforas dinámicas carezcan de connotaciones sensuales. Lo que sí es cierto es que una imagen dinámica no es primordialmente sensual, y puede prescindir con facilidad de los adornos petrarquistas.

La originalidad de la metáfora barroca, y el hecho de que a menudo esta imagen se obtenga partiendo

de un tipo de material esotérico, contribuyen enormemente a que el referente sea de carácter neutro.

Los sucesores de Donne (Thomas Carew, Abraham Cowley, Richard Crashaw, Andrew Marvell y otros) continuaron con la tradición de esta metáfora dinámica, aunque muchas veces no extrajeron del mundo científico de la época su material con la misma frecuencia que él, o no neutralizaron sus imágenes de una manera tan completa.

En «The Definition of Love» (12), Andrew Marvell utiliza una comparación geométrica muy parecida a las metáforas más típicas de Donne, sobre todo porque emplea un material científico, no un material típicamente poético:

*As Lines so Loves oblique may well  
Themselves in every Angle greet:  
But ours so truly Paralel,  
Though infinite can never meet.*

(V. 25-28.)

No todas las imágenes de Donne son dinámicas, ni se puede sostener que este tipo de metáforas sea exclusivo de la poesía barroca; pero los trozos de Donne, en general, son distintos de los de otros poetas como Shakespeare, Por ejemplo, el cual suele describir movimientos físicos reales:

*And with a sudden vigour it doth posset  
And, like eagger droppings into milk,  
The thin and wholesome blood; so did it mine.*

(«Hamlet», I.V. 68-70.)

*Arise, fair sun, and kill the envious moon,  
Who is already sick and pale with grief  
Thou her maid art far more fair than she.*

(«Romeo and Juliet», II. ii. 35.)

El propósito de Donne es casi siempre explicar acciones mentales o interrelaciones psicológicas. Por otra parte, mientras que las imágenes de movimiento en Shakespeare se extraen de la naturaleza o de la vida ordinaria, las de Donne proceden a menudo de fuentes científicas. Por ello, las metáforas de Shakespeare no están neutralizadas, ya que son ricas en connotaciones emocionales que revisten hechos y términos comunes.

En las metáforas de Donne el referente es neutro, porque es en gran medida un hecho científico o pseudo-científico que lleva implícita cierta frialdad.

A Donne le interesaba mucho los procesos intrincados de la mente humana y esto le indujo a emplear un tipo de metáfora mecánica o dinámica. Lo que le llena de gloria, en fin, es haber conseguido escribir unos poemas cargados de intensa emoción, a pesar de lo aséptico de las figuras a través de las cuales expresó sus pensamientos y sus sentimientos.

(10) Thomas Stearns Eliot: «Donne in Our Time», en *A Garland for John Donne*, Ed. Theodore Spencer, Cambridge University Press, 1931.

(11) Vid. nota 2.

(12) *The Metaphysical Poets*, Ed. Helen Gardner, Penguin Books, 1976, pág. 252.