

*Małgorzata Grzegorzewska*

## ANAMORFOSIS DE LA MUERTE. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA POESÍA DE JOHN DONNE Y ANDREW MARVELL

**Resumen:** El presente trabajo interpreta las obras de poetas metafísicos ingleses del s. XVII a través del prisma del pensamiento posfenomenológico de Jean-Luc Marion. En particular, se recurre a las definiciones fenomenológicas de Marion de tales conceptos iconográficos como el icono, el ídolo y la anamorfosis. Todos ellos designan modos de percibir cosas. Asimismo, las imágenes de la muerte en los sonetos devocionales de John Donne y la descripción de la casa de campo del Lord Fairfax en el poema “Upon Appleton House” de Andrew Marvell, llaman nuestra atención sobre la percepción modelada por la siniestra “nada” que acecha en el afuera del texto y que escapa a nuestra comprensión.

**Palabras clave:** poesía metafísica, Donne, Marvell, teología apofática, anamorfosis

**Title:** The Anamorphosis of Death. Some Considerations on the Poetry of John Donne and Andrew Marvell

**Abstract:** The present paper interprets the works of English Metaphysical Poets of the 17<sup>th</sup> century through the prism of the post-phenomenological thought of Jean-Luc Marion. In particular, it employs Marion’s phenomenological definitions of such iconographic concepts as icon, idol and anamorphosis. All of them designate modes of perceiving or ‘seeing’ things. Likewise, the images of death in John Donne’s devotional sonnets and Andrew Marvell country house poem: “Upon Appleton House” draw our attention to the reader’s mode of perception shaped by the ominous ‘nothing’ which lurks outside the text and escapes our understanding.

**Key words:** Metaphysical Poetry, Donne, Marvell, apophatic theology, anamorphosis

*En memoria de Pierrette*

## 1. PUNTO(S) DE VISTA

El concepto estético de anamorfosis desempeña un papel sumamente importante en el discurso filosófico de Jean-Luc Marion, discípulo rebelde de Jacques Derrida, continuador del pensamiento de Martin Heidegger y uno de los máximos representantes de la escuela fenomenológica contemporánea. Según la comentarista polaca de la obra del filósofo, Urszula Idziak, cuando Marion describe la anamorfosis, el icono y el ídolo (las dos últimas categorías también ocupan un lugar destacado en su análisis fenomenológico), los presenta como “figuras sostenidas por diversos puntos de vista” (2004: 47). Se puede decir que diferentes maneras de ver implican diferentes maneras de recibir lo que nos es dado cuando contemplamos una imagen. Y si el modo en que percibimos al ídolo está determinado por nuestros deseos (“lo que nos es dado siempre aparece respondiendo a nuestra llamada, respondiendo a nuestro deseo”, 48), el icono “refleja en nosotros las intenciones de la mirada que nos penetra” (59). Esto es precisamente lo que distingue los iconos de los ídolos que “tienen boca, pero no hablan; tienen ojos, pero no ven; tienen orejas, pero no oyen” (Salmo 135). En cambio, la mirada del icono no es un reflejo muerto, cristalizado de nuestra mirada; es una mirada “viva” y “vidente”. De esta manera Marion, como Lévinas, humaniza el icono, describiendo no tanto la cara que este icono representa a través de su creador, sino la cara del mismo icono (Idziak 2004: 58). La estudiosa comenta el fenómeno del icono analizado por Marion de la siguiente manera: “A nivel fenomenológico esto significa que ese fenómeno aparece cuando nos sometemos a su ley” (59).

Marion es un filósofo cristiano y sus obras aúnan motivos filosóficos y teológicos. De ahí que, en la perspectiva teológica, la mirada que describe Marion devenga una llamada evangélica. “Esta mirada amorosa (de Jesús) –explica Idziak refiriéndose a la interpretación que realiza Marion de la parábola del joven rico que preguntaba qué debía hacer para conseguir la vida eterna (Marcos 10, 17-22)–, una mirada individualizante y fundadora, sucede después de la transformación necesaria para que el reconocimiento del Señor no lo convierta en ídolo” (61). Otro ejemplo de este tipo de llamada puede ser la vocación de San Mateo, en la que la mirada de Jesús dirigida hacia el aduanero tiene un papel clave, lo que Caravaggio supo representar de manera genial en su cuadro. Al contemplar “La vocación de San Mateo” descubrimos a un hombre que “no percibe tanto a Cristo sino la mirada de Cristo que lo alcanza; no se trata tanto de Cristo como espectáculo por ver, sino de la mirada de Cristo como un peso que pesa sobre su mirada y la cautiva” (Marion 2008: 448). Idziak interpreta la escena, si cabe, aun más sutilmente: “Mateo percibe la mirada del Señor como un peso que se posó en su mirada y la captó” (2004: 153).

Junto con las figuras del icono y el ídolo, Marion estudia en *Siendo dado* la anamorfosis. De su análisis resulta que esta categoría permite describir el caso especial de nuestra respuesta a la llamada del fenómeno:

En la técnica pictórica, se trata de presentar a la mirada del espectador, de entrada despistada, una superficie completamente cubierta de pigmentos coloreados, aunque en apariencia despojada de la más mínima forma reconocible; acto seguido, se trata de desplazar esa mirada a un punto preciso (y único) a partir del cual el espectador verá la superficie deforme metamorfosearse de golpe en una nueva forma suntuosa. (2008: 215)

La comentarista polaca de la obra de Marion refiere esta descripción al mencionado ya lienzo de Caravaggio:

El lugar de Mateo en relación a la mano del Señor que lo señala es un lugar desde donde es posible ver cómo la anamorfosis adquiere la forma. Si el cuadro fuera una anamorfosis, nosotros, los espectadores situados justo delante de él, mirando hacia la mano de Cristo, llegaríamos a percibir la transformación. Del mismo modo, Mateo tuvo que ocupar el lugar adecuado para que el fenómeno cobrara cuerpo para nosotros. (Idziak 2004: 47)

Cita también el fragmento de la descripción del filósofo de otro cuadro de Caravaggio, *La conversión de San Pablo*, que no sólo constituye un magnífico ejemplo de ekfrasis, sino que también amplía nuestra comprensión de “la visibilidad” y de “lo invisible”. Dado que, en lugar de centrar la atención en la figura del jinete, el fenomenólogo analiza “la anónima luz que parece emanar del exterior del cuadro reflejándose en el cuerpo del caballo de San Pablo” (*ibid.*). Marion escribe:

Je ne me mets pas en quête de l’anatomie cachée de l’animal ni de la silhouette du valet, d’ailleurs presque disparu dans l’ombre, je n’enquête même pas sur l’identité de la lumière (ou de la voix) qui l’interpelle: je suis d’un œil débordé le lac lumineux inondant d’un coup la face opposée à l’éclair, que semble avoir éclaté devant le tableau, donc dans mon dos. Au point que je devrais même avoir le réflexe de me retourner, pour comprendre ce qui s’est passé en avant du tableau. (Marion 2001: 77)

Estas reflexiones del autor de *Dieu sans l’être y Étant donné* han inspirado el presente ensayo. En el análisis de textos literarios buscaremos representaciones anamórficas de la muerte, pues, para comprender la descripción de la muerte, muchas veces debemos detenernos no tanto en el fenómeno de la luz, cuya fuente queda oculta detrás de nuestras figuras, sino en la sombra proyectada desde nuestra espalda. “But at my back I always hear / Times winged Charriot hurrying near”, escribió en el siglo XVII el gran poeta inglés Andrew Marvell<sup>1</sup>. El eje de nuestro análisis será también la reflexión sobre el tema de la muerte concebida no como una pérdida sino como una donación difícil (otro concepto clave en el lenguaje filosófico de Marion), cuyo recibimiento exige de nosotros una “transposición de la mirada” y la adopción de la perspectiva idónea, para que de la amorfa –y absurda– rebelión contra la muerte surja el sentido de morir. Quizás entonces

<sup>1</sup> Los versos pertenecen al poema “To his Coy Mistress” recogido en *The Complete Poems* (1993: 24).

comprenderemos a Marion quien afirma que “la desaparición misma da” (2008: 174)<sup>2</sup>, o –recurriendo al paradójico lenguaje de la poesía del siglo XVII– comprenderemos la muerte “reviviéndola”. Precisamente es la creación de los poetas metafísicos ingleses, junto con la pintura renacentista y la filosofía de Jean-Luc Marion, las que nos acompañarán en este quehacer.

## 2. ANAMORFOSIS I: LOS EMBAJADORES MORTALES

Profundizando en los análisis de Marion es difícil resistirse a la impresión de que la muerte sería el ejemplo perfecto de anamorfosis, tal y como ésta es definida por el filósofo, aunque él jamás lo haya dicho explícitamente. La muerte es este fenómeno que nos resulta informe hasta que no la vemos desde este lugar único en el espacio y el tiempo que la propia muerte, sin advertencia alguna, nos impone, el lugar que al final de su trayectoria alcanza nuestra –antes tan indiferente, tan ciega ante ella– percepción.

Es la muerte la que nos exige un cambio radical de perspectiva o punto de vista. No es casualidad entonces que el lector de la obra de Marion conozca el fenómeno de anamorfosis sobre el ejemplo del famoso cuadro de Hans Holbein, *Los dos embajadores*. El cuadro también llamó la atención de uno de los mayores estudiosos del renacimiento inglés, representante de la escuela del nuevo historicismo, Stephen Greenblatt. He aquí su descripción del retrato de los embajadores franceses, Jean Dinteville y su amigo George de Selve, posteriormente obispo de Lavaur, que destaca la noble, aparentemente negligente elegancia del mundo representado por Holbein (Castiglione, en su imagen literaria del perfecto cortesano, denominó este rasgo *sprezzatura*):

They are young, successful men, whose impressively wide-ranging interests and accomplishments are elegantly recorded by the objects scattered with careful casualness on the table: celestial and terrestrial globes, sundials, quadrants and other instruments of astronomy and geometry, a lute, a case of flutes, a German book of arithmetic, kept open by a square, and an open German hymn book, on whose pages may be seen part of Luther's translation of the “Veni Creator Spiritus” and his “Shortened Version of the Ten Commandments”. (Greenblatt 1984: 17)

Más abajo el maestro colocó una inquietante mancha de una sucia blancura (volviendo a la definición de Marion diremos que se trata de “una superficie completamente cubierta de pigmentos coloreados, aunque en apariencia despojada de la más mínima forma reconocible”). El cambio de punto de vista, determinado por el deseo de asignar a la mancha una forma significativa, nos abre una perspectiva de interpretación abso-

<sup>2</sup> Aclaremos que en la filosofía de Marion ese don tiene el significado evangélico del Cuerpo de Cristo entregado por (para) los hombres, más aún, traicionado, porque, como se nos explica en *Dieu sans l'être*, “le Christ a donné son corps pour nous, au sens où un traître, qui nous représentait tous, l'a «donné»” (2002: 251, n. 27).

lutamente nueva. El retrato de dos jóvenes satisfechos de la vida y de sí mismos se convierte en una imagen de la *vanitas*.

The terrestrial and celestial spheres, the sword and the book, the state and the church, Protestantism and Catholicism, the mind as measurer of all things and the mind as unifying force, the arts and the sciences, the power of images and the power of words – all conjoined then in Holbein’s painting and integrated in a design as intricate as a pavement. And yet slashing across the pavement, intruding upon these complex harmonies and disrupting them, is the extraordinary anamorphic representation of the death’s head. Viewed frontally, the skull is an unreadable blur in the center foreground of the painting; only from the proper position at the side of the painting is it suddenly revealed. (Greenblatt 1984: 18)

El crítico llama la atención sobre el estatus especial de esta representación: “we must throw the entire Picture out of perspective in order to bring into perspective what our usual mode of perception cannot comprehend” (19). De hecho, la transposición de la mirada, que postulaba Marion, hace que se diluyan todos los emblemas (¿ídolos?) del saber renacentista enumerados antes. Así, el cuadro representa el motivo del carácter pasajero de los fenómenos de este mundo, que no por ello tiene que ser trágico. Simplemente cambia nuestro punto de vista:

It is only when one takes leave of this world – quite literally takes leave by walking away from the front of the canvas – that one can see the single alien object, the skull. The skull expresses the death that the viewer has, in effect, himself brought about by changing his perspective, by withdrawing his gaze from the figures of the painting. For that gaze is, the skull implies, reality-conferring; without it, the objects so lovingly presented in their seeming substantiality vanish. To move away a few feet from the frontal contemplation of the painting is to efface everything within it, to bring death into the World. (Greenblatt 1984: 20)

Con la muerte del hombre, observador del mundo, muere el mundo mismo. El singular análisis del cuadro de Holbein llevado a cabo por Stephen Greenblatt nos permite volver a descubrir la certeza de esta observación tan evidente, por no decir banal.

## ANAMORFOSIS II: TÚ MORIRÁS, MUERTE...

La anamorfosis de la figura de la muerte descrita por Greenblatt constituye un excelente punto de partida para recordar la película de Mike Nichols, *Amar la vida* (título original: *Wit*), realizada por la productora HBO en el año 2001. El guion de Nichols y Emma Thompson es una adaptación de la obra de teatro de Margaret Edson, que cuenta los últimos meses de vida de Vivian Bearing, una atractiva profesora universitaria de cuarenta y tantos, especializada en la poesía religiosa de John Donne. Ya el primer minuto

del filme trae una dramática anagnórisis que, en este caso no es sino el diagnóstico de la enfermedad: cáncer ovárico metastásico terminal. El médico que transmite la noticia a la paciente, describe con gran precisión el desarrollo de la engañosa enfermedad y los efectos de la quimioterapia a la que Vivian tendrá que someterse. El tiempo del tratamiento, que en realidad es el tiempo que tarda en morir, se convierte para Vivian en un periodo de reflexión y retrospección. Puede aprovechar ahora todos sus conocimientos, pues ha dedicado su vida al estudio de la obra del poeta que escribió mucho y muy profundamente sobre la muerte, que ensayaba el arte de morir posando amortajado para el escultor y pronunciando sermones incendiarios sobre la vanidad de la existencia.

Los poemas de Donne describen la experiencia del amor y la muerte desde la perspectiva de la “sensibilidad unificada” (*unified sensibility*) por la que Thomas Stearns Eliot elogiaba a los metafísicos ingleses. En la poesía de Donne no hallaremos entonces descripciones de sentimientos sino sus correlatos, equivalentes objetivados y sometidos al análisis lógico. El concepto metafísico tiene la estructura de una prueba lógica: el lector encuentra ocultas analogías siguiendo una argumentación minuciosamente construida. Así sucede en la poesía amorosa del frívolo Jack Donne y en graves poemas religiosos del doctor de teología, John Donne. Esta división –todavía presente en el discurso crítico– resulta a todas luces insuficiente, ya que Donne no era un poeta de rostro de Jano sino un creador que intentaba dar cuenta del dramatismo de la existencia humana. El testimonio inseguro de la Nueva Filosofía, la lucha dramática con el miedo ante la muerte y una fe llena de contradicciones, en la que desempeña un papel crucial la experiencia de la conversión al protestantismo –que probablemente fue dictada por el oportunismo y por ello pesaba sobre su conciencia– es el material con el que está tejida la poesía de Donne.

La película refleja muy bien la atmósfera de esta poesía. Medidas con precisión, cortantes, las intervenciones de las *dramatis personae* –Vivian y los médicos fascinados con su “caso”– confieren a la obra de Nichols la forma de un juego intelectual que recuerda el conceptismo barroco. De hecho, el título original, *Wit*, remite precisamente al concepto que constituye la esencia de la poesía metafísica, el brillante estilo de la cual tenía que reflejar el ingenio de su creador; en otras palabras, el concepto barroco no es sino una argumentación consecuentemente construida y hábilmente rematada.

Sin embargo, la película de Nichols no es simplemente una historia de muerte, ilustrada por los poemas del más grande de los metafísicos ingleses, sino un intento de hallar una perspectiva adecuada que permita a esta poesía plasmar los temores del espectador contemporáneo. A través de la evocación reiterada de los mismos fragmentos de poemas –que se corresponden con las diferentes etapas de la enfermedad– el filme obliga a los espectadores a una continua reacomodación, una búsqueda incesante de la perspectiva más adecuada para que los fenómenos de la muerte y la fe en la vida descritos por Donne cobren una forma concreta. No es por casualidad que los autores del guión contrasten una poesía intrínsecamente “masculina” –en la que las figuras de mujeres y amantes siempre encarnan la otredad fascinante, y a la vez temible– con la descripción de una enfermedad femenina y del sufrimiento de un cuerpo de mujer. No en vano desempeña un papel clave en esta historia una enfermera negra que acompaña a la protagonista hasta el final.

Para la misma Vivian Bearing, más importantes que su trabajo sobre una edición monumental de los *Sonetos Sacros* (*Holy Sonnets*) son los recuerdos de los encuentros

con la obra de Donne mediados por otros: primero por sus profesores, luego por sus estudiantes. Evoca, por ejemplo, la severa crítica a la que fue sometido su primer ensayo estudiantil sobre el Soneto X del ciclo de los *Sonetos Sacros*. Dado que este poema marca el motivo central de la película, merece la pena citarlo en su totalidad:

Death, be not proud, though some have called thee  
 Mighty and dreadful, for thou art not soe,  
 For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,  
 Die not, poor death, nor yet canst thou kill mee;  
 From rest and sleepe, which but thy pictures bee,  
 Much pleasure, then from thee, much more must flow,  
 And soonest our best men with thee doe goe,  
 Rest of their bones, and soules delivery.  
 Thou art slave to Fate, chance, kings, and desperate men,  
 And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,  
 And poppie, or charmes can make us sleepe as well,  
 And better than thy stroake; why swell'st thou then ?  
 One short sleepe past, wee wake eternally,  
 And death shall be no more, death, thou shalt die. (Donne 1985: 440-441)

Recurriendo a la difícil y muy disciplinada forma del soneto (que sigue el esquema *abba abba cddc ee*) el poeta relata una dramática batalla contra la muerte. Las formas gramaticales del pronombre de la segunda persona del singular: el genitivo “thee” y el nominativo “thou” dan cuenta del trato directo, incluso desafiante que el poeta propicia a la muerte. En la época de Donne, al dirigirse a personas desconocidas y a las que merecían respeto, se empleaba el pronombre de la segunda persona del plural “you”. La estrofa con la que se abre el poema termina con la afirmación de que la muerte no tiene poder sobre el sujeto lírico. Más adelante, sin embargo, el “yo” hablante se esconde en el poema detrás de la fachada impersonal de ideas generales que incumben al personaje colectivo. Y aunque el hecho de que la muerte no cesa de llevarse a nuestros amigos nos recuerda que también nosotros hemos de morir, a esta triste certidumbre siguen las palabras de consuelo: después del breve sueño en la tumba, despertaremos –el que habla y sus oyentes– a la vida eterna.

El doble final, después de la octava y antes del último pareado, permite dos veces vencer a la enemiga. Primero nos enteramos de que la muerte, aparentemente tan poderosa, es una esclava del destino, de los reyes que tienen el poder de matar y de los locos que atentan contra su propia vida. El último dístico augura el triunfo final del hombre sobre la muerte, aunque, paradójicamente, la evocación de “la muerte de la muerte” despierta la sospecha de que bien puede tratarse de una victoria pírrica, pues la última palabra en el poema pertenece a la invisible perseguidora. El eco burlón, insultante, que resuena en la última frase, cuestiona el optimismo del desenlace. Anunciando el triunfo de la vida eterna, el poeta no banaliza el miedo a la muerte, aunque el lector tendrá razón al dudar de si las fórmulas ingeniosas serán suficientes para jaquear a la tramposa enemiga.

No sabemos qué escribió la inmadura estudiante sobre este nada fácil poema. Vivian recuerda sólo que su severa mentora, Miss Ashford, calificó su análisis de melodrama pretencioso, indigno del gran poeta e impropio de una estudiante prometidora:

**E.M. Ashford:** You've missed the point of the poem because you've used an edition of the text that is inauthentically punctuated. [...] Do you think that the punctuation of the last line of this sonnet is merely an insignificant detail? The sonnet begins with a valiant struggle with Death calling on all the forces of intellect and drama to vanquish the enemy. But it is ultimately about overcoming the seemingly insuperable barriers separating life, death and eternal life. In the edition you choose, this profoundly simple meaning is sacrificed to hysterical punctuation.

**E.M. Ashford:** And Death, Capital D, shall be no more, semi-colon. Death, Capital D comma, thou shalt die, exclamation mark!

**E.M. Ashford:** If you go in for this sort of thing I suggest you take up Shakespeare.

**E.M. Ashford:** Gardner's edition of the Holy Sonnets returns to the Westmoreland manuscript of 1610, not for sentimental reasons I assure you, but because Helen Gardner is a scholar.

**E.M. Ashford:** It reads, „And death shall be no more” comma „death, thou shalt die.” Nothing but a breath, a comma separates life from life everlasting.

**E.M. Ashford:** Very simple, really. With the original punctuation restored Death is no longer something to act out on a stage with exclamation marks. It is a comma. A pause.

**E.M. Ashford:** In this way, the uncompromising way one learns something from the poem, wouldn't you say? Life, death, soul, God, past present. Not insuperable barriers. Not semi-colons. Just a comma<sup>3</sup>.

La crítica termina con una irónica observación: “si alguien quiere ver en la muerte un melodrama debería estudiar a Shakespeare” (*Nota bene*, cada vez que veía esta película con mis estudiantes era en este momento cuando en sus rostros aparecía una débil sonrisa. No está mal oír, aunque sea una sola vez, que Shakespeare no era el mejor en todo).

En esta cuestión todo lector conocedor de la poesía metafísica fácilmente dará la razón a la profesora Ashford. La validez de su tesis queda confirmada por el que quizás sea el poema más famoso de Donne, “Valediction forbidding mourning”, que se abre con la comparación de la despedida de los amantes con la agonía de un hombre. Para quien vivió bien su vida morir es un “partir suavemente” (“passe mildly away”), es decir la única garantía de la muerte tranquila es la virtud practicada a lo largo de la vida. Recordemos la primera estrofa del poema:

As virtuous men passe mildly away,  
And whisper to their soules, to goe,  
While some of their sad friends doe say,  
The breath goes now, and some say, no. (Donne 1985: 48)

Al leerla en voz alta llama la atención la imitación perfecta de la respiración que el poeta logra recurriendo a diptongos onomatopéyicos en las palabras “mildly”, “away”, “soul”, “go”, “say”, “now”, “no” (especialmente la palabra “go” en el segundo verso suena como un suspiro alargado). Así parece borrarse la frontera entre el ser y el no ser. Cada

<sup>3</sup> La lista de diálogos accesibles en la página web: [www//imdb.com/title/tt0243664/quotes](http://www.imdb.com/title/tt0243664/quotes).

palabra puede ser aquí un último aliento del que agoniza, su despedida con el mundo, su conversión en la inmaterialidad del espíritu.

Sin embargo, no es el popular “Valediction” sino el ya citado poema “Death, be not proud...” el que constituye el motivo axial de la película de Nichols. Las citas de este poema, traídas una y otra vez, se contradicen extrañamente con la verdadera historia de la enfermedad de Vivian. Por un lado, admiramos la maestría del poeta, por el otro, cualquier frase evocada suena igualmente absurda, como parece ser absurda la mancha en el medio del lienzo de Holbein. El contexto cambiante nos permite ensayar diferentes puntos de vista, pero sólo el final de la película confiere el sentido adecuado a los últimos versos del poema, es decir, a la idea de “la muerte de la muerte”.

Si el filme de Nichols es un ejemplo de anamorfosis, esto significaría que su manera de construir la narración fílmica obliga al espectador a cambiar paulatinamente de perspectiva, preparándolo de esta manera gradual para la aparición de una nueva y antes desconocida forma. De hecho, nuestra mirada dirigida incesantemente hacia la agonizante Vivian, al principio no se distingue de la mirada indiferente de los médicos que contemplan su barriga inflamada y su cara precozmente grisácea. Con el correr del tiempo “maduramos” y llegamos a comprender que la actriz no cesa de contestar a esas miradas indiscretas. En otras palabras, no sólo contemplamos su agonía, nos damos cuenta de que esta singular imagen fílmica nos observa con la intensidad y crueldad que iguala nuestra indiferente percepción. Es más, la presencia de la cámara, continuamente desmascarada por la mirada de la actriz, nos vuelve cómplices del pensamiento de Marion, pues sentimos lo que el filósofo francés sentía al contemplar *La conversión de San Pablo*. La sombra que cae desde nuestra espalda sobre la cara de Vivian poco a poco se vuelve tan precisa que deberíamos reaccionar y dar la vuelta para comprender qué es lo que va a ocurrir cuando deje de trabajar la cámara. Lo que nos impide hacerlo es, desde luego, el miedo.

La cercanía de la muerte verifica también los juicios de los críticos que creen que sólo una obra perfecta es capaz de responder a los mayores desafíos. Cuando la profesora Ashford visita a Vivian en el hospital, quiere hacer algo por ella, algo que la haga sentirse feliz, y propone recitarle sus poemas preferidos de Donne. Entonces de la boca seca y los quemados órganos de una Vivian desgastada por la mortal enfermedad, se arranca un grito apagado: “Nooooo”. De repente resulta que los inigualables conceptos del maestro de la poesía metafísica inglesa tienen que convertirse en una mancha informe para que podamos ver/comprender la muerte de Vivian. Por ello, la profesora saca del bolso el libro de su nieto sobre un conejito que quiso escapar de su mamá y, muy seria, lee a Vivian esta “pequeña alegoría del alma”. El conejito dice: “me convertiré en pez en un arroyo y me alejaré nadando de ti”. Y la madre le contesta: “Pues, si te conviertes en pez en un arroyo, me convertiré en pescador e iré a pescarte”. Y nosotros nos vemos obligados a reconocer que este banal cuento infantil convierte la irrevocabilidad de la muerte en la promesa de una fidelidad incondicional. Ciertamente, la muerte alcanzará al hombre, ciertamente Dios pescará su alma. De paso descubrimos también que Shakespeare llegó a comprender a la muerte no peor que los autores de fábulas para niños, pues, al despedirse, la profesora Ashford cita las palabras del amigo fiel de Hamlet: “And flights of angels sing thee to thy rest” (V, ii, 313; Shakespeare 1994: 688).

## ANAMORFOSIS III: LA CASA QUE ES UNA TUMBA

El siguiente ejemplo de anamorfosis proviene de la obra de Andrew Marvell, uno de los últimos representantes de la escuela inglesa de poesía metafísica. El texto al que nos vamos a referir pertenece a la etapa temprana de su producción, cuando Marvell estaba vinculado al partido puritano y trabajaba de secretario en la casa del Lord Fairfax, comandante del ejército de Cromwell. El poema describe una de las mansiones de campo de los Fairfax, el Appleton House, y más concretamente, el viaje que comienza al amanecer en el umbral de la casa y termina cuando anochece en la orilla del río que marca el límite de la propiedad. El viaje es precedido por una reflexión cuyo pretexto o punto de partida es la arquitectura de la masía. Sin embargo, se equivoca quien espera encontrar en estas primeras estrofas una detallada descripción de la construcción gótica que después de la secularización de los bienes eclesiásticos pasó a las manos de la familia Fairfax. El elogio de una casa simple (no se trata de ninguna ironía, puesto que el poeta enfatiza las virtudes morales de los propietarios), erigida según el más noble estilo local, en nada asemejándose a la opulencia exagerada de los edificios proyectados para los nuevos ricos por los arquitectos de la escuela italiana, se entrelaza con la reflexión sobre el morir. Antes de pasar a analizar este motivo, detengámonos un momento en el extraño relato del poeta. Pues, de hecho, el objetivo de Marvell no es tanto describir la masía de Fairfax como poner de manifiesto el contraste entre el arte idolátrico de los paganos o de los católicos paganizados y la arquitectura de los verdaderos cristianos, es decir, de los protestantes ingleses. Sobre la primera podríamos decir, parafraseando a Marion, que “es un registro de la divinidad a medida de la mirada humana”. Lo que define este arte es la proporción, aspecto fundamental de la arquitectura palladiana, interpretada, según Vitruvio, como el famoso “Homo Quadratus” de Leonardo da Vinci, es decir, hombre inserto en un cuadrado y en un círculo.

No obstante, Marvell se centra sobre todo en las miradas llenas de admiración que se posan en los arcos salientes de las nuevas construcciones. Al mirarlas, los hombres arquean las cejas como si imitaran involuntariamente lo que los ha fascinado. Así se abandonan a la ilusión de una falsa belleza que resulta ser el símbolo no tanto del ilimitado saber humano como de la engañosa vanidad.

Within this sober Frame expect  
 Work of no Foraign *Architect*;  
 That unto Caves the Quarries drew,  
 And Forests did to Pasture hew;  
 Who of his great Design in pain  
 Did for a Model vault his Brain,  
 Whose Columns should so high be rais'd  
 To arch the brows that on them gaz'd. (“Upon Appleton House”, Marvell 1993: 61)

La intuición del poeta la confirman las palabras de Jean-Luc Marion, cuyo significado no deberíamos reducir a la arquitectura sacral:

Bien plutôt, se consigne sur la pierre de son matériau ce qu'un regard – celui de l'artiste comme homme religieux, pénétré du dieu – a vu du dieu ; le premier visible a su éblouir son regard, et voilà ce que l'ouvrier essaie de produire sur son matériau : il veut fixer sur la pierre, proprement solidifier, un dernier visible, digne du point où son regard se figea. La pierre, le bois, l'or, ou ce qu'on voudra, tente d'occuper d'une figure fixe le lieu qu'a marqué le regard figé. (2002: 24)

Curiosamente, Marvell aún a el concepto de la “mirada coagulada” con la advertencia ante la idolatría del hombre. De ahí que la primera parte del poema revista un carácter visiblemente didáctico, amonestador:

Why should of all things Man unrul'd  
Such unproportioned dwellings build?  
The Beasts are by their Dens express:  
And Birds contrive an equal Nest;  
The low roof'd Tortoises do dwell  
In cases fit of Tortoise-shell:  
No Creature loves an empty space;  
Their Bodies measure out their Place. (Marvell 1993: 62)

El hombre es la única criatura que no se contenta con lo que Dios le ha asignado, sino que siempre demanda más:

But He, superfluously spread,  
Demands more room alive than dead.  
And in his hollow Palace goes  
Where winds (as he) themselves may lose.  
What need of all this Marble Crust  
T'impark the wanton Mote of Dust,  
That thinks by Breadth the World t'unite  
Though the first Builders fail'd in Height. (Marvell 1993: 62)

El último verso remite a la historia de la torre de Babel, es decir, al símbolo bíblico de la idólatra vanidad de los hombres. El recuerdo de la irrevocabilidad de la muerte desempeña un papel sumamente importante en esta lección. No es, sin embargo, una simple evocación. En lugar de las calaveras y los huesos cloqueantes, en lugar de la descripción del *rigor mortis* que sucede a la muerte, el poema desenmascara la muerte oculta en la anamórfica representación. Marvell define la muerte como la nada, la ausencia, la no existencia, recurriendo, como buen poeta barroco, al tópico del *horror vacui*. El hombre es para él un ser que “demanda espacio inútil” (*superfluously spread*), que avariciosamente arrima la nada, que profusamente gasta el vacío. Marvell pone de manifiesto la nadería de los deseos y la inutilidad de querer acumular objetos prescindibles, por los que destacamos en el mundo natural. Los pájaros construyen nidos pequeños y en las casas de las tortugas caben sólo sus dueñas. En cambio, las residencias del hombre,

que no es sino una “mota de polvo” (*mote of dust*), ya en vida se convierten en mausoleos, en los que resuena un eco sordo y que desprenden el vacío<sup>4</sup>.

La reflexión sobre la muerte nos acompaña también en las sucesivas partes del poema, cuando salimos de la casa al jardín que estalla en múltiples colores, en el que al alba las flores sacuden del rocío sus provisiones de polen –al igual que soldados que dejan secar el polvo humedecido– para saludar al paseante con la salva de perfumes y colores. Los tulipanes dorados y rojos, de negros filamentos, son guardias suizos del vivero del general. Al mediodía entramos en la pradera, sobre la que, a la hora de la siega del heno, suenan el honras fúnebres del rey de codornices: sus pichoncitos cayeron bajo la guadaña del extraviado segador. El asesino involuntario limpia la cuchilla sangrienta, estremeciéndose ante el mal agüero que supone la muerte de pájaros inocentes. La tarde la pasamos en el bosque donde el pájaro carpintero examina concienzudamente el estado de los árboles, haciendo caer sin piedad incluso los majestuosos, pero carcomidos robles. La caída repentina de uno de estos viejos, magníficos árboles en las posesiones de los Fairfax se la atribuía precisamente al celoso médico del bosque, pero esa versión le permitió al poeta construir una hábil alusión política: de la muerte del rey, juzgado y condenado por alta traición por el Parlamento Puritano, Marvell pudo acusar a los validos del rey –odiados por los puritanos– a los que comparó con los insectos que corroen el tronco del árbol. Finalmente, al anochecer llegamos al río que marca el límite de las propiedades del Lord Fairfax.

La naturaleza detiene el aliento cuando sobre la superficie del agua se aparece el espíritu de Alcíone metamorfoseada por los dioses en un martín pescador:

So when the Shadows laid asleep  
From underneath these Banks do creep,  
And on the River as it flows  
With *Eben Shuts* begin to close;  
The modest *Halcyon* comes in sight,  
Flying betwixt the Day and Night,  
And such an horror calm and dumb,  
*Admiring Nature* does benum. (84)

Pasmado de admiración, el mundo observa el encantador fenómeno:

The viscous Air, wheres'ere She fly,  
Follows and sucks her Azure dy;  
The gelling Stream compacts below,  
If it might fix fer shadow so;  
The stupid Fishes hang, as plain,  
As *Flies* in *Chrystal* overt'ane;  
And Men the silent *Scene* assist,  
Charm'd with the *Saphir-winged Mist*. (84-85)

<sup>4</sup> Un tono semejante caracteriza el erótico “To his Coy Mistress” (“A su recatada amante”) que habla del triunfo de la muerte sobre el canto del poeta que resuena en una tumba vacía donde nada amortigua los horribles retumbos.

Como recordamos, la mítica Alcíone y su marido Ceix fueron castigados cuando, borrachos de felicidad conyugal, se atrevieron a compararse con Zeus y Hera. Sin embargo, en las versiones cristanas de esta fábula Alcíone muchas veces simboliza también la resurrección, lo cual tiene que ver con la creencia de que los pichoncitos de los martines pescadores nacen en invierno. No extraña entonces que el poeta sitúe esta fabulosa imagen al final de la obra. La aparición de Alcíone es el momento más importante en el poema de Marvell, punto/instante de la torsión del tiempo/espacio en el que las sombras que aparecían antes adquieren forma.

El poeta describe al martín pescador al vuelo como una “estela de zafíricas alas” (por cierto, adjetivar a los martines pescadores como aves modestas para nada corresponde con su imponente, centelleante, multicolor plumaje). Sin embargo, lo que más sorprende es el hecho de que el lector observa este inusual fenómeno desde la perspectiva de los peces de los que se alimentan los martines pescadores. Mientras que las alas del ave vibran tan celeramente que en lugar de una forma precisa somos capaces de distinguir apenas un rayo color azul záfiro, el agua en el río se vuelve cada vez más densa, encarcelando a los atónitos peces como moscas petrificadas en el ámbar. Mirando fijamente el frío destello sobre la faz del agua, como en otro mundo, no pueden apartar los ojos de su propio destino. En su mirada coagulada se refleja la informe mancha color záfiro.

Un motivo recurrente en la poesía metafísica inglesa es la dualidad de la luz representada mediante la imagen de las regiones subacuáticas. Los paisajes reflejados en el espejo del agua hacen pensar en bosques, praderas y ciudades sumergidas, cuyos habitantes parecen estar al alcance de la mano y sin embargo permanecen inaccesibles. De este tipo de imaginario se sirve por ejemplo el poema “Shadows in the Water” de Thomas Trahern:

Thus did I by the water's brink  
 Another world beneath me think;  
 And while the lofty spacious skies  
 Reversed there abused mine eyes,  
 I fancied other feet  
 Came mine to touch and meet;  
 As by some puddle I did play  
 Another world within it lay.  
 Beneath the water people drowned,  
 Yet with another heaven crowned, [...]   
 I called them oft, but called in vain,  
 No speeches we could entertain:  
 Yet did I there expect to find  
 Some other Word, to please my mind.  
 I plainly saw by these  
 A new Antipodies,  
 Whom, though they were so plainly seen,  
 A film kept off that stood between<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Thomas Traherne, “Shadows in the Water”, en: John Hollander, Frank Kermode 1973: 701-702.

Marvell recurre a la misma idea, introduciendo en su poema dos especies de criaturas capaces de franquear la invisible barrera. Las primeras son los ya mencionados martines pescadores, excelentes buceadores que aparecen sobre el río al anochecer, es decir en el límite de la luz y la oscuridad, del día y de la noche<sup>6</sup>. En inglés el martín pescador lleva el nombre de pescador real o, ni más ni menos, el de Rey Pescador (*kingfisher*). De ahí que los textos en los que aparece la figura del ave remitan inmediatamente al orden mítico. Simbólicamente se pueden leer también los colores de su plumaje: la unión contrastante del naranja y el ultramarino despierta asociaciones con el fuego y el agua. Al lado de los martines pescadores Marvell retrata en su poema a los hombres pescadores que sacan a la orilla sus barcas y vueltas hacia abajo las llevan sobre sus cabezas como gigantescos zuecos o corazas de tortuga. El poeta llama a estos singulares hombres “racionales anfibios” de las “antípodas” submarinas (pues, por sus extraños sombreros tenemos la impresión de que andan cabeza abajo). Antes de Marvell ya había recurrido a este tipo de comparación Thomas Browne, autor del tratado filosófico *Religio Medici*, explicando su concepto de la siguiente manera:

Thus is man that great and true Amphibium, whose nature is disposed to live not only like other creatures in diverse elements, but in divided and distinguished worlds; for there be but one to sense, there are two to reason; the one visible, the other invisible. (1984: 103)

---

<sup>6</sup> Merece la pena recordar aquí otro poema de Marvell “The unfortunate Lover”, en el que el poeta introduce mucho menos encantadoras, pero igual de interesantes aves acuáticas, los cormoranes. Los cormoranes aparecen en este texto cabalístico como fantasmas atormentadores que devoran el hígado del misterioso amante, quien finalmente muere en una isla rocosa en el medio del mar, intentando agarrarse con una mano a la roca, y extendiendo la otra al cielo que no para de lanzar truenos (Marvell 1993: 25-27). En la enigmática figura del amante los críticos veían alusiones a Prometeo, a un mago neoplatónico, al rey asesinado por los Puritanos o, incluso, a Cristo... “The unfortunate Lover” es un poema sobre el amor autosa-crificante. Si estamos de acuerdo con esta última interpretación, podremos decir que en el s. XX T. S. Eliot de algún modo completó el poema de Marvell, en cuya obra más de una vez buscó la inspiración. He aquí el fragmento de su poema *Dry Salvages* del ciclo *Four Quartets*:

The point of intersection of the timeless  
With time, is an occupation for the saint –  
No occupation either, but soething given  
And taken, in a lifetime’s death in love,  
Ardour and selflessness and self-surrender.

[Pero aprehender  
el lugar de la intersección de lo intemporal  
con el tiempo, es una ocupación para un santo –  
ni tampoco ocupación, algo que se da y se toma  
en al muerte de una vida consumida en amor,  
ardor, olvido y entrega de sí] (Eliot 2005: 101; trad. Harold Alvarado Tenorio)

La mística visión de Eliot constituye una perfecta ilustración de las tesis de Marion y representa un valioso complemento a nuestras reflexiones. El amante que en el poema de Marvell se quema como un incienso perfumado, en el texto de Eliot se convierte en santo, “muriendo, trae la palabra al mundo”, como escribe Wanda Rulewicz en su comentario de *Dry Salvages* (introducción a T. S. Eliot 1990: xcvi, 278, 288).

La inusual metáfora ha de ilustrar la doble, material-espiritual o animal-divina, naturaleza del hombre. En el poema de Marvell ésta cobra un sentido distinto. Pues el poeta no se contenta con la visión de la “doble realidad”, sino que la somete a un sinfín de transformaciones que aterrorizan antes de despertar la curiosidad. Como a los marinistas italianos, “lo fascina la extraña multiplicidad, el espesor, la variedad y la singularidad del mundo de los objetos, así como su expansividad que no puede ser reducida a las generalizaciones racionalizadas”, al igual que otros poetas del barroco europeo estudia “la productividad del símbolo” y lo caracteriza “el interés por las mágicas transformaciones, la infinitud y la mutabilidad de cosas y fenómenos, su singularidad y relatividad, y, por otro lado, la falta de fe en analogías y signos que supuestamente encubren el misterio metafísico de la naturaleza” (Nowicka-Jeżowa 2005: 199).

Por ello, los “racionales anfibios” del poema de Marvell no sólo contemplan su imagen invertida en el agua –en la que se ve reflejado también el martín pescador que cae del cielo–, se los compara asimismo (en la parte dedicada a la descripción del bosque) con las raíces de los árboles que crecen hacia arriba, y, en el final del poema, también a los habitantes de las antípodas. El doble universo de Browne, en el que cada ser tiene su modelo ideal, en Marvell se transforma en un mundo visto al revés, donde la realidad sensible cobra formas cada vez nuevas, cada vez más inquietantes y menos precisas.

## A MODO DE CONCLUSIÓN: LA SOMBRA DE LA SOMBRA

Las imágenes que aparecen en la parte final del poema de Marvell contradicen nuestra anterior argumentación sobre el fenómeno de la anamorfosis. Puesto que el poeta nos obliga al cambio de perspectiva no permite centrar nuestra mirada en un objeto concreto, dibujado con precisión, sino que revela en el primer plano una záfírica mancha informe. Al mismo tiempo, los pescadores encontrados en la orilla del río, que cargan las barcas sobre sus cabezas, se metamorfosean en rarísimos anfibios venidos de las antípodas submarinas. Sin embargo, estas deformaciones bien pueden leerse en el contexto de nuestras reflexiones sobre el tema de la muerte. Pues se trata siempre de mostrar lo invisible. Así, llegamos al punto en que, al leer el poema de Marvell, podemos parafrasear la descripción del cuadro de Caravaggio evocada al principio: “Sigo con la mirada la záfírica luminiscencia que de golpe inunda los rostros opuestos al haz de luz que parece acabar de estallar a mi espalda. Hasta el punto que debería reaccionar dando la vuelta para entender qué es lo que ha pasado ahí”.

*Traducción del polaco: Agnieszka Flisek*

## BIBLIOGRAFÍA:

- BROWNE, Thomas (1984 [1977]) *The Major Works*. Edición de C. A. Patrides. Harmondsworth, Penguin Books.
- DONNE, John (1985) *The Complete English Poems*. Edición de C. A. Patrides. London, Campbell Publishers.
- ELIOT, Thomas Stearns (1990) *Wybór poezji*. Introducción y edición de W. Rulewicz. Wrocław, Zakład Narodowy im Ossolińskich.
- (2005) *La tierra baldía y otros poemas*, Bogotá, Arquitrave Editores, 2005.
- GREENBLATT, Stephen (1984) *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago – London, The University of Chicago Press.
- HOLLANDER, John y KERMODE, Frank, ed. (1973) *The Literature of Renaissance England*. Oxford, Oxford University Press.
- IDZIAK, Urszula (2004) “Estetyczne aspekty fenomenologii Jeana-Luca Mariona”. *Logos i Ethos* (Kraków). 2: 45-63.
- MARION, Jean-Luc (2001) *De surcroît: études sur les phénomènes saturés. Perspectives critiques*. Paris, Presses Universitaires de France.
- (2002) *Dieu sans l'être*. Paris, Presses Universitaires de France.
- (2008) *Siendo dado: ensayo para una fenomenología de la donación*. Madrid, Síntesis.
- MARVELL, Andrew (1993) *The Complete Poems*. Edición de George deF. Lord. London, Campbell Publishers.
- NOWICKA-JEŻOWA, Alina (2005) “Jeszcze o przekładach Jana Andrzeja Morsztyna”. En: Alina Nowicka Jeżowa, Marek Prejs (eds.) *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu, Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Warszawie, 15-17 września 2003*. Warszawa, Wydawnictwo Anta: 193-221.
- SHAKESPEARE, William (1994) *The Complete Works*. Edición de Stanley Wells, Oxford, Clarendon Press.