

Pequeños mundos de ingenio y arte: traducción y comentario de seis sonetos religiosos de John Donne

Emiliano GUTIÉRREZ POPOCA
Universidad Nacional Autónoma de México

En este texto se presenta una traducción de seis sonetos de la secuencia conocida como *Holy Sonnets* de John Donne acompañada de un comentario que parte de las complejidades de traducción para analizar los principales aspectos retóricos y argumentativos de los poemas. La traducción se preocupa por conservar las características formales de rima, métrica y distribución de versos con el propósito de resaltar la versificación del original. Al mismo tiempo, los campos semánticos discordantes que se entrelazan mediante la imaginería de los sonetos son centrales para la traducción. En el comentario se señalan los temas y las imágenes recurrentes que dan cohesión a la secuencia, y se realiza un acercamiento a los distintos matices de la voz poética y a su relación con la divinidad. La influencia de la meditación ignaciana, los textos bíblicos y el contexto histórico y religioso sobre Donne aparece en primer plano tanto en la traducción como en el comentario.

PALABRAS CLAVE: John Donne, *Holy Sonnets*, traducción, poesía meditativa, secuencias de sonetos, poesía religiosa jacobiana.

This article offers a Spanish translation of six of the *Holy Sonnets* by John Donne and a commentary that takes the difficulties of translating this sonnet sequence as a starting point to analyze the most important aspects of the poems in terms of rhetoric and argumentation. This translation focuses on adapting rhyme, metrics and line distribution into Spanish with the purpose of highlighting versification in the original. No less important for the translation are the discordant semantic fields intertwined through imagery in the sonnets. The commentary deals with the recurrent themes and images that unify the sequence; it is also an approach to the many shades in the tone of the poetic voice and its relationship with divinity. The influence of Ignatian meditation, biblical passages, and the historical and religious context on Donne is also foregrounded both in the translation and the commentary.

KEY WORDS: John Donne, *Holy Sonnets*, translation into Spanish, poetry of meditation, sonnet sequences, Jacobian religious poetry.

La obra de John Donne muchas veces está dividida por la crítica en dos. En la primera, que se considera su obra temprana, abundan los poemas profanos muchas veces de tema amoroso o erótico. La segunda es la del clérigo de los sermones, los poemas sacros y

las sátiras. Debido a su imaginaria exuberante, su ironía, una voz poética a veces cínica, a ratos filosófica, pero casi siempre encantadora, es usual que se lea con más gusto la primera faceta de Donne. La faceta religiosa, no obstante, tiene un despliegue imaginativo y argumentativo no menor al que se encuentra en los *Songs and Sonnets*, pertenecientes a la primera faceta. En la forma del soneto en particular, los ejemplos más claros de la habilidad poética de Donne son de tema sacro, como puede apreciarse en la secuencia conocida como *Holy Sonnets*, donde cada soneto es un pequeño mundo donde brilla el ingenio del clérigo y poeta. Es por eso que me parece conveniente revisar con detenimiento esta secuencia, para lo cual, la traducción es un vehículo.

Además de algunos de los sonetos que se incluyen usualmente en las antologías, esta selección incluye los poemas que a mi juicio mejor representan los temas que predominan en la secuencia y que, al mismo tiempo, permiten evaluar las diferencias que hay en el tratamiento de un mismo tema de un soneto a otro. Debido a trabajos realizados anteriormente en torno a John Donne, uno de los temas a los que más presto atención es a la influencia de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola sobre distintos aspectos de la secuencia.¹ Otros puntos centrales para mi traducción y comentarios son las referencias bíblicas, así como la imaginaria, gran parte de ésta relacionada con san Ignacio, la Biblia y el contexto histórico de Donne.

Elijo una traducción con una métrica y rima específicas, a pesar de los “peligros” a los que se está expuesto al hacer esta elección (como la rima torpe, la obsesión con la forma en detrimento de aspectos cruciales del poema, etcétera) porque me parece que la argumentación y las imágenes en el soneto, y en particular en esta secuencia, se interrelacionan con la métrica de manera muy estrecha. Debido a la disparidad entre el pentámetro yámbico y el endecasílabo en términos del discurso que puede acomodarse en un verso, utilizo el verso alejandrino, pero siempre conservo el mismo esquema de rimas que aparece en el original. Además, procuro no alterar la unidad temática de los sonetos ni su discurso con el propósito de conservar la forma. En los comentarios pretendo integrar un análisis crítico de cada soneto que permita justificar el enfoque de mis versiones, así como los puntos donde recae más mi atención en el proceso de traducción. Los sonetos originales aparecen en notas al pie.

¹ Dentro de la mucha bibliografía al respecto, quizás un buen punto de partida sea los estudios de Louis Martz y de Helen Gardner que se encuentran en la bibliografía.

*Soneto IV*²

Oh, mi negra alma, hoy te llama con vehemencia
 la enfermedad, heraldo de la muerte y su campeón;
 eres como el peregrino que comete traición
 y no osa volver a su tierra de procedencia.
 O como el ladrón, que antes se dicte su sentencia
 de muerte, desea verse liberado de prisión,
 pero condenado y listo para la ejecución
 desearía aún estar preso por clemencia.
 Mas, si te arrepientes, la gracia te será dada.
 Pero ¿quién es el que primero esta gracia ofrece?
 Oh, vuélvete negra, por piedad acongojada
 y, como antes de pecado, de pudor enrojece,
 o báñate en Su sangre, que aun roja, su portento
 es teñir las rojas almas de blanco acento.

El soneto IV, “Oh my blacke Soule! now thou art summoned” es particularmente ignaciano en estructura y eucarístico en imágenes. En primer lugar, encontramos una composición,³ en el sentido ignaciano, en la cual el hablante imagina a su propia alma pecadora. De la composición se desprende un análisis del alma propia que afecta todo el poema. En segundo lugar, tenemos la imagen típica, aunque no exclusiva, de san Ignacio, del pecador como un criminal ante un juez divino en el segundo cuarteto. Asimismo, hay una petición ignaciana por encontrar el estado de ánimo propicio para realizar el ejercicio espiritual, en este caso la vergüenza por los pecados propios (vv. 11-12). En la traducción no sólo me esfuerzo por remitir, como lo hace el original, a estos intertextos sino también porque las partes del soneto coincidan con las partes de la meditación ignaciana, como sucede en la versión original.

También de carácter ignaciano es el papel primordial que Donne otorga al ritual eucarístico en este soneto. Las imágenes del poema se encuentran subordinadas a la intervención de la sangre de Cristo para el perdón de los pecados como se aprecia en

² Oh my blacke Soule! now thou art summoned / By sicknesse, deaths herald, and champion; / Thou art like a pilgrim, which abroad hath done / Treason, and durst not turn to whence hee is fled, / Or like a thief, which till death's doome be read, / Wisheth himselfe delivered from prison; / But damn'd and hal'd to execution, / Wisheth that still he might be imprisoned. / Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke; / But who shall give thee that grace to beginne? / Oh make thy selfe with holy mourning blacke, / And red with blushing, as thou art with sinne; / Or wash thee in Christs blood, which hath this might / That being red, it dyes red soules to white.

³ La composición, o *compositio loci*, es una de las primeras partes de la meditación ignaciana. Aquí el ejercitante en meditación debe ver, con el ojo de la imaginación, el lugar donde se encuentra aquello que se busca contemplar o la situación en la cual se llevará a cabo la meditación, ya sea algo visible o invisible. Este aspecto ignaciano es muy recurrente en Donne.

el pareado, donde se presenta como la solución final para la purificación del alma. Resulta impactante la imaginería que Donne establece a partir de los colores negro, rojo y blanco. El negro y el rojo asumen distintos significados en distintos puntos del soneto. Primero aparecen como síntomas de la corrupción del alma pecadora. Después, en preparación de recibir la gracia divina y la eucaristía, ambos colores adquieren nuevos significados.⁴ El negro se convierte en el color que representa un duelo piadoso, mientras que el rojo se vuelve el color de la vergüenza. Donne ofrece un giro final a la imaginería relativa a los colores que domina el poema en el pareado, donde el rojo representa ahora la sangre de Cristo que tiene un efecto paradójico sobre el alma roja del pecador. En el pareado Donne parece explicar una paradoja por medio de otra. Es decir, explica la paradoja de la presencia de Cristo en la eucaristía, del vino que es al mismo tiempo la sangre de Cristo, por medio de la paradoja de la sangre roja que blanquea.

Motivo de especial atención al traducir este soneto fue conservar el efecto que se produce a partir de las metáforas con los tres colores mencionados. Ya que dicho efecto depende en gran medida de lo sintético que resulta el concepto⁵ desarrollado por Donne, he deseado reproducir en la traducción la característica del original de evocar en un espacio tan corto una imagen tan compleja.⁶

⁴ Para Eleanor J McNeese existe un cambio en el sexteto final donde se transforman las connotaciones seculares de estos colores y se “consagran” para adoptar connotaciones espirituales (61-62).

⁵ Por concepto me refiero a: “A complex and arresting metaphor [...] which stimulates understanding by combining objects and concepts in unconventional ways [...] the term denotes a rhetorical operation which is specifically intellectual rather than sensuous in origin. Its marked artificiality appeals to the power of reason to perceive likeness in naturally dissimilar and unrelated phenomena by abstracting from them the qualities they share” (*Princeton Handbook of Poetic Terms*, 1994: 42).

⁶ Los últimos versos de este poema me parecen un caso de lo que T. S. Eliot señala como una característica de la poesía metafísica en “The Metaphysical Poets”: “we find, instead of the mere explication of the content of a comparison, a development by rapid association of thought which requires considerable agility on the part of the reader” (Eliot, 1973: 2020).

Soneto V⁷

Soy un pequeño mundo hecho con ingenio y arte
 de elementos y alma angelical, pero el pecado
 negro, a traición, estas dos partes ha manchado
 de noche eterna, y ¡ay! ha de morir cada parte.
 Tú que allende el vasto cielo y mar puedes jactarte
 de las nuevas esferas y tierras que has hallado,
 vierte nuevos mares en mis ojos y sea ahogado
 mi mundo en el llanto que mi conciencia imparte,
 o lávese si no ha de inundarse una vez más.
 Pero ha de ser quemado. Pues ¡ay! una hoguera
 de envidia y de lujuria lo han hecho arder tiempo atrás,
 y lo han envilecido; has que esta llama muera
 y quéname, Señor con el fuego de devoción
 por ti y por tu casa, que al comer trae curación.

Al igual que en el soneto anterior, en “I am a little world made cunningly” el hablante examina su propia alma, encontrándola tan llena de pecado que parece imposible que se salve; pero, tras un proceso de arrepentimiento y mediante la intervención directa de Dios, el alma es restaurada. Este proceso espiritual, que también sigue los cánones de la meditación ignaciana, es como en el soneto anterior, expuesto en términos físicos. La metáfora sostenida o concepto que sirve de base a este poema es un lugar común de la época isabelina y refiere a la estrecha correspondencia que los isabelinos establecían entre las personas y el universo, es decir, micro y macrocosmos (McNees, 1992: 65). Bajo este esquema, el cuerpo del hablante es equiparado con la Tierra, corrompible por encontrarse en la esfera sublunar, pero no desprovista de la intervención divina.

A pesar de lo recurrente del tema, el concepto no carece de complejidad y el soneto es particularmente rico en imaginaria y argumentación. Una vez planteada la correspondencia entre micro y macrocosmos, Donne establece en los primeros dos versos la división en dos hemisferios del pequeño mundo que es él mismo, donde, puede suponerse, un hemisferio representa al cuerpo y otro al alma. Tres fuerzas actúan sobre este hombre-mundo: el pecado, un astrónomo (o astrónomos) y Dios. El pecado, fuerza recurrente en los *Holy Sonnets*, como se observa en el soneto IV, está

⁷ I am a little world made cunningly / Of Elements, and of Angelike spright, / But black sinne hath betraid to endlesse night / My worlds both parts, and (oh) both parts must die. / You which beyond that heaven which was most high / Have found new spheres, and of new lands can write, / Powre new seas in mine eyes, that so I might / Drowne my world with my weeping earnestly, / Or wash it, if it must be drown'd no more: / But oh it must be burnt! alas the fire / Of lust and envie have burnt it heretofore, / And made it fouler; Let their flames retire, / And burn me o Lord, with a fiery zeal / Of thee and thy house, which doth in eating heale.

representado nuevamente por el color negro y en este caso relacionado con la noche, pero una noche antinatural, en tanto que oscurece ambos hemisferios de este pequeño mundo, oriental y occidental. En el segundo cuarteto Donne acude a un astrónomo, imagen que no se encuentra en otro soneto de esta secuencia, y en una compleja analogía, pide que, ya que ha encontrado nuevos planetas, vierta nuevos mares en este pequeño mundo con el afán de inundarlo para deshacerse del pecado o por lo menos “lavarlo” (v. 9). Desde el segundo cuarteto Donne considera una solución que destruya su pequeño mundo para así renovarlo. Sin embargo, esta solución es inadecuada dado que el microcosmos se rige por las mismas leyes que el macrocosmos. Ni el micro ni el macrocosmos pueden ser purificados por agua, ya que esta purificación ya ha sucedido anteriormente. En el caso del macrocosmos en el Diluvio Universal, en el caso del microcosmos en el bautismo.

Es por ello que una tercera fuerza debe intervenir en el “pequeño mundo” si ha de ser salvado. El hablante pide a Dios, en lo que puede relacionarse con el coloquio⁸ ignaciano, actúe sobre el microcosmos de la misma manera en que Dios actuará sobre el macrocosmos para su purificación última, por medio del fuego. Esta tercera fuerza, la del fuego de Dios, resulta paradójica cuando se encuentra contrapuesta, en los versos 12 y 13, al fuego del pecado que ya ha quemado el mundo antes. En éste como en otros sonetos, la destrucción es renovadora si proviene de Dios, sin importar cuán violentas sean sus acciones destructivas. Existe una insinuación del ritual eucarístico en el último verso, donde “*eating*” se refiere a la acción del fuego sobre el hablante, pero sugiere también la acción del hablante durante la eucaristía al comer la hostia. Presto atención a esta ambigüedad en la traducción del pareado final.

Atiendo, además, especialmente la consideración por parte de la voz poética de las distintas soluciones que encuentra y descarta para obtener la purificación. Asimismo, resulta importante reproducir el tono de congoja y arrepentimiento que domina al hablante en los primeros dos cuartetos, así como la violencia de las imágenes ígneas hacia el cierre del poema.

⁸ Otra parte de los *Ejercicios espirituales* replicada por Donne con recurrencia, el coloquio ignaciano implica la comunicación directa y sin mediaciones entre el ejercitante y la divinidad comúnmente hacia el final del ejercicio meditativo (Loyola, 2004: 19).

*Soneto IX*⁹

Si el árbol cuyo fruto nos trajo muerte y pena
 a los inmortales, si el mineral ponzoñoso,
 si la cabra lasciva y el áspid envidioso
 no han de ser juzgados, ¿por qué a mí se me condena?
 ¿Por qué la voluntad y razón, a ellos ajena,
 hacen mi pecado, igual al suyo, más odioso?
 Y si la piedad es fácil y el perdón glorioso
 para Dios ¿por qué Su ira grave desencadena?
 Pero ¿quién soy yo para altercarte osadamente
 oh, Dios mío? De tu sangre pura y redentora
 y mi llanto, crea un celeste y leteo torrente
 y ahoga en él mi negra memoria pecadora.
 Otros reclaman los recuerdes cual exigencia,
 yo estimo que tú me olvides como clemencia.

De forma incluso más compleja que en sonetos anteriores, en “If poysonous minerals” se aprecia un conflicto en el hablante frente al pecado y el juicio que Dios hará de éste. El tono de Donne en el octeto es retador y se encuentra al límite de la blasfemia. Como en otros sonetos, el hablante contrasta su pecado con el de otros; sin embargo, el contraste de este soneto resulta un tanto peculiar.

En primera instancia, la comparación sirve para minimizar los pecados del hablante, algo opuesto a lo que encontrábamos en otros sonetos. Por otro lado, la voz poética no se compara con otras personas sino con los seres más bajos del reino mineral, vegetal y animal: tres reinos que en la cosmogonía isabelina se encontraban, por supuesto, debajo del hombre y que eran carentes de voluntad o razón (Tylliard, 1978: 89). Esta carencia los hace inferiores al hablante, pero también le da un argumento a Donne para desafiar el juicio de Dios que no condena a estos seres u objetos. La elección de Donne de los seres que aparecen en el primer cuarteto es muy significativa. En primer lugar se encuentra el “mineral ponzoñoso” que, al fondo de la cadena del ser isabelina y sin siquiera estar vivo, causa daños. En segundo, está el árbol que representa el origen mismo del pecado, la corrupción y la mortalidad humanas. Y por último dos animales asociados directamente a pecados capitales, uno de ellos la serpiente que también remite al escenario de la caída del hombre.

⁹ If poysonous minerals, and if that tree, / Whose fruit threw death on else immortall us, / If lecherous goats, if serpents envious / Cannot be damn'd; Alas; why should I bee? / Why should intent or reason, borne in mee, / Make sinnes, else equall, in mee more heinous? / And mercy being easie, and glorious / To God; in his sterne wrath, why threatens hee? / But who am I, that dare dispute with thee / O God? Oh! of thine onely worthy blood, / And my teares, make a heavenly Lethean flood, / And drowne in it my sinnes black memorie; / That thou remember them, some claime as debt, / I thinke it mercy, if thou wilt forget.

En este soneto, como se observa en otros, encontramos una insistente cadena de preguntas que irrumpe tras la cesura del cuarto verso y se extiende hasta el final del segundo cuarteto. En estas preguntas se nota el tono de desesperación del hablante, que intenta argumentar en su favor a partir de los ejemplos expuestos en el cuarteto. Pero hay también una gran impertinencia en su tono en tanto que cuestiona la validez del juicio que Dios realiza sobre él. Durante todo el octeto se produce un “coloquio rebelde” alejado por completo de los cánones ignacianos. Es en este punto donde la misma voz poética parece arrepentirse de su impertinencia y la reconoce por medio de otra pregunta que inicia el sexteto tras la *volta* marcada por la conjunción “*but*”.

En el sexteto, el hablante también cambia de estrategia en cuanto al perdón de sus pecados. Aquí, abandona la argumentación desesperada para pasar a una petición sumisa ante Dios y un coloquio convencional. La solución, que ya se ha visto es recurrente, es la intervención de la sangre de Cristo. Sólo que en este caso, la sangre se mezcla con las lágrimas del hablante para purificarlo por medio de otro Diluvio (una solución fallida en el soneto V). Sin embargo, la diferencia más sustancial de la resolución de este soneto radica en que la petición del hablante no es, como en otros sonetos, en pos de la renovación o el perdón, sino que se centra en el olvido. La voz poética desea que se borre la memoria de sus pecados. Esta sustitución del olvido por el perdón se expresa de forma culminante en el pareado final, donde Donne contrapone la petición habitual de muchos fieles de ser recordados por Dios a su petición peculiar de ser olvidado por completo; petición por demás absurda dado que el que debe olvidar es Dios.

Como en otros sonetos, el contraste en cuanto al tono entre sexteto y octeto recibe una atención especial en mi traducción. Asimismo, es importante conservar al menos un eco de las muchas referencias que Donne logra conjuntar en este soneto que inicia en el Jardín del Edén, adopta el tono reclamante de Jeremías,¹⁰ recurre a la eucaristía, alude sutilmente al Diluvio Universal y amalgama esta imagen del *Génesis* con la tradición clásica en la alusión al río del olvido del Hades.

¹⁰ “Righteous art thou, O Lord, when I complain to thee; yet I would plead my case before thee. Why does the way of the wicked prosper? Why do all who are treacherous thrive? Thou plantest them, and they take root; they grow and bring forth fruit; thou art near in their mouth and far from their heart” (Jeremiah, 12.1-2).

*Soneto X*¹¹

Muerte, no seas soberbia, aunque hay quienes poderosa
te llaman y temible, pues no lo eres; no morirán
quienes crees doblegar, pobre muerte, ni habrán
de tocarme tus manos y tú ser victoriosa.

El descanso y el sueño son tu imagen dichosa,
y de ti más dichas en torrente llegarán,
y nuestros mejores hombres contigo partirán
a descansar sus huesos y su alma venturosa.

De sino, suerte, rey y temerarios cautiva,
habitas la guerra, la enfermedad y el veneno,
y fármacos y conjuros traen sueño más ameno
y mejor que tu toque; ¿por qué te alzas altiva?

Tras un breve sueño, nuestra alma por siempre despierta,
y la muerte no será más; muerte, estarás muerta.

Sin duda uno de los sonetos más emblemáticos de Donne, “Death be not proud”, es, no obstante, quizás el más excéntrico de entre los *Holy Sonnets*. En esta secuencia de sonetos, la muerte aparece casi siempre de forma tangencial, ya sea como una fuerza que actúa sobre el hablante, como un agente que acelera su arrepentimiento o que lo amedrenta. En ningún otro soneto aparece como el tema principal. Más aún, en “Death be not proud” la muerte es el objeto de un extraño coloquio de parte de una voz poética que, de manera atípica, no se encuentra en un estado de desesperación, arrepentimiento, vergüenza, pesar ni sumisión. Por el contrario, aquí encontramos una voz serena que, por medio de una extraordinaria argumentación, pretende desarmar puntualmente el miedo universal a la muerte, el cual el mismo Donne experimenta en otros poemas.

En el primer cuarteto, por ejemplo, la muerte se disuelve entre las varias negaciones con las que el hablante se dirige a ella y, osado, la reta. El hablante niega, sin dudar, el poder y el espanto de la muerte y niega incluso que sea capaz de matarlo a él y a otros, lo cual anticipa la explicación de esta firme creencia que aparece en el cierre del soneto. En el segundo cuarteto, Donne va de la negación del poder de la muerte a afirmar que incluso es placentera, y equipara a la muerte con tres fuentes de placer: el descanso, el sueño y la liberación del alma del cuerpo; ideas que retoma más adelante. El

¹¹ Death be not proud, though some have called thee / Mighty and dreadfull, 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 sleep, 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.

segundo cuarteto inicia con un verso que de nuevo niega el poder absoluto de la muerte, en tanto que ésta es “esclava” de ciertos agentes, el destino y la fortuna; e incluso de ciertos hombres, los reyes y los desesperados. A continuación se niega la independencia de la muerte, ya que está subordinada a las causas de muerte, como el veneno, la guerra y la enfermedad, y por lo tanto, no puede existir por sí misma. Tras esta dramática reducción de la muerte a una existencia dependiente, Donne retoma la comparación que hacía versos atrás entre la muerte y el sueño, además de contrastar a la primera con la amapola y los conjuros, dos cosas que el hombre puede utilizar para producir una imitación artificial de la muerte. Esto reduce aún más a la muerte, en tanto que el hombre es capaz de producir un efecto similar al suyo. El tercer cuarteto finaliza con una pregunta que de nuevo reta osadamente a la muerte y que prepara su minimización final en el pareado.

El pareado es, sin duda, uno de los más complejos, mejor logrados y más densos en significado de toda la secuencia. Un reto a la traducción por su carácter sumamente sintético, el pareado descansa sobre dos paradojas entrelazadas. En primer lugar encontramos una paradoja que parece negar la idea antes expuesta en el soneto de que la muerte es igual al sueño, dado que tras la muerte se encuentra un despertar eterno. Sin embargo, esto no contradice por completo lo antes dicho en el soneto, sino que, más bien, reduce el sueño de la muerte a un corto lapso, tras el cual no viene el descanso eterno, sino el despertar. La minimización de la muerte que se expone en el soneto entero da paso a la negación completa de la muerte que se encuentra en el último verso, donde aparece la segunda paradoja, ligada a la primera. En el verso final, la afirmación tomada casi como una cita textual del *Apocalipsis*¹² utiliza por primera vez en el soneto el modal *shall*. Esto le otorga al pareado final un tono profético que anuncia lo que para el hablante es un hecho: la desaparición de la muerte como se lee en el *Apocalipsis*. Tras esta aseveración, y la cesura que forma el punto y coma, se produce la segunda paradoja del pareado en el corto espacio de cuatro palabras, donde ocurre la negación completa del poder de la muerte, en tanto que ésta habrá de morir “definitivamente”, mientras que las personas que mueren por su toque, mueren “por un momento”. La paradoja final se contrapone a la que encontramos en el verso anterior, lo cual enfatiza el triunfo del hablante, y de los hombres en general, sobre la muerte.

La condensación de significados y referencias, así como los ecos de las metáforas y paradojas imperantes en el soneto, constituyeron un enorme reto de traducción y son el eje de mi versión de este soneto.

¹² *Apocalipsis*, 21. 4.

*Soneto XIV*¹³

Asalta mi corazón, Dios que eres tres, discreto
 respiras, tocas, brillas y buscas que me enmiende;
 abáteme que me alce, en mí tu fuerza tiende
 y sopla, rompe, quema y renueva por completo.
 Yo, cual ciudad de su señor tomada, te reto
 y ¡ay! en vano la ciudad cerrarse a ti pretende.
 Razón, virrey tuyo, fracasa y no me defiende,
 flaquea, traiciona, y en prisión está sujeto.
 Y aún te amo, y si me amaras sería dichoso,
 mas mi mano pertenece a tu eterno enemigo:
 divórciame de él, deshaz, rompe este lazo odioso,
 Ráptame, llévame y enciérrame contigo,
 pues, si no soy tu esclavo no he de ser liberado,
 ni he de ser casto jamás si tú no me has violado.

Al igual que el soneto X, “Batter my heart, three-personed God” es señalado frecuentemente como uno de los mejores y más representativos de entre los *Holy Sonnets*. También se le cita, justificadamente, como ejemplo del Donne más masoquista; del Donne que retrata con más intensidad a un Dios violento y una espiritualidad llena de sufrimiento, contradicciones y desesperación. Aunque no es mucho más violento en imaginería que sonetos que he mencionado con anterioridad, la idea de la purificación y salvación por medio de una violencia inflingida por Dios resulta aquí más impactante, lo cual quizás se deba a los campos semánticos que intervienen en las metáforas extendidas que desarrolla el soneto. Como en otros poemas de la secuencia, aquí encontramos dos metáforas extendidas o conceptos que forman la columna vertebral del soneto. En ambas, el hablante aparece como un objeto o persona sobre la cual, a petición del hablante mismo, Dios debe actuar con violencia, una violencia que, como sucede a lo largo de los *Holy Sonnets*, aparece como necesaria y justificada, en tanto que se trata de la única vía para la purificación del hablante y su consecuente salvación.

Previo a la exposición del primer concepto, que vincula la situación espiritual del hablante con un campo semántico relativo a algo concreto, el hablante presenta, en términos abstractos, su petición a las tres personas de la trinidad para que realicen tres acciones sobre él. La voz poética pide a Dios que abandone las medidas moderadas

¹³ Batter my heart, three person'd God; for, you / As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend; / That I may rise, and stand, o' erthrow mee, and bend / Your force, to breake, blowe, burn and make me new. / I, like an usurpt towne, to another due, / Labour to admit you, but Oh, to no end, / Reason your viceroy in mee, mee should defend, / But is captiv'd, and proves weake or untrue. / Yet dearly 'I love you, and would be loved faine, / But am betroth'd unto your enemye: / Divorce mee, untie, or breake that knot againe, / Take mee to you, imprison mee, for I / Except you' enthrall mee, never shall be free, / Nor ever chaste, except you ravish mee.

para asegurar su purificación como respirar, brillar y tocar, para adoptar medidas más drásticas pero más efectivas: soplar, quemar y romper (Shawcross, 1968: 408-409). Lo que aparece en un plano abstracto en el primer cuarteto se vuelve más tangible en el segundo por medio del primer concepto del poema, el cual refiere al campo semántico de la guerra. El hablante es equiparado con una ciudad bajo asedio. Este complejo concepto es ciertamente una de las imágenes más memorables de la poesía religiosa de Donne en tanto que establece una correspondencia sorprendente entre la situación del hablante y la de la ciudad asediada. Aquí resalta el conflicto interno del hablante que se manifiesta por medio de la comparación con una ciudad que, aunque pertenece legítimamente a Dios, opone resistencia a su reconquista. También es admirable la imagen de la razón como virrey de Dios, quien, no obstante, no es de fiar, lo cual impide sea usada como vehículo de salvación. Ante este escenario, Donne no tiene otra opción que confiar en la manifestación de la gracia divina que se produce de manera violenta.

Para el tercer cuarteto, Donne abandona la imagen de la ciudad para presentar un concepto que utiliza un campo semántico más individual, aunque con resonancias del tema bélico, derivado de éste y no menos violento. En este cuarteto, el hablante es comparado con otro “objeto” de pugna entre Dios y Satanás. El hablante aparece feminizado; el campo semántico que utiliza Donne es entonces el del amor, el matrimonio y el sexo. Como la ciudad, parece pertenecer legítimamente a Dios, pero se encuentra “comprometido” con Satanás. Aunada a la legitimidad que se insinúa en el segundo cuarteto, aquí aparece además el amor y la petición explícita de parte del hablante como justificaciones para una intervención violenta por parte de Dios. Esta intervención inicia en el plano de lo legal, por medio de un divorcio necesario para liberar al hablante de su vínculo con Satanás; prosigue con una imagen que sugiere claramente un rapto, y finaliza con dos paradojas en el pareado que ratifican esta última imagen. La primera es por demás convencional y recurrente en la poesía amorosa, la esclavitud como libertad. La segunda es, sin duda, tan perturbadora como memorable y reúne la violencia que se anuncia desde los primeros versos y el carácter sexual de ésta. La contradicción de que el hablante resista y solicite la intervención divina al mismo tiempo, que se observa tanto en la imagen de la ciudad como en la del rapto, está condensada en la paradójica petición de ser violado que se entrelaza con la paradoja de la violación como único vehículo de la castidad.

Uno de los principales propósitos en la traducción del soneto XIV fue lograr que mi versión mantuviera la unidad que se observa en el original a partir de los temas que ligan las distintas imágenes del poema y que al mismo tiempo reflejara la complejidad de cada concepto. La feminización del hablante en el tercer cuarteto se conserva en cuanto a la imagen del divorcio y el rapto en mi versión, pero fue imposible transmitir siempre la ambigüedad de género que se encuentra en el original. También busco que se haga presente el carácter crudo de las imágenes, así como la intensidad y violencia del tono.

*Soneto XVIII*¹⁴

Muéstrame Cristo a tu esposa, clara y cristalina.
 ¿Acaso es ella que en la otra orilla resplandece
 con rico ornamento? ¿o aquella que languidece
 aquí y en Alemania y despojada camina?
 ¿Duerme mil años y un año a despertar atina?
 ¿Es la verdad misma y yerra? ¿Es nueva y perece?
 ¿Aparecerá, apareció o ya aparece
 en una, en siete o en ninguna colina?
 ¿Vive en nosotros o, como el caballero andante,
 debemos luchar por hallarla y luego enamorarla?
 Descubre, buen esposo, a tu amada un instante
 y permite a mi alma amorosa cortejarla,
 pues tu dulce paloma es más fiel y más te place
 entre a más hombres se entregue y a más abrace.

A pesar de que no se le cita con tanta frecuencia como otros sonetos, incluyo “Show me deare Christ, thy spouse, so bright and clear” por considerarlo central para comprender el contexto religioso en el que escribía Donne. “Show me deare Christ...” es peculiar dentro de los sonetos sacros de Donne en tanto que ningún otro refiere directamente al conflicto entre las Iglesias en pugna en la Inglaterra de su época: es decir, la Católica, la Anglicana y las distintas formas del protestantismo más radicales (desde el punto de vista del soneto), como el calvinismo o el luteranismo. Por lo tanto, a diferencia de la mayoría de los otros sonetos de esta selección, aquí Donne trata un tema menos personal, una preocupación general por encontrar la verdadera Iglesia, la verdadera esposa de Cristo, como se lee en el soneto.

Encontramos entonces una voz menos individual y menos identificable con el poeta mismo; un “yo” que parece representar a todo fiel preocupado y confundido ante el conflictivo sectarismo de la época. Encontramos un “me” inicial que clama por la revelación de la iglesia verdadera y que apunta a una indecisión o ignorancia particular. Este “yo”, que pareciera coincidir en primera instancia con el “yo” que suplica a Dios por perdón, atención o ayuda en otros poemas, pronto se convierte, desde el inicio del tercer cuarteto, en un “nosotros”. Es decir que la revelación que solicita el hablante en el primer verso como si se tratara de una epifanía personal se convierte en un anhelo

¹⁴ Show me deare Christ, thy spouse, so bright and clear. / What! is it She which on the other shore / Goes richly painted? or which, rob'd and tore, / Laments and mournes in Germany and here? / Sleeps she a thousand, then peepes up one yeare? / Is she selfe truth, and errs? now new, now outwore? / Doth she, and did she, and shall she evermore / On one, on seaven, or on no hill appeare? / Dwells she with us, or like adventuring knights / First travaile we to seeke and then make Love? / Betray kind husband thy spouse to our sights, / And let myne amorous soule court thy mild Dove, / Who is most trew, and pleasing to thee, then / When she's embrac'd and open to most men.

por una revelación colectiva, a tal grado que el pareado final resalta la importancia de que se revele la verdadera Iglesia al mayor número de hombres posible.

El eje del soneto recae, como en otros de los incluidos aquí, en la imaginaria que desarrolla. El conjunto de imágenes a su vez gira en torno a la metáfora de la Iglesia como novia, o esposa, de Cristo, lugar común de la imaginaria religiosa y que tiene un referente muy inmediato en la lectura alegórica que comúnmente se hace del *Cantar de los cantares*. El discurso metafórico de este soneto parece bastante obvio si se toma en cuenta esta metáfora como rectora de las demás y si se cuenta con notas o se recuerda el contexto religioso de la época de Donne. Sin embargo, Donne logra aquí una complejidad sutil que establece un juego con la imagen de la iglesia como novia de Dios. La metáfora imperante se vuelve más compleja si se toma en cuenta el hecho de que la voz poética desconoce a la verdadera esposa de Cristo. En consecuencia, el lector reconoce en la imagen de la esposa una metáfora de la Iglesia, pero el referente de esta metáfora se vuelve inasible y oscuro. El carácter oculto de la “Iglesia verdadera” se acentúa por medio de la cadena de interrogantes que componen al soneto desde el segundo hasta el décimo verso. Es en esta sección donde el hablante oscila con ansiedad entre posturas contrapuestas. Algunas las descalifica con sutileza, como el catolicismo y el luteranismo, como se aprecia en el primer cuarteto, donde, por medio de la referencia a la apariencia de estas posibles “falsas esposas” de Cristo, Donne parece indicar su preferencia por la llamada *via media* del anglicanismo. En otros casos, el conflicto del hablante indica una duda que va más allá de la preferencia por una u otra Iglesia y que comunica un anhelo por el conocimiento personal de una doctrina que sirva al hablante para acercarse a Dios, como en los siguientes versos: “Dwells she with us, or like adventuring knights / First travaile we to seeke and then make Love?” (vv. 9-10).

Además de las interrogantes insistentes del hablante, encontramos solamente la petición a Cristo por que muestre al hablante a su esposa en el primer verso, y más tarde en los últimos cuatro versos la reiteración de esto con énfasis en el deseo por “cortejar” a la Iglesia correcta mediante otra referencia al *Cantar de los cantares*: “let myne amorous soule court thy mild Dove” (v. 12). La apelación hacia Cristo finaliza en el pareado con una paradoja, que incluso se acerca a la blasfemia, y que ofrece un giro a la imagen que se desarrolla durante el soneto entero.

Dado lo anterior, la traducción de este soneto en particular supuso una atención especial en la imaginaria que combina las referencias al contexto religioso y la imagen de la Iglesia verdadera como esposa de Cristo. Me ocupo en especial de que las referencias no resulten más oscuras en la traducción de lo que pueden resultar en el original. También fue consigna central de la traducción el transmitir el tono del original, el cual, si bien no es el de desesperación que se aprecia en otros *Holy Sonnets*, sí resulta insistente y dubitativo. Asimismo, presto especial atención a los términos que por su ambigüedad sirven como puntos de unión entre los campos semánticos que componen la imaginaria del poema como “betray”, “pleasing” o “embraced” hacia el cierre del soneto.

Obras citadas

- DONNE, John. 1966. *Donne Poetical Works*. Ed. Herbert GRIERSON. Londres / Nueva York / Toronto: Oxford Univeristy Press.
- ELIOT, T. S. “The Metaphysical Poets”. 1973. *The Oxford Anthology of English Literature*. Ed. Frank KERMODE *et al.* Nueva York: Oxford University Press.
- GARDNER, Helen. 1952. “The Holy Sonnets”. *John Donne. The Divine Poems*. Ed., introd. y comentario Helen GARDNER. Londres: Oxford, Clarendon Press.
- LOYOLA, Saint Ignatius of. 2004. *The Spiritual Exercises of Saint Ignatius of Loyola*. Trad. Michael IVENS. Londres: Gracewing.
- MARTZ, Louis. 1963. *The Meditative Poem. An Anthology of Seventeenth-Century Verse*. Ed., introd. y notas Louis MARTZ. Nueva York: New York University Press.
- MCNESS, Eleanor J. 1992. *Eucharistic Poetry. The Search for Presence in the Writings of John Donne, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, and Geoffrey Hill*. Londres / Toronto: Associated University Presses.
- New Princeton Handbook of Poetic Terms, The*. 1994. Ed. T. V. F. BROGAN. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- SHAWCROSS, John T. 1968. Notas en *The Complete Poetry of John Donne*. Introd., notas y variantes John T. SHAWCROSS. Nueva York: New York University Press; Londres: University of London Press.
- TYLLIARD, E. M. W. 1978. *The Elizabethan World Picture*. Nueva York: Vintage.