

APROXIMACIONES A UNA NUEVA RETÓRICA:
 ESTRATEGIAS PERSUASIVAS EN
 LOS SONETOS 1 A 17 DE SHAKESPEARE

Lucía Galve Rivera
 María José Gómez Calderón
 Juan A. Prieto Pablos
 Universidad de Sevilla

The analysis of persuasive discourse can be approached from the perspective of traditional rhetoric, but may be significantly implemented by the addition of tools provided by pragmatics. This essay aims to show how considerations regarding the textual indicators of the speaker's and the addressee's authority and affective relations and each one's social prestige (or *face*, according to Brown and Levinson's terminology) can help us to explain the textual organization of Shakespeare's sonnets 1-17 in order to achieve the poet's goal: to persuade his young friend to procreate. This kind of analysis will also allow us to discern the existence of two groups of sonnets, one based on the appeal to reason, the other on feelings, each featuring different discursive and persuasive strategies.

I. INTRODUCCIÓN

Desde la antigüedad se ha admitido que el estudio y análisis de la persuasión es competencia de la Retórica. Los teóricos de esta disciplina han ofrecido una serie de tácticas oratorias orientadas a la producción de un alto grado de credibilidad en la exposición de un argumento, esto es, a la persuasión. Estas tácticas forman parte de la *amplificatio*, es decir, la adición de recursos que complementen lo que el orador desea exponer a fin de hacer su exposición más efectiva. Heinrich Lausberg alude a la existencia de cinco tipos de tácticas o *ducti*: una simple, por la que el orador opina simplemente lo que dice; tres indirectas, para las que el orador se sirve de determinados recursos (la ironía, la figuración, la generalización) para "encubrir" lo que desea expresar, en caso de que la expresión simple o directa pudiera conllevar algún tipo de rechazo por parte de personas aludidas; y una mixta, que, según Lausberg, es la más frecuente en textos literarios (1984, 48-9). De acuerdo con la preceptiva tradicional, su propósito consistiría en producir en el interlocutor una convicción intelectual (*docere*), o un consenso afectivo, más o menos intenso (*delectare, movere*, según el caso), como medios por los cuales se conseguiría el reconocimiento de la posición argumentativa del orador y, en último término, el aumento de "la intensidad de adhesión [del público receptor] de manera que desencadene ... la acción prevista (acción positiva o abstención) o, al menos, cree ... una predisposición, que se manifestará en el momento oportuno" (Perelman 1989, 91). Si consideramos que estas estrategias son esenciales en la constitución del discurso persuasivo, sería también posible invertir el proceso de aproximación y utilizarlas como base del análisis *a posteriori* de los recursos utilizados en discursos específicos. Sería posible, pues, distinguir el modo en que un discurso ha sido organizado para hacerlo persuasivo.

Para conseguir este propósito, un análisis retórico tradicional se aplicaría al estudio de los recursos formales empleados por el hablante en la organización (*dispositio*) y el exorno (*elocutio*) de su discurso. Alguna propuesta más modernizada y actualizada, y ciertamente

más adecuada al tipo de discurso representado por los sonetos que se analizarán a continuación, sugeriría el estudio de los procesos de “organización interior” o *microtaxis* (Nash 1989, 26) y de selección y presentación de datos (Perelman 1989, 191-292). En último término, sin embargo, estas propuestas sólo ofrecen parámetros utilizables en el análisis de lo que, en la relativamente nueva terminología del análisis del discurso, se ha definido como el plano locutivo o elocutivo del discurso. En la explicación de lo que se ha llamado intención comunicativa (esto es, el plano ilocutivo) y las condiciones contextuales o situacionales que inciden en la selección de tácticas y recursos, no va más allá de la expresión de indicios más o menos generales, que realmente no permiten describir ni explicar aspectos fundamentales en la comunicación persuasiva. Esta limitación puede subsanarse si al análisis tradicional se incorporan presupuestos y métodos de análisis propios de lo que se ha dado en llamar Pragmática, en particular de los asociados a las teorías de actos de habla y de la cortesía.

Utilizando esta aproximación como base genérica, hemos intentado describir la situación discursiva representada en los sonetos 1 a 17 de William Shakespeare, asumiendo que ilustran otros tantos intentos de persuadir a un joven renuente a contraer matrimonio y tener descendencia. Las reticencias del receptor de estos mensajes justificarían, de por sí, la aplicación de diversas tácticas indirectas, encaminadas bien a la producción de argumentos basados en el razonamiento, bien en la apelación a diversos tipos de afecto, que acompañarían (“amplificarían”) o incluso substituirían a la expresión del argumento central de estos discursos.

II. PRINCIPIOS PRAGMÁTICOS DE LA PERSUASIÓN

La teoría de actos de habla fue expuesta por J. L. Austin en 1962 y ampliada por otros, especialmente por J. R. Searle, en la década siguiente. En lo que concierne al análisis del discurso, Austin contribuyó a hacer que el centro del análisis se desplazara del plano textual o locutivo al plano intencional o ilocutivo, incluso al plano de la recepción o perlocutivo. De hecho, el plano textual se convirtió a partir de entonces en la expresión, a menudo indirecta, del plano ilocutivo. Para explicar cómo una aserción del tipo “la puerta está abierta” podía comprenderse, por ejemplo, como una mera aportación de información, como una orden, o como una queja, según la situación en que fuera empleada, Searle determinó la existencia de una serie de precondiciones situacionales (*appropriateness or felicity conditions*) que debían cumplirse para que la intención procurada por el hablante pudiera alcanzarse. Casi al mismo tiempo, H. P. Grice desglosó una serie de máximas comunicativas —incorporadas a su Principio de Cooperación— cuya aplicación o violación explicarían la producción del discurso indirecto. Finalmente, Brown y Levinson, y más tarde Leech, contribuyeron, con su exposición de los principios y máximas de cortesía, a la creación de un marco general de la comunicación que explicaría con gran detalle el empleo de recursos dispositivos y amplificativos como los que utiliza Shakespeare en sus sonetos, y en general el uso de tácticas indirectas en el discurso persuasivo. Apoyándonos, sobre todo, en las aportaciones teóricas de estos investigadores, podríamos finalmente explicar, desde el texto mismo (esto es, desde su proyección locutiva), la relación que existe entre éste y las condiciones que supuestamente contribuyeron a generarlo.

En términos generales, según la teoría de actos de habla, todo discurso es intrínsecamente persuasivo, ya que está orientado a hacer que el oyente cambie en alguna medida su relación con el “mundo” (Searle 1976, 3-4; compárese con Perelman 1989, 91 y 105). La definición de “mundo” según Searle es muy amplia, ya que incluye tanto la visión o comprensión del mismo como la relación del hablante y oyente con y en él. Al mismo tiempo, abarca tanto la realidad inmediata (el contexto físico), como su proyección ide-

ológica, así como el *status* o posición de hablante y oyente en el mismo. No obstante, esta definición es muy útil en lo que concierne a la clasificación de los actos de habla aportada por Searle, ya que permite distinguir, por ejemplo, entre actos de habla *representativos*, encaminados a representar el mundo —la realidad— tal cual es (o, mejor dicho, tal como es percibida por el hablante), y actos *directivos*, que tienen como propósito hacer que el mundo o realidad cambie en algún grado (1976, 10-11). Las frases “¿me pasas la sal?” y “asesina al presidente de la nación” pueden entenderse como actos directivos si asumimos que el propósito de quienes las produjeron es alterar la realidad, si bien en grados distintos, de menor y mayor relevancia respectivamente en términos generales o globales: el mundo puede quedar alterado dramáticamente por la muerte de un presidente; pero la realidad definida por la relación entre quien pide la sal y quien pasa o no la sal también puede verse afectada por la articulación del acto directivo. Por su parte, en términos relativos, los actos representativos no alteran la realidad física, ni la comprensión del mundo por parte del hablante; pero sí pueden afectar la del oyente. En este sentido, los efectos de una frase como “tu padre no es un vendedor a domicilio sino un asesino a sueldo” pueden ser tan intensos como los de cualquier acto directivo.

El concepto de “mundo” sirve también para establecer un segundo parámetro fundamental en la definición de la posición del oyente en su comunicación con el hablante: su predisposición a alterar dicha relación o posición. Searle parece presuponer que la recepción de un acto representativo no constituye un esfuerzo significativo por parte del oyente; y que, en cualquier caso, no hace sino mejorar su comprensión del mundo. Para que el propósito de un acto directivo llegue a cumplirse, sin embargo, se requieren un determinado esfuerzo del oyente y, por lo tanto, una alteración de su estado inmediatamente anterior al momento de la formulación del acto de habla, de los que no necesariamente va a beneficiarse el propio oyente, sino el hablante; de ahí que el oyente se pueda mostrar, en principio, renuente a seguir la línea de acción desarrollada en actos directivos. Esto es lo que podríamos definir como principio de inercia.

Searle no aporta soluciones que permitan a un hablante enfrentarse a situaciones condicionadas por el principio de inercia, aunque se trata de actividades habituales en la comunicación humana. Quienes sí lo hacen son Brown y Levinson y Leech, en sus respectivos estudios sobre los principios de cortesía. Para ello, han partido de la definición de los términos *self*, *other* y *face*, traducibles al español como imagen propia (esto es, la imagen que uno posee de sí mismo), imagen del otro (la imagen que de sí mismo puede poseer el interlocutor o aquella persona a quien se refiere el hablante en su discurso) e imagen externa o de prestigio (la imagen que uno proyecta o desea proyectar ante los demás) respectivamente (Brown y Levinson 1978, 63 y 66). Según sus postulados, es principio fundamental de la cortesía (*politeness*) el no producir ningún acto que pueda alterar negativamente la imagen externa de su interlocutor (esto es, ningún *face-threatening act*). Lo contrario se entendería como un acto descortés, y podría provocar reacciones quizás no deseadas en el oyente. Como podrá observarse, esta definición amplía de modo considerable el marco en el que los retóricos clásicos situaban la estrategia de nominada *captatio benevolentiae*, orientada a congraciarse al público con el orador de acuerdo con la naturaleza del propio discurso, pero cuya formulación situaban sólo dentro del *exordium* o fase inicial de la exposición argumental (Perelman 1989, 119; Mortara 1991, 71-2).

En la definición de las imágenes propia y de prestigio participa una pluralidad de condicionantes que, en último término, dependen de la relación del hablante consigo mismo y dificultan en gran medida la reconstrucción *a posteriori* de la relación entre el discurso y dichos condicionantes. No obstante, asumiendo que existen además determinantes de índole social (según Brown y Levinson 1978, 60-61) o interpersonal (según Leech 1983, 56-62), sí sería posible establecer unos parámetros generales en la definición de las

relaciones entre hablantes, ya que estas se asientan sobre lo que parecen ser dos ejes fundamentales: uno doble, definido por la relación de autoridad entre hablante y oyente; y uno simple, determinado por sus relaciones afectivas o emotivas. El eje de autoridad sirve para determinar la posición relativa de los participantes en tres posibles escalas o niveles: un nivel de igualdad entre ambos hablantes; un nivel de superioridad del hablante, que implica la ubicación del oyente en un plano de inferioridad; y un nivel inverso al anterior, en el que es el hablante quien se sitúa en el plano de inferioridad en relación al plano del oyente. Aunque relativamente simple, este doble eje permite explicar la diferencia entre un acto directivo comprendido como orden (cuyo hablante se reconoce un grado de superioridad), sugerencia (igualdad) o ruego (inferioridad). El eje de relación afectiva complementa al anterior y sirve para establecer tres niveles principales: el de proximidad afectiva, el de ausencia de afectividad, y el de distanciamiento afectivo. De estos tres, sólo en caso de aplicación del segundo o intermedio se mantendrían los parámetros de autoridad. La proximidad o el alejamiento pueden bien intensificar el valor posicional del eje de autoridad o bien subvertirlo (por ejemplo, cuando un hablante enfadado da una orden a un superior, llevado por su estado emocional).

Desde este punto de vista, pues, y ateniéndonos al principio de que el éxito o el fracaso de las estrategias discursivas dependen, en último término, de cómo éstas afecten a las relaciones de los hablantes entre sí y con el "mundo", cualquier discurso orientado a persuadir, especialmente si está definido por una estrategia directiva, es en efecto una amenaza potencial al prestigio de las personas afectadas: el del oyente, si percibe que se le fuerza a adoptar una línea de acción que devalúa su posición y su relación con el hablante y con el mundo; y el del propio hablante, si el oyente decide no acatar el acto directivo. Estos son los que Brown y Levinson han definido como factores de riesgo para la imagen ajena y para la imagen propia (1978, 81). Por ello, un hablante que reconozca la posibilidad de alterar la imagen del oyente procurará modular su discurso a fin de hacerlo aceptable ante dicho oyente y conseguir el objetivo perseguido en su comunicación. Esta modulación es lo que en la retórica tradicional recibe el nombre de *amplificatio*; y su formulación táctica, lo que Lausberg define como *ducti* directo, indirecto y mixto, Brown y Levinson como las cinco estrategias principales de cortesía, y Leech como principios y máximas de la cortesía.¹ La diferencia entre estos sistemas de clasificación estriba en la relación que, de acuerdo con los principios pragmáticos, se puede establecer entre discurso y visión del mundo.

De acuerdo con Brown y Levinson, la presencia de fórmulas de cortesía está vinculada de modo proporcional al nivel ocupado por los hablantes en los ejes de autoridad y afectividad, de tal modo que un hablante se sentirá tanto menos condicionado u obligado a utilizar dichas fórmulas cuanto superior sea su posición de autoridad o menor su distanciamiento afectivo con respecto a su interlocutor, y viceversa (83). Asimismo, las estrategias que generan estas fórmulas serán tanto más indirectas cuanto mayor sea la distancia entre hablante y un oyente (Leech 107-109; Brown & Levinson 75). En estas estrategias participan de modo especial las máximas de cortesía, sobre todo la de tacto, que permiten al hablante formular su discurso de modo que el oyente llegue a asumir que su colaboración conlleva algún tipo de beneficio para su propio prestigio (p. ej., en la frase "¿Sería tan amable de pasarme la sal?" donde se hace ver que al pasar la sal el oyente verá intensificada su proyección como persona amable), a pesar del coste implícito en alterar la

¹ Al respecto de las propuestas de Brown y Levinson, véanse también las propuestas de Brown y Gilman (1989) en su estudio sobre la aplicación de los principios de cortesía en las tragedias de Shakespeare, y la más reciente de Clara Calvo (1991) sobre el discurso entre bufones y señores en Shakespeare.

inercia de su propio *status*. Finalmente, la distancia entre hablante y oyente terminará lo que Leech ha definido como fórmulas de opcionalidad, que limitan la compulsión del discurso con el fin de permitir una salida “airosa” al oyente no predispuesto a acatar la línea de acción propuesta por el hablante (119-123). La ausencia de alguna de estas fórmulas en el discurso de un hablante cuyo *status* fuera inferior al de su oyente podría conllevar una ruptura del proceso de comunicación y, en casos extremos, una modificación no deseable (al menos desde el punto de vista del interlocutor) de las relaciones establecidas entre ambos.

El valor de estas fórmulas reside, pues, en servir como expresión de reconocimiento de la posición que el hablante ocupa con respecto al oyente. Pero, por encima de todo, y particularmente en lo que respecta a la articulación de actos directivos, su valor consiste en su capacidad para, en primer lugar, aumentar la efectividad de dichos actos a pesar de que, por la posición del hablante, pudieran tener escasa o nula fuerza compulsiva; y, en segundo lugar, para salvaguardar la imagen propia en caso de que el oyente pueda sentirse agraviado u ofendido y se sienta tentado a contraatacar amenazando, a su vez, la imagen del oyente (lo que, desde su posición, puede tener efectos mucho más dramáticos y permanentes). Todo esto ocurre, claro está, cuando el propósito del hablante sea el de comportarse cortésmente. La situación puede invertirse de forma radical si lo que persigue es emitir algún tipo de insulto o ataque verbal. Entre uno y otro extremos, sin embargo, se puede encontrar una variedad de situaciones, a menudo altamente complejas, en las que el ataque se module como insulto, acusación, crítica o consejo, según el deseo del hablante de mantener o alterar su relación con su interlocutor. En todo caso, para conseguir su propósito (esto es, para persuadir a su interlocutor), el hablante deberá asegurarse de que ya existen condiciones que eliminen o limiten la resistencia potencial del oyente a alterar su estado, o deberá crearlas sobre la marcha.

Esta variedad se encuentra ilustrada en los sonetos 1 a 17 de Shakespeare, dada la situación comunicativa que supuestamente condiciona su composición.

III. MARCADORES DE RELACIÓN INTERPERSONAL

Si bien, en la comunicación habitual entre personas que se conocen, los fundamentos sobre los que se asientan sus posiciones pueden darse por supuesto gracias a la existencia de una relación previa, en el discurso literario suelen aparecer marcadores cuya función reside precisamente en hacer que el lector no familiarizado con dichas relaciones sea capaz de reconstruir sus fundamentos y, en consecuencia, de definir las posiciones relativas de quienes participan en el intercambio comunicativo. La presencia de estos marcadores es especialmente relevante en el discurso persuasivo, ya que, para reforzar la efectividad, el hablante suele ajustar, incluso en ocasiones redefinir, su posición frente al oyente de acuerdo con parámetros esgrimidos especialmente para la ocasión (la *captatio benevolentiae* no es, de hecho, sino uno de los múltiples recursos utilizados con este propósito; véanse Mortara 1991, 70-76; y Perelman 1989, 119). A partir de ahí, un lector puede también reconstruir el contexto situacional en el que se produce el intercambio y, finalmente, las condiciones que pudieran haber dado lugar a dicho intercambio. Por otro lado, es forzoso reconocer que ni la cantidad ni la explicitud de los marcadores son condicionantes esenciales en la reconstrucción del lector. En caso de que sean escasos y/o imprecisos, el lector intentará extraer información de cualquier otro marcador textual o, en último extremo, incorporará elementos de su propia imaginación que sirvan para dar coherencia a su reconstrucción del contexto en que la comunicación entre hablante y oyente tiene lugar. El resultado final puede ser lo que se definiría como la ficcionalización del discurso, en tanto que el lector acaba creando una historia —su historia— de lo que se cuenta, con mayor o

menos explicitud según los casos, en dicho discurso (véase Iser 1978, 170-ss, a propósito del efecto de *Unbestimmtheit* o indeterminación). Así sucede, en efecto, con la lectura de los sonetos de Shakespeare. Lo que sigue es un intento de establecer los parámetros textuales y contextuales que debieran servir de base para explicar cualquier reconstrucción de la historia de las relaciones entre quien “habla” (a quien, cayendo inevitablemente en la tentación de ficcionalizar, identificamos como “el poeta”) y quien supuestamente debiera ser el receptor de sus mensajes. En principio, pues, hemos partido del supuesto de que estos parámetros se pueden inferir del modo en que se articula su discurso; pero somos conscientes de que en el camino hemos ido construyendo, inevitablemente, nuestra propia historia de las relaciones entre el poeta y su interlocutor.

Si nos atenemos sólo a la información que se aporta explícitamente en los sonetos 1 a 17, las condiciones que determinan tanto la situación como la relación entre participantes son, en efecto, bastante imprecisas. Aunque asumimos que el poeta sabe que sus poemas van a ser leídos por un lector genérico, en ellos parece ignorar a éste y dirigirse exclusivamente a otro, mucho más específico o particular, de quien por añadidura apenas dice más que lo que estrictamente se deriva de la situación comunicativa en la que se encuen tran. J. B. Leishman ha llegado a afirmar que parece como si Shakespeare “were trying to ensure that no reader should be able to discover from [the sonnets] the identity of the person addressed” (1961, 112). Sin embargo, es posible reconstruir, siquiera parcialmente, si no su identidad, sí al menos su apariencia física y su personalidad. Por referencias explícitas, sabemos que este lector es joven, bello y un tanto testarudo, al menos en lo que concierne a las ideas de la procreación y el matrimonio. Estos tres rasgos se mencionan con relativa frecuencia a lo largo de los diecisiete sonetos, a menudo en combinaciones que pueden hacernos pensar que el poeta los considera interrelacionados, como si su tes tarudez fuera efecto de la inconsciencia de su juventud y de las ventajas que su belleza presente le ofrece. Así, encontramos que el poeta describe al joven como “the world’s first ornament /And only herald to the gaudy spring” (1: 9-10) y que afirma qué es “much too fair” (6: 12) y quizás por ello “beloved of many” (10: 3); pero al mismo tiempo alude a su “youth’s proud livery” (2: 3) y lo interpela con vocativos del tipo “tender churl” (1: 12), “unthrifty loveliness” (4: 1) y “beauteous niggard” (4: 5), y le conmina a ser “as thy presence is, gracious and kind” (8: 11), haciéndole (y haciéndonos) ver que, para él, su comportamiento no tiene ninguno de estos últimos rasgos.

De la identidad del joven interpelado, así como de su *status* social, aspectos ambos comunes en la definición de un individuo, el poeta no aporta ningún dato explícito. En principio, cabría suponer que la omisión de marcas de esta naturaleza es consecuencia (y, desde el punto de vista de la recepción del discurso, indicio) de la existencia de una relación previa entre los participantes; pero aún seguiríamos sin saber qué tipo de relación es la que mantienen. En situaciones similares, el lector de textos escritos tiende a buscar información anexa en partes del texto que preceden o siguen a la sección que se está leyendo. Así ocurre también en la lectura de secuencias de sonetos del periodo isabelino, en particular de los de Shakespeare, hasta el punto de asumir que las referencias incluidas tanto en la dedicatoria que precede a la secuencia como en los primeros 126 sonetos de la serie aluden a la misma persona. Si excluimos la mención al “Mr” —esto es, *Master*— “W. H.” de la dedicatoria, que ha dado lugar a un amplísimo material especulativo sobre su identidad y su posible relación con el poeta (como compendio de dicho material, véase Calvert 1987), las referencias explícitas más próximas a los sonetos 1 a 17 se encuentran en el 26, donde el poeta declara su vasallaje ante él y lo nombra mediante el vocativo “lord of my love”. No obstante, el tono empleado es muy similar al que correspondería a una carta dedicatoria o introductoria, y, aun asumiendo que se trate del mismo interlocutor de los sonetos 1 a 17, tendríamos que reconocer que la situación comunicativa es muy distinta a la que

encontramos en los sonetos anteriores. Algo similar sucede con el apelativo “the master-mistress of my passion” del soneto 20, donde el reconocimiento de la superioridad de la persona aludida viene definido por su capacidad de causar la pasión del poeta, y justificado por un marco situacional en el que el poeta pretende declarar su amor y su intención de eternizar la belleza del amado en sus poemas. Es precisamente la existencia de diversos marcos comunicativos lo que nos hace entender que “lord of my love” y “master-mistress of my passion” son, a pesar de su paralelismo formal, expresiones de distinta naturaleza.

Pudiera parecer que el *status* que se reconocería de estos apelativos no se aplica en los sonetos 1 a 17, a juzgar por la presencia de la forma pronominal “thou” en la mayoría de ellos. Dado que habitualmente se asume que “thou” es equivalente al “tú” castellano, y que en consecuencia indica bien la existencia de un grado de proximidad afectiva acentuado por la ausencia o eliminación de diferencias en el plano de autoridad o bien su opuesto, esto es, un grado de alejamiento que suele coincidir con el posicionamiento del hablante en un plano de superioridad (véanse Brown y Gilman 1960; y Mulholland 1967), podría inferirse que la relación entre el poeta y el interpelado se plantea en términos similares a una de estas dos opciones. Sin embargo, la familiaridad que pudiera indicar el uso de este pronombre se justificaría sólo si asumimos que está determinada por el tono general de los primeros sonetos, y en consecuencia por un reajuste temporal en las posiciones adoptadas por poeta e interlocutor. De hecho, no parece casual que el poeta utilice el pronombre “you”, en principio mucho más formal, en los sonetos 13 y 15 a 17, precisamente cuando inicia el cambio temático que va a desembocar en la declaración de su intención de eternizar la memoria del interpelado con sus versos, y cuando incluye apelativos en los que se hace mención explícita bien al amor que el poeta siente por él (“love”, “dear my love” en 13: 1 y 13: 14, respectivamente; “for love of you” in 15: 13) bien a lo extraordinario de sus cualidades (en el soneto 17). Como afirma Lauro Martínez, se da el efecto, un tanto paradójico, de que el uso del pronombre “you” sea “more intimate, more familiar”, mientras el de “thou” puede expresar una actitud más deferente (1985, 110).

Todo esto debiera llevarnos a asumir (siquiera como hipótesis de trabajo, y a falta de la información que extraigamos del análisis de la organización de los sonetos) que, efectivamente, el *status* social del supuesto lector de estos sonetos está definido por el término “lord” del soneto-dedicatoria 26; y que, si los marcadores de dicho *status* no aparecen en los sonetos previos, ello se debe no sólo a la existencia de una relación previa entre los comunicantes (que permite obviar la inclusión de referencias explícitas), sino también a condiciones particulares, derivadas directamente del propósito que vertebra su discurso. Y dado que este propósito es el de convencer al joven de la conveniencia de una actividad para la que se muestra renuente, sería comprensible que el poeta procurase eludir cualquier referencia a la superioridad social del joven, ya que el reconocimiento explícito de la misma le obligaría a adoptar una actitud distinta, necesariamente mucho más respetuosa y potencialmente menos efectiva en el desarrollo de sus tácticas discursivas. Por el contrario, el énfasis en su juventud y en la relación entre ésta y su testarudez contribuyen a proyectar una imagen del joven que le sitúa, siquiera circunstancialmente, en un plano de inferioridad relativa con respecto al poeta; mientras éste, por comparación, aparece definido como la voz de la madurez (incluso la vejez: véase el soneto 22) y la experiencia. En cuanto al énfasis en su belleza y en el amor que se deriva de la contemplación de la misma, pueden entenderse, en parte, como expresiones funcionalmente similares al cumplido o el piropo, esto es, como fórmulas de halago que, al tiempo que realzan la imagen externa del interpelado (en aplicación de la que Leech (1983, 136-8) define como máxima de modestia), sirven de colchón que amortigüe los efectos negativos para esta imagen que se derivan tanto de la crítica a su comportamiento como del hecho de que el poeta se “atreva” a dar sugerencias a alguien situado en un plano muy superior en la escala social.

El “atrevimiento” del poeta es tanto más notorio cuanto que el joven noble se resiste a dejarse persuadir. La voz del interlocutor no aparece nunca en los sonetos; pero suponemos (o imaginamos) que recibe estos sonetos, ya sea de viva voz o de forma epistolar (tal como se indica en el soneto 26); y que, a pesar de la insistencia del poeta al conminarle hasta diecisiete veces sobre el tema, el joven se resiste a ser convencido, tal y como se reconoce del uso por parte del poeta del término “niggard” y de su forma verbal “niggarding” en 4: 5 y 1: 12 respectivamente. Su resistencia no parece justificada, si nos atenemos a la bondad de los argumentos del poeta, ya que éstos parecen ser consistentes y convincentes. En línea con lo que en retórica se definió como género de liberativo, orientado a la exposición de la utilidad o conveniencia respecto a una acción futura, estos argumentos se pueden resumir en los puntos siguientes, en un proceso de reducción de lo general a lo particular: a) no es conveniente dejar que la belleza se marchite y desaparezca, y sí, por el contrario, buscar un medio para mantenerla eternamente; b) el matrimonio y lo que —según el poeta— es su fin directo, la procreación, pueden servir para perpetuar la belleza, a través de la descendencia; c) la extraordinaria belleza del joven, pues, se puede mantener en su(s) hijo(s).

En lo que el poeta no parece encontrar el apoyo del interpelado es en la reacción que debiera seguirse de este argumento, a pesar del coste para su imagen que se derivaría de su inercia y del beneficio que acarrearía su acatamiento de la propuesta del poeta. De hecho, habría que concluir que a partir del soneto 15 el poeta opta por cambiar de estrategia y empieza a considerar la alternativa de perpetuar el recuerdo de la belleza del joven por medio de sus propios poemas. Vistos en relación con los sonetos que los siguen, y dada la falta de explicitud habitual en ellos, sería posible plantearse si el cambio de estrategia es el medio empleado más o menos inconscientemente por el poeta para salvar su imagen ante el fracaso de su empeño en hacer que el joven tome una decisión; o si los diecisiete primeros no son sino la excusa o pretexto que justifiquen la inclusión del compromiso del poeta y su casi inmediata declaración de amor, para concluir, en el soneto 21, que su amor “is as fair /As any mother’s child” (sea cual fuere el tipo de amor que profesa); o incluso si todos ellos serán la excusa argumental para tratar sobre otros temas (p. ej., la mutabilidad y el tiempo, como apunta, entre otros, Gary Waller (1986, 225); o la construcción de la propia subjetividad, como expone Fineman (1986, 200-214)).

Independientemente de la decisión que tomemos sobre las causas que le impulsaron a componer sus sonetos, nos encontramos con una especie de “diálogo a una sola voz” en el que incuestionablemente el poeta intenta convencer a su interlocutor de la conveniencia de tener descendencia. Es esta circunstancia la que nos sirve para reconstruir no sólo la personalidad de hablante e interpelado, sino su relación y, en último término, el “mundo” que justifique dicha relación. La existencia de unos términos precisos —aunque no explícitos— en los que se asienta la relación entre poeta y receptor es lo que lleva al primero a modular su discurso para que lo que pudiera ser un acto directivo similar a “get married and get a son” no llegue a aparecer en ninguno de los sonetos de un modo tan directo, a pesar de que esta opción sea la más eficiente en términos de expresión de su intención comunicativa. En la práctica totalidad de los sonetos, el poeta se sirve de argumentos relacionados con la pérdida de la belleza, efectivamente; pero estos argumentos, a pesar de la centralidad que puedan poseer para la crítica contemporánea, no son sino el medio para aumentar la efectividad de su objetivo principal, esto es, el instrumento de tácticas indirectas de persuasión destinadas a captar, no la benevolencia, sino el interés del interpelado y facilitar su disposición a cambiar de actitud.

Debemos asumir, pues, que si el poeta emplea tácticas indirectas es porque reconoce que el uso de tácticas más directas conlleva un riesgo potencial tanto para la imagen asumida por su interlocutor como para la suya propia y para las relaciones que el poeta mantiene o desea mantener con él. Si insiste, sin embargo, es porque el riesgo real (todo lo

real, al menos, que puede ser en un contexto marcado por una situación ficticia) que conlleva la producción de su discurso no es tan alto como pudiera suponerse. Las causas de esta relativa ausencia de riesgo se pueden extraer de un contexto hipotético o supuesto: desde asumir, por ejemplo, que la comunicación entre poeta e interlocutor es efectivamente ficticia (bien porque nunca se llegó a efectuar tal comunicación, bien porque el interlocutor no existió en realidad) por lo que no hay peligro de una reacción violenta por parte del interlocutor; hasta la posibilidad de que la relación entre ambos sea tan intensa —a nivel afectivo, ya que no de rango social— que impida la percepción de estos poemas como amenazas reales a la imagen del interlocutor. Pero también cabe suponer que el poeta es consciente de que dispone de recursos que le permiten amortiguar cualquier efecto negativo de su discurso tanto para la imagen del joven como para la suya propia. Esto es lo que veremos a continuación, con mayor detalle. Para ello nos centraremos en el análisis de los actos de habla que componen cada uno de los sonetos, con el fin de determinar su relación con el propósito general del poema y de la secuencia o, en su defecto, buscar las causas que justifican su inclusión. A partir de ahí podremos reconstruir tanto las estrategias discursivas como los parámetros sobre los que supuestamente se asentaba la relación entre el poeta y el interpelado.

El análisis pormenorizado de los diecisiete sonetos ocuparía demasiado espacio y resultaría demasiado redundante. De ahí que hayamos optado por organizarlos de acuerdo con la adscripción de su pretexto argumental a uno de los dos objetivos principales de la *amplificatio*. De este modo, podrían clasificarse los sonetos en dos grupos, según si su estrategia persuasiva se apoya en la apelación a argumentos basados en el razonamiento, o a algún modo de reacción afectiva. A través del análisis de estos sonetos podemos llegar a establecer unos recursos discursivos básicos sobre los que se asientan ciertas variaciones asociadas, representadas por otros sonetos de cada grupo.

IV. SONETOS DE PERSUASIÓN MEDIANTE APELACIÓN AL RAZONAMIENTO

Con el soneto 2 se inicia la secuencia de poemas en los que el poeta utiliza argumentos basados en el razonamiento. El poema comienza con una secuencia de predicciones que ocupa los dos primeros versos:

When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, so gazed on now,
Will be a tattered weed of small worth held.
Then being asked where all thy beauty lies,
Where all the treasure of thy lusty days,
To say within thine own deep-sunken eyes
Were an all-eating shame and thrifless praise ...

Estas predicciones tienen como eje central el futuro del joven, y, mediante imágenes basadas en los efectos de la derrota en batalla, en conjunción con la presencia del modal *shall* (para indicar la inevitabilidad de la acción verbal; véanse Abbott 1887, 223; Partridge 1969, 115), exponen un futuro adverso por la amenaza ineludible del paso del tiempo en el cuerpo —esto es, en la apariencia física— del joven: él, viene a decirle el poeta, está irremisiblemente condenado a perder su belleza. Esta predicción está reforzada, de modo implícito, por el sentido común, y pudiera por ello parecer una tautología. Pero en el marco discursivo del poema el poeta se sirve de ella, en primer lugar, para captar la atención y provocar, quizás, la preocupación de su interlocutor respecto a su futuro; y, en segundo lugar, para definir las posiciones relativas de ambos en términos de autoridad. Por un lado, el poeta se abroga un nivel definido por su capacidad de reconocer lo que ha de suceder y,

posiblemente, por su experiencia. No es necesario asumir que el poeta ha cumplido los “forty winters” con los que inicia su predicción; pero sí que al menos habla desde la perspectiva de quien tuviera la experiencia y la madurez propia de los cuarenta años. Por otro lado, la posición sitúa al interlocutor en un plano de inferioridad relativa, justificado en el hecho de que se le debe advertir de lo obvio respecto a su futuro, dadas su juventud y, por tanto, su inexperiencia y falta de madurez.

El segundo *serventesio* continúa con la descripción del oyente en ese futuro hipotético, pero ahora se le añaden cualificaciones negativas no tanto a la descripción física como a la hipotética reacción del joven ante la pérdida de su belleza (versos 7-8); corresponde, pues, a la fase argumentativa de la *refutatio*. El riesgo implícito en esta fase es obvio. Las cualificaciones que expone el poeta sí son susceptibles de entenderse como un ataque a la imagen del joven, en tanto que expresan una valoración personal de su comportamiento, y especialmente porque niegan validez a una acción hipotéticamente realizada por él; pero su carácter crítico se amortigua por el hecho de que efectivamente se trata de una reacción infructuosa (esto es, *thrifless*), ya que no da solución a la situación generada por la victoria del tiempo.

Apoyándose en esto, en el tercer *serventesio* el poeta presenta una opción alternativa. Esta alternativa implica la necesidad de una acción por parte del joven, y es por ello un acto directivo, aunque indirecto y por tanto “suavizado”, ya que se oculta en su formulación como lo que el poeta desearía que ocurriese. Asimismo, el contenido de los versos 12 a 14 funciona como amortiguador de la amenaza a la imagen del joven que conlleva el acto directivo, en tanto que manifiesta de forma explícita las consecuencias beneficiosas que dicho acto tendría y, en este sentido, justifica la necesidad del mismo:

... How much more praise deserved thy beauty's use
 If thou couldst answer “This fair child of mine
 Shall sum my count and make my old excuse,”
 Proving his beauty by succession thine.
 This were to be new made when thou art old,
 And see thy blood warm when thou feel'st it cold.

Atendiendo a la posición adoptada por el poeta en la primera parte del soneto, pudiera suponerse que está en condiciones de articular una orden más o menos explícitamente; y sin embargo es obvio que no lo hace. Esto es lo que nos lleva a suponer que su posición tiene valor a la hora de justificar las aserciones formuladas como actos representativos, aunque se trate de predicciones de signo negativo; pero no las que se articulen como actos directivos explícitos. Es entonces cuando el criterio social se impone sobre cualquier otro criterio posicional, y cuando una orden puede entenderse como un ataque frontal a la imagen social del oyente. Debemos suponer, pues, que esta es la causa que lleva al poeta a modular la fuerza directiva de su discurso planteando la alternativa como hipótesis (a través del uso de la forma verbal “deserved”; véase Partridge 1969, 126) e integrando las consecuencias de la acción del joven en una condicional irreal que hace mención, no a lo que debiera hacer, sino a lo podría decir en caso de que hiciera lo que el poeta le sugiere, esto es, tener un hijo. Con el pareado final, la idea de tener un hijo vuelve a aparecer como la solución a los daños del tiempo por la capacidad regenerativa que conlleva la descendencia; pero el poeta evita utilizarla de modo explícito como base de un acto directivo. En conjunto, pues, las aserciones de los últimos seis versos se conforman como un acto directivo desprovisto de valor compulsivo, envuelto en una hipótesis que se plantea como la proyección de un deseo del poeta más que como una situación que debiera cumplirse de modo obligado. Es el joven quien, a partir de aquí, debe tomar las decisiones pertinentes, considerando los costes y beneficios que se derivarían de dichas decisiones para con su propia imagen de prestigio.

La misma actitud que vemos reflejada en este soneto se puede encontrar en los demás sonetos del grupo, aunque con variaciones de diversa índole. Así, por ejemplo, la variación temática del soneto 7 viene acompañada asimismo por una variación en la actitud del poeta ante su oyente/lector. Aquí el tono respetuoso del soneto 2 es sustituido por una combinación de alabanza y crítica. El soneto se inicia con una descripción del progreso ascendente del sol hasta su cenit (su “golden pilgrimage”) que puede entenderse como una alabanza implícita a la belleza y esplendor del joven (identificado en la imagen del sol) y una declaración, por parte del poeta, de admiración rayana en la servidumbre (también él se incluye, implícitamente, entre otros muchos que lanzan “serving looks” hacia el sol-joven). En la segunda mitad, sin embargo, encontramos un tono radicalmente distinto, cuando la descripción del ocaso del sol y la reacción de los admiradores, que miran a otro lado (e implícitamente dejan de admirar) le da pie al poeta a exponer con toda crudeza una predicción negativa: “So thou, thyself outgoing in thy noon, /Unlooked on diest” (7: 13-14). La fuerza de la predicción está reforzada por el uso del verbo *to die* en presente, que le otorga un mayor sentido de inmediatez (véase Partridge 1969, 120, y compárese con el sentido de los verbos del soneto 2), y en la referencia literal al punto final de su decadencia, la muerte, y al modo en que su muerte habrá de ocurrir (“unlooked on”). En este cambio de tono se puede percibir una intención crítica con respecto al comportamiento del joven, que sería ciertamente destructiva de no ser porque el poeta ofrece una alternativa a su predicción, en el segundo hemistiquio del último verso: todo lo que él ha dicho ocurrirá, a no ser que el joven consiga tener un hijo. De nuevo, pues, el verso final se formula como un acto directivo indirecto (tanto más cuanto que el poeta no dice aquí cómo un hijo puede evitar la “muerte” del padre). El hecho de que lo que el poeta propone vaya en beneficio del propio joven, en el doble sentido de la conservación de su belleza y el mantenimiento, y quizás en la intensificación, de la admiración que otros (incluido el poeta) sienten por él, tiene asimismo una doble función: por un lado, incrementa el valor compulsivo del directivo final; por otro, atenúa el efecto amenazador que un acto de este tipo pudiera tener para el prestigio del joven y, de rebote, el del propio poeta, en caso de que aquél pudiera haberse sentido agraviado por la “osadía” de éste.

Independientemente de estos recursos, tanto en estos sonetos como en los sonetos 8, 9 y 11 el poeta mantiene un recurso adicional de salvaguarda de su imagen. En todos ellos, la presencia del poeta es presentada más que reconocida por referencias explícitas. La posición que parece adoptar en base a su imagen de hombre maduro y experimentado en los avatares de la vida le sirve a un tiempo para dar mayor fuerza a sus predicciones y para dar un carácter impersonal y cuasi-declarativo a las mismas. Ocultando su presencia, el poeta consigue que parezca que no expresa opiniones particulares (que pudieran ser rebatidas por opiniones de otras personas, especialmente si éstas poseen un rango de autoridad superior) sino lo que cualquier otra persona en sus mismas condiciones podría argumentar. Como indica Joel Fineman, se trata de “a kind of rhetorically ... enforced zero degree of personality, his personal presence systemically remarkable only in and for its absence,” que refuerza el contraste entre “the selfishness of the young man” y “the selflessness of the poet” (1986, 203). El resultado es que el valor de sus aseveraciones queda intensificado por su formulación como leyes universales, incluso cuando llevan implícito un cierto tono crítico; por ejemplo, su conclusión de 9: 13-14, “No love toward others in that bosom sits /That on himself such murd’rous shame commits” (véase Brown y Levinson 1978, 195 y 211-212).

A partir del soneto 10, y en particular en los sonetos 12 y 14, sin embargo, la estrategia del poeta respecto a su presencia en el texto cambia de modo significativo. En el 12, los dos primeros serventesios siguen estando formulados como una secuencia de actos representativos que reflejan diversos modos de decadencia de los ciclos naturales; pero, al

contrario de lo que sucedía en los sonetos anteriores, todos ellos están condicionados por la percepción del poeta. Es él quien cuenta, observa, y ve lo que ocurre en la naturaleza, y, por todo ello, quien finalmente se cuestiona el valor de la belleza del joven y expone la inevitabilidad de su destino:

When I do count the clock that tells the time,
 And see the brave day sunk in hideous night;
 When I behold the violet past prime,
 And sable curls all silvered o'er with white;
 When lofty trees I see barren of leaves,
 Which erst from heat did canopy the herd,
 And summer's green, all girded up in sheaves,
 Borne on the bier with white and bristly beard;
 Then of thy beauty do I question make,
 That thou among the wastes of time must go,
 Since sweets and beauties do themselves forsake,
 And die as fast as they see others grow ...

La referencia a la experiencia adquirida mediante la observación anticipa y justifica la predicción negativa del verso 10, ya que todo lo que el poeta percibe le lleva a anticipar la decadencia y muerte del joven, de acuerdo con la ley natural que expone en 11 y 12. Pero al mismo tiempo esta experiencia es la que le permite cuestionar la ley natural y proponer, en el último verso, la única excepción a la misma y la única defensa ante el daño ejercido por el Tiempo. En todo esto, a su vez, el poeta actúa movido por lo que parece ser un impulso personal y quizás una situación afectiva específica. La presencia del poeta como sujeto contribuye a modular sus observaciones y predicciones como un lamento por la pérdida de la belleza, esto es, como algo que, aunque quizás inevitable, personalmente ni le gusta ni desearía que ocurriese; de ahí que termine por ofrecer su solución a ese proceso de pérdida. De este modo, el poeta parece emerger como el salvador de la belleza del joven frente a los designios del Tiempo. El propósito final del soneto, asumiendo que se trate de persuadir al joven a tener descendencia, aparece así encubierto por la oferta del poeta; y la propia reacción del joven se ve condicionada por su necesidad de agradecer dicha oferta y, por ello, de reconocer el valor de la misma, aunque se trate de una solución que, en principio, no esté dispuesto a llevar a cabo.

En cuanto al soneto 14, parece venir a concluir la secuencia de sonetos orientados a persuadir mediante el razonamiento y, en parte, a introducir el eje temático de la siguiente secuencia, al exponer la conexión existente entre su relación afectiva con el joven y sus predicciones sobre él. De nuevo, el poeta se incluye a sí mismo como objeto referencial, como hiciera en el soneto 12; pero esta vez su proyección como hombre de experiencia aparece limitada por la confesión (un acto representativo esencialmente personal) de su incapacidad para predecir otros fenómenos que los que se derivan de la contemplación de los ojos (en correspondencia con las estrellas que observa el astrólogo para efectuar sus predicciones) del joven. La referencia a los ojos es sintomática, ya que en el contexto general de la poesía petrarquista es a través de ellos como la mujer enamora al poeta. Por ello, es posible asumir que su mención es una declaración implícita de amor. Sería este amor, de hecho, el que condicionaría la que es prácticamente la única predicción positiva de este grupo de sonetos ("in them I read such art /As truth and beauty shall together thrive," 14: 10-11), ya que sólo su amor —o un sentimiento asociado— le puede llevar a hacer una predicción que contradice tanto lo que ha afirmado en otros sonetos como la posición que implícitamente ha adoptado en ellos como observador de procesos naturales.

El propósito del poeta, sin embargo, no es declarar su amor, sino utilizar el mismo como "señuelo" para conseguir su objetivo habitual. La predicción positiva se cumplirá,

efectivamente, siempre y cuando el joven esté dispuesto a cumplir la condición del verso 12 (“If from thyself to store thou wouldst convert”); de lo contrario, se cumplirá la predicción negativa del pareado final (“Thy end is truth’s and beauty’s doom and date”). De nuevo, esta última predicción comporta un cierto tono crítico, derivado del hecho de que, en caso de cumplirse, el joven habría hecho caso omiso de una alternativa mejor. Por añadidura, del cumplimiento de esta condición se infieren unos efectos que para el poeta implican no sólo el final del joven, sino el final de la belleza y la verdad, ya que él no podrá volver a contemplarlas una vez el joven desaparezca. De este modo, el joven se ve impelido —al menos, en teoría— a actuar en beneficio tanto propio como del poeta (en línea con los que será la estrategia principal de los sonetos del segundo grupo, como se verá más abajo). Y de este modo, por extensión, podemos suponer que, al menos desde el punto de vista del poeta, existe una relación afectiva entre ambos que el joven pudiera querer mantener, no contrariando los sentimientos del poeta.

V. SONETOS DE PERSUASIÓN MEDIANTE ALUSIÓN A LOS AFECTOS

La relación afectiva, real o deseada, entre el poeta y el joven vertebró los sonetos del segundo grupo. Consecuentemente, y en tanto que, en su apelación a los sentimientos del joven, el propio poeta también debe proyectar una imagen definida por actitudes emocionales específicas, las estrategias posicionales y las tácticas discursivas en las que se apoya la expresión de su objetivo sufren una modificación significativa con respecto a lo que hemos encontrado en los sonetos del primer grupo. De hecho, en la lectura de estos sonetos, en ocasiones tenemos la impresión de que habla como si estuviera irritado, o como si actuara movido por impulsos derivados del amor que siente por el joven. La modulación emocional explicaría, asimismo, que el poeta se muestre mucho menos cauto en la aplicación de los principios de cortesía que debieran derivarse de su inferior posición social, y sea, en apariencia, menos respetuoso con la imagen de prestigio del joven. Sin embargo, ello no impide que, un tanto paradójicamente, utilice argumentos que sirvan de intensificadores de su propósito principal y le protejan de posibles reacciones de rechazo. En estos sonetos veremos cómo el poeta acusa y critica al joven, incluso le conmina a actuar de acuerdo con criterios que el joven no comparte; pero en todo momento se apoya bien en justificaciones de tipo moral, bien en apelaciones al efecto que el comportamiento del joven pudiera tener en otras personas (su madre, el poeta mismo, el mundo en general) y, tal y como ocurría de modo implícito en el soneto 14, en las relaciones afectivas que supuestamente mantiene con ellos.

El modo con que inicia el soneto 3 es una clara expresión del cambio en la actitud del poeta:

Look in thy glass and tell the face thou viewest
 Now is the time that face should form another,
 Whose fresh repair if now thou not renewest
 Thou dost beguile the world, unless some mother ...

El primer verso introduce directamente dos órdenes mediante las que se obliga al interlocutor a tomar conciencia de su estado físico (a través de la contemplación de su rostro) y se sientan las bases que justifican la tercera orden, mucho más arriesgada y por ello menos explícita aunque no menos compulsiva (gracias a la modulación del verbo mediante *should*), del verso segundo. El *serventesio* concluye con una advertencia para el caso de que el joven se decida a no acatar la orden del segundo verso. Si no lo hace, estará incurriendo en dos acciones que el poeta define como claramente negativas para otros.

El hecho de que las consecuencias de su actitud se definan como acciones, así como la formulación de las mismas mediante verbos en presente, intensifican la fuerza de la advertencia. Ya no se trata, como ocurría en los sonetos de la secuencia anterior, de que se pierda la belleza del joven por la acción del tiempo; es él quien, desde el momento en que se niega a tener descendencia, está contribuyendo a engañar al mundo y a corromper algo que parece ser mucho más importante, la imagen de prestigio de una madre. El sentido de la expresión “unbless some mother” está relacionado con la negación de la “sagrada” misión de la mujer, engendrar hijos; una misión que es connatural en toda mujer, según el poeta indica en los versos 5 y 6. Pero al mismo tiempo sirve para avanzar la introducción de una mujer en particular, la madre del joven; y para aportar un componente emocional mucho más intenso, ya que le fuerza a inferir que su comportamiento está corrompiendo también la imagen de su madre. Los versos 5 a 10 están planteados como justificación de la advertencia del primer serventesio:

... For where is she so fair whose unneared womb
 Disdains the tillage of thy husbandry?
 Or who is he so fond will be the tomb
 Of his self-love to stop posterity?
 Thou art thy mother's glass, and she in thee
 Calls back the lovely April of her prime ...

Pero esta vez su valor justificativo consiste en intensificar el carácter crítico y cuasi-acusativo de la advertencia, no en amortiguarlo. De modo indirecto, el poeta está haciéndole ver, primero, que su negativa no se debe a la ausencia de mujeres dispuestas a casarse con él; segundo, y en consecuencia, que su actitud es puramente egoísta; y finalmente, que si no es en interés del joven, sí lo es —o debiera serlo— en interés de su madre.

Es significativo que el poeta postponga hasta los versos 11 y 12 la expresión de la única opción positiva. Esto hace pensar que tal vez su intención fuera intensificar los aspectos negativos de la actitud del joven y de las consecuencias que dicha actitud tendría tanto para él como para otros. De hecho, el pareado final insiste en el carácter negativo, al introducir lo que parece ser una invitación a hacer lo contrario de lo que debiera (“die single”) y a dejar abierto el camino a las consecuencias que se derivarían de ello. Todo dependería, en último término, del cumplimiento o no de la condición incluida en el verso 13; pero el poeta concluye como si asumiera que sí se va a cumplir y, por tanto, como si no hubiera posibilidad de otra opción:

... So thou through windows of thine age shalt see,
 Despite of wrinkles, this thy golden time.
 But if thou live remembered not to be,
 Die single, and thine image dies with thee.

El tono reprobatorio del soneto 3 se acentúa en el que le sigue. A lo largo del poema, el autor interpela al joven mediante vocativos claramente críticos, aunque acompañados por expresiones que en otro contexto serían de alabanza y que aquí sirven como contrapeso de la actitud crítica del poeta. Dicho de otro modo, lo que estos vocativos parecen querer indicar es la complejidad de la posición del poeta, que, por un lado, admira la belleza del joven y, por otro, reconoce lo que en el poema describe como avaricia. Todo esto no es sin embargo sino el complemento a una secuencia de acusaciones formuladas en base a preguntas retóricas en las que se insiste en las causas de su derroche (una táctica de indirección consistente en desviar el eje temático hacia el objeto de la pregunta, cuando lo que quiere decir está incluido en el predicado, y que utiliza en otros sonetos, en particular en el 8; sobre esta táctica, véase Brown & Levinson 1978, 228-230) y que finalmente llevan a la conclusión casi inevitable y obligada, casi una sentencia, sobre el destino del

joven: “Thy unused beauty mut be tumbled with thee, /Which, usèd, lives th’executor to be.” Una vez más, a lo largo de su discurso el poeta introduce cláusulas que justifican sus acusaciones, no para excusar o aliviar su crítica, sino para confirmarla. Pero esta vez todo el discurso se ha orientado hacia la presentación del comportamiento negativo del joven. No hay ninguna referencia explícita a opciones que eviten el final del joven, ni apelaciones a una acción positiva, con lo que el valor persuasivo del poema aparece encubierto casi totalmente por su carácter acusatorio. Como ocurría en alguno de los sonetos del primer grupo, aquí el poeta no apela a la necesidad de una acción explícita, sino al reconocimiento por parte del joven de la nulidad (el coste o ausencia de beneficio) de su comportamiento. Y como ocurría en el soneto 3, la ausencia de opciones explícitas proyecta una imagen del poeta como de alguien que, exasperado por la actitud del joven, ha perdido la esperanza que pudiera haber depositado en él, con lo que acentúa su carácter crítico.¹

Pero la pérdida de esperanza no es sino una pose circunstancialmente adoptada por el poeta, como se puede reconocer en el modo en que articula su discurso en el soneto 6. Aquí todo su objetivo se centra en mover al joven a un tipo de acciones que debieran llevar a resultados mucho más positivos. La frecuencia con que aparecen actos directivos explícitos en el primer serventesio está justificada, en parte, por el argumento que se expone en el soneto anterior, al que se conecta mediante la conjunción “then” que abre el poema; en parte, por la naturaleza positiva de las acciones y por los beneficios que puede extraer de ellas, citados explícitamente en los versos 7-10; y, en último término, por el tono relativamente paternal que modula estos directivos (especialmente el de los versos 3-4, por la inclusión enfática del pronombre sujeto: “treasure thou some place /With beauty’s treasure”) y por la alabanza con que termina el poema, que prácticamente hace que cualquier otro propósito acabe subordinado a esta declaración:

Be not self-willed, for thou art much too fair
To be death’s conquest and make worms thine heir.

Con todo, es en los últimos sonetos de la secuencia donde encontramos las más claras expresiones de y apelaciones a sentimientos de uno y otro participante. En el soneto 10, el poeta inicia su discurso con una exclamación (*For shame!*) que hace extensivo su tono acusatorio a las órdenes y afirmaciones de los primeros ocho versos. La fuerza exclamativa contribuye también a que veamos esta parte del poema como resultado de la impaciencia o la exasperación del poeta, y sobre todo como la manifestación de una relativa pérdida de control y una violación de los principios de cortesía, ya que todo el primer serventesio pudiera entenderse como una invitación al joven para que se atreva a hacer lo que le pide el poeta, en base a las acusaciones que profiere contra él en la octava:

For shame, deny that thou bear’st love to any,
Who for thyself art so unprovident!
Grant if thou wilt, thou art beloved of many,
But that thou none lov’st is most evident;
For thou art so possessed with murd’rous hate,
That ‘gainst thyself thou stick’st not to conspire,
Seeking that beauteous roof to ruinate,
Which to repair should be thy chief desire ...

¹ Sería incluso posible asumir que esta exasperación es la que genera una especie de gradación en la caracterización del joven, ya que de ser descrito como la representación de lo adorable aunque derrochador (“unthrifty loveliness”) pasa a figurar como tacaño, mientras que la expresión de su belleza queda en segundo plano por su transposición a la posición adjetiva (“beauteous niggard”), y finalmente como un mal usurero (“profitless usurer”).

En el tercer serventesio, el tono cambia y se hace más suplicante, como si finalmente el poeta hubiera podido dominar sus primeros sentimientos pero siguiera lamentándose de lo que ve en el joven. Las súplicas del poeta están orientadas, primero, a hacer que el joven cambie de personalidad, ajustando su imagen interna a la imagen externa y sustituyendo odio por amor; y, luego, a convencerle del beneficio que pudiera extraer de la procreación. Pero todo ello quizás no fuera aceptable si no fuera porque el poeta ha reubicado su relación con el joven en términos del sentimiento amoroso que supuestamente comparten. El poeta posiblemente se incluya entre los “many” del verso 3; el joven, por su parte, debiera acatar las sugerencias del poeta, no sólo por el beneficio que pudiera extraer, sino además porque de este modo, en primer lugar, se manifestaría su amor por el poeta y, en segundo lugar, invalidaría las acusaciones que el propio poeta profiere al inicio del poema y, por así decirlo, le mostraría que estaba equivocado. El valor persuasivo de sus súplicas se encuentra así reforzado por su apelación a un sentimiento (“for love of me”) cuya existencia parece reconocer, aunque tácticamente —o emocionalmente— opte por dudar de ella en la primera parte de su discurso:

... O, change thy thought, that I may change my mind!
 Shall hate be fairer lodged than gentle love?
 Be as thy presence is, gracious and kind,
 Or to thyself at least kind-hearted prove.
 Make thee another self for love of me,
 That beauty still may live in thine or thee.

La relación amorosa, marcada explícitamente por los vocativos con que se dirige al joven (“love” y “dear my love”) justifica también su actitud del soneto 13. Este se inicia con un lamento formulado mediante la expresión de un deseo casi utópico (“O that you were yourself”) y de una constatación en la que se explica la contradicción entre deseo y realidad. La vida del joven está en vías de desaparecer; y sus efectos, obviamente negativos, sólo pueden atenuarse si el joven hace caso de sus consejos de los versos 3 a 8 y acepta prepararse para tener descendencia. El tercer serventesio no es ya sino el complemento a este objetivo. La pregunta retórica que lo integra y su respuesta del verso 13 están orientadas a excluir implícitamente al joven, si no en realidad (el término “unthrift” tiene conexiones explícitas con acusaciones proferidas contra él en otros sonetos) al menos en la voluntad del poeta de que se cumpla su último ruego (“Dear my love, you know /You had a father; let your son say so”) y de este modo confirme que él no es como los “unthrifths” que dejan que su “casa” acabe destruida por las tormentas del invierno.

Finalmente, el soneto 17 viene a insistir sobre un tema que ya se había introducido en el 16: la posibilidad de que los poemas sirvan para mantener viva la imagen del joven. Lo que en el 16 se exponía como “barren rhyme” parece tomar cuerpo en las dudas cuasi-lamentativas que el poeta expone en la primera mitad del 17, esto es, la incapacidad de sus versos para transmitir la belleza del joven y hacerla creíble a los ojos de lectores futuros. Las dudas se resolverán a partir del soneto siguiente, pero por el momento le sirven al poeta para justificar su último intento de persuadir al joven a tener descendencia, expresado en el pareado final: “... were some child of yours alive that time, /You should live twice, in it and in my rhyme.” De nuevo, es la apelación a sentimientos supuestamente albergados por el joven lo que genera y explica la estrategia del poeta, ya que su petición está orientada no sólo a mantener la belleza del joven, sino también a confirmar las afirmaciones del poeta, con lo que su propia imagen como poeta no quedaría deteriorada ante futuros y previsiblemente incrédulos lectores. El “sacrificio” del joven estaría motivado por el beneficio que acarrearía para la persona a la que supuestamente ama y que sin duda (como se ve en sonetos posteriores) también le ama a él y, por tanto, por el beneficio para la relación que ambos parecen mantener.

VI. CONCLUSIÓN

A lo largo del análisis de los diecisiete poemas que inician la colección de sonetos de Shakespeare, hemos podido ver qué recursos utilizó el poeta en su composición de discursos orientados a convencer a un supuesto joven de la conveniencia de unas acciones que se mostraba renuente a realizar. Aunque cada uno de los sonetos se manifiesta como una variación particular, es posible agruparlos en dos categorías principales, de acuerdo con el tipo de estrategia desarrollada y, consecuentemente, con la disposición de los elementos que los integran. Así, pues, hemos podido distinguir entre aquellos sonetos cuya organización estaba orientada en torno al razonamiento y los que tenían como base la apelación o el uso de determinados sentimientos.

Los sonetos del primer grupo poseen una organización muy similar. En su práctica totalidad, se vertebran en torno a una secuencia de predicciones negativas, asentadas en aseveraciones que exponen en tono crítico y acusatorio la actitud del joven. Todo ello, a su vez, serviría para justificar las sugerencias —mayoritariamente indirectas— del poeta y evitar una posible reacción de rechazo por parte del interpelado. El tono acusatorio serviría asimismo para elevar al poeta a una posición de mayor autoridad moral, que conferiría a sus predicciones un carácter cuasi-declarativo y, en consecuencia, limitaría la resistencia del joven a las sugerencias del poeta.

Los sonetos del segundo grupo, por su parte, tienen una mayor variedad organizativa. En ellos, los actos directivos son a menudo mucho más explícitos, no tanto porque la posición real haya cambiado, sino porque están supuestamente condicionados por una fuerte carga afectiva. En este sentido, las secciones del discurso que complementan dichos actos suelen estar orientados a enfatizar su carácter directivo, no a atenuarlo. Con todo, el acto de habla que expondría de modo más directo la intención central del poeta sigue sin aparecer de modo explícito, con lo que cabe suponer que el poeta es consciente de las barreras sociales que lo separan de la persona a la que dice amar. Incluso cabe suponer que el poeta utiliza este amor como recurso para atemperar cualquier reacción de rechazo del joven interpelado, al hacerle asumir que, en su afán por persuadirle, el poeta no actúa sino movido por el beneficio que el joven podría extraer si el legado de su belleza perdurase eternamente.

OBRAS CITADAS

- Abbott, E. A. 1877. *A Shakespearian Grammar*. London: Macmillan.
- Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: O. U. P.
- Brown, P., y S. Levinson 1978. Universals in Language Use: Politenes Phenomena. In *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction*. Ed. E. N. Goody. Cambridge: C. U. P.
- Brown, R., & A. Gilman 1989. Politeness Theory and Shakespeare's Four Major Tragedies. *Language in Society* 18: 159-212.
- Brown, R. 1960. The Pronouns of Power and Solidarity. In *Style in Language*. Ed. T. A. Sebeok. Cambridge, Mass.: M.I.T. P. 253-76.
- Calvert, Hugh 1987. *Shakespeare's Sonnets and Problems of Autobiography*. Devon: Merlin.

- Calvo, Clara 1991. *Power Relations and Fool-Master Discourse in Shakespeare: A Discourse Stylistics Approach to Dramatic Dialogue*. Nottingham: Dept. of English Studies, U. Nottingham.
- Fineman, Joel 1986. *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*. Berkeley: U. California P.
- Grice, H. P. 1975. Logic and Conversation. In *Syntax and Semantics, III: Speech Acts*. New York: Academic P. 41-58.
- Iser, Wolfgang 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins U. P.
- Lausberg, H. 1983. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Leech, G. 1983. *The Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Leishman, J. B. 1961. *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*. London.
- Martines, Lauro 1985. *Society and History in English Renaissance Verse*. Oxford: Blackwell.
- Mortara Garavelli, Bice 1991. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Mulholland, J. 1967. 'Thou' and 'You' in Shakespeare: A Study in the Second Person Pronoun. *English Studies* 48: 1-9.
- Nash, Walter 1989. *Rhetoric: The Wit of Persuasion*. Oxford: Blackwell.
- Partridge, A. C. 1969. *Tudor to Augustan English*. London: André Deutsch.
- Perelman, C., y L. Olbrechts-Tyteca 1989. *Tratado de la argumentación: La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Searle, J. R. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: C. U. P.
- Searle, J. R. 1976. The Classification of Illocutionary Acts. *Language in Society* 5: 1-24.
- Shakespeare, William 1986. *The Sonnets and A Lover's Complaint*. Ed. J. Kerrigan. Harmondsworth: Penguin.
- Waller, Gary 1986. *English Poetry of the Sixteenth Century*. London: Longman.

* * *

