



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LOS IDILIOS DEL CRONOPIO: LA REESTRUCTURACIÓN DE LA POESÍA PASTORIL
EN LOS SONETOS DE JULIO CORTÁZAR.

Tesis para optar el título de Licenciado (a) en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica

que presente la

Bachiller:

NATALIA RÍOS SUBIRÍA

ASESOR: EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ

LIMA, ABRIL 2013

Introducción.....3

1. Cortázar y la tradición poética de Garcilaso de la Vega.....4

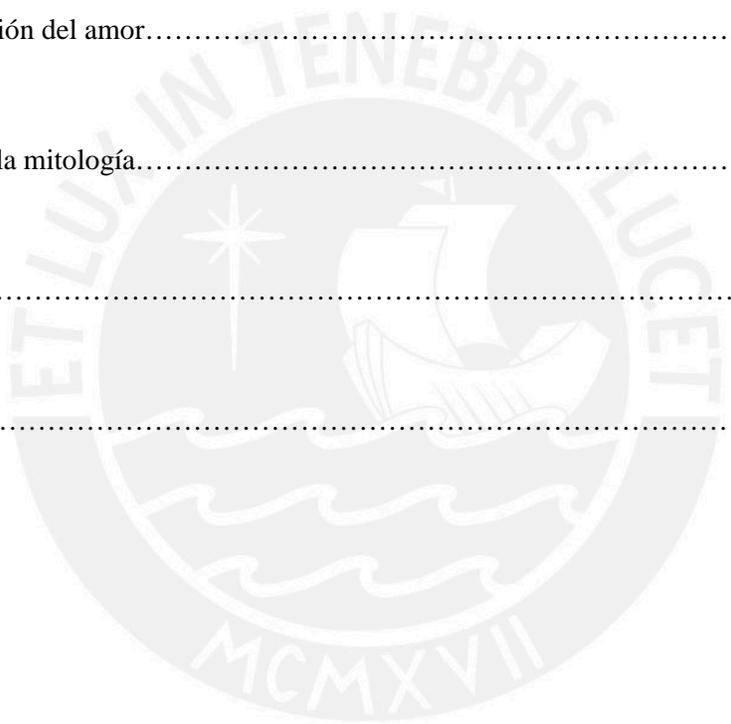
2. La reconstrucción de la naturaleza y del espacio idílico.....8

3. La reestructuración del amor.....18

4. Continuidad de la mitología.....32

Conclusiones.....45

Bibliografía.....47



Introducción.

El objetivo de este trabajo consiste en examinar la reestructuración de tópicos pastoriles en poemas de Julio Cortázar. Nos proponemos investigar la forma en que el autor, al mismo tiempo que continúa con una tradición que considera constitutiva de la poesía lírica, la pone en tensión al cambiar los contextos, las circunstancias. En este sentido, los tópicos, figuras y alusiones mitológicas se mantienen ligados al principal rasgo de la poesía pastoril que consiste en la experiencia del amor y en la discusión acerca de la teoría del amor en un espacio natural. Se trata de continuar con un legado que el autor siente que le ha sido asignado como poeta y amante. Los temas del amor, y la construcción de espacios idílicos para el desarrollo del mismo, son tratados de tal forma que el rasgo mitológico resulta insertado en un nuevo orden que añora el pasado clásico y se muestra agobiado por circunstancias que llevan al poeta a replantear los postulados del amor y la felicidad, haciendo que la muerte y la soledad sean parte de ellos. Hay que subrayar que Cortázar no solo asume el legado de poetas como Garcilaso, sino que además busca renovar esa tradición, recrearla.

Cortázar y la tradición poética de Garcilaso de la Vega.

¿Sonetos, en este tiempo de tormenta? Anacrónicos para muchos, yo los siento más bien ucrónicos. Después de todo el soneto es el agazapado íncubo de la poesía en lengua castellana, y el poeta sabe que en cualquier momento asomará la Violante que le mande hacer ese soneto. Si su nombre cambia, y el color de sus ojos y el trigo de su vientre, siempre será ella esperando. Burla burlando, ya van tantos delante... (Cortázar, 2005: 220).

Como se ve en la cita anterior, para Julio Cortázar el soneto es una forma de poema a la que el poeta recurrirá necesariamente. Desde un primer momento, el escritor plantea la continuidad de una forma que podría considerarse antigua y exclusiva de los grandes poetas de los siglos pasados, aunque no es inusual que poetas contemporáneos dediquen su atención a la escritura de sonetos.

El soneto se inició como composición poética en Italia, específicamente durante el siglo XIV. Esta forma poética encontró amplia acogida dentro del Siglo de Oro español. Es imposible dejar de asociarlo a grandes poetas y escritores como Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Luis de Góngora y Argote, Miguel de Cervantes y por supuesto, Garcilaso de la Vega. Este último poeta es especialmente importante por la composición de églogas y sonetos, con los que Julio Cortázar guarda una relación especial. Cortázar busca, con la creación de sonetos, una forma de continuar el legado dejado por Garcilaso, del que además siente que es el sucesor idóneo para lograr este cometido. Al respecto, analizamos el soneto “Recado a Garcilaso”:

Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?

Aquí, señor, prosigue tu combate
de palomas y fuentes encendido
aunque en la noche esté el jinete herido,
y el corcel no obedezca al acicate.

Aquí la guerra, aquí el Danubio abate
el estandarte con su azor ceñido,
Garcilaso, venado perseguido
por no nacido arquero que le mate.

Si vanamente ardida tanta nieve,
si de llantos la fronda entretejida
y hosca la estrella como amargo el higo,

más bella esta esperanza que nos mueve
los cantos y el encargo de tu vida.

-Adiós hermano. Adiós, Salicio amigo. (236)

Lo primero que hay que notar en la construcción de este poema es el título. Desde un primer momento, el yo poético espera entablar una comunicación con Garcilaso de la Vega. El epígrafe corresponde a una cita de la *Égloga 1*, en el momento en el que Salicio, personaje también mencionado al final del poema, llora la ausencia de su amada Galatea. Muchos estudios, como el realizado por Consuelo Burell en la edición comentada de la *Poesía castellana completa*, afirman que los personajes de la *Égloga 1*, Salicio y Nemoroso, son en realidad una representación del propio Garcilaso. Esta idea puede haber sido contemplada también por Cortázar, al incluir dentro de su propio poema un verso del poema garcilasiano e incluso haciendo mención directa al poema llamándolo “Salicio amigo”.

Luego, en el primer verso del poema, hay una alusión directa al tiempo contemporáneo al establecer un tiempo presente, un “aquí” en donde se pelea una batalla no solo por la conservación de la grandeza poética de Garcilaso, sino también una batalla por la conservación del amor. Ambas lecturas son válidas en este poema: una será la lucha por continuar con el legado de uno de los autores más importantes de la lengua española, y la

otra será la lucha por la conservación de un amor esquivo. Es por eso que prosigue un combate dentro de un paisaje ideal, que es el que representan las fuentes y palomas. Sin embargo, dentro de este paisaje ideal, vemos que el sujeto poético está herido, probablemente se trata de una herida de amor. Aún así, él continúa luchando. El uso de términos ligados a las armas muestra el conocimiento del autor de este aspecto tan importante en la vida de Garcilaso. A lo largo de todo el poema se verá conceptos como “combate”, “jinete” o “guerra”, los cuales tendrán como fin incentivar, por un lado, el sentido de lucha que hay por la conservación del legado del poeta, y por otro familiarizar al lector con un lenguaje común dada la situación de Garcilaso.

Dentro del segundo cuarteto hay una clara división de dos estados de conversación: en los dos primeros versos, el yo poético presenta su situación ligándola con antecedentes importantes en la vida de Garcilaso. Por una parte está la guerra, escenario en el cual el poeta se desempeñó como soldado; y por otra el Danubio, lugar en donde Garcilaso vivió exiliado durante dos años en una isla. Dentro de su poesía, Garcilaso hace mención en repetidas veces a paisajes memorables para él, siendo el río Danubio uno de ellos. El estandarte al que se refiere el autor en el último verso puede tener nuevamente dos lecturas: la poesía o el amor. El segundo estado de conversación, delimitado en los dos últimos versos es el objeto de este poema, Garcilaso. Nuevamente, las dos lecturas anteriores pueden darse en este caso: tanto Garcilaso como el autor se encuentran sufriendo por amor, es por eso que no hay “arquero que le mate”, continuando con el lenguaje castrense propio del soldado en el que se ha convertido el yo poético. Al mismo tiempo, se puede reconocer en “arquero”, la alusión al dios del amor. De la misma manera, el “venado perseguido” no ha encontrado todavía persona que lo iguale en cuanto a su producción y realización poética.

Siguiendo con el primer terceto, se encuentra en primer lugar una condición que puede ser interpretada como propia del amor: hacer que la nieve arda. La pasión de los amantes logra contrarrestar el frío del paisaje. Sin embargo, este escenario no es posible, ya que ambos poetas, Garcilaso y el autor, se lamentan por un amor que no es correspondido, es por eso que el destino se ve negativo y amargo, ya que no hay salida para la pasión contenida por el yo poético.

Finalmente, el último terceto representa la esperanza que puede haber en la sensación de amar nuevamente, o la esperanza de continuar con el legado del poeta Garcilaso. El último verso, como ya se mencionó, hace una alusión directa a Garcilaso a través de Salicio, pastor que sufre por el amor no correspondido hacia Galatea. También, este último terceto busca un compromiso por parte del autor para continuar con el legado poético de Garcilaso, contemplando abiertamente la misión del poeta: cantar, luchar y amar. Estos tres rasgos fueron desarrollados por Garcilaso, cualidades que el yo poético se compromete también a desarrollar.

Para concluir este primer análisis de la temática de Cortázar, consideramos pertinente citar la siguiente afirmación:

...lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo, por lo cual me pareció útil poner acentos a la española para facilitar la lectura en voz alta, que a consejo tan falsa como el resto, es decir, apasionada y vehemente. (2005:161).

A partir de esta cita, existe una clara idea de la intención de Cortázar a la hora de escribir sus poemas: quiere que nos enfoquemos en la pasión, en la vehemencia, en la primera impresión que un soneto nos puede ofrecer. La idea es entonces la de no buscar una forma razonable de leer sus sonetos, si no, por el contrario, la idea es dejarse llevar por una pasión que desborda desde las primeras líneas. Es la misma pasión que observamos cuando, en el soneto a Garcilaso, se ofrece seguir con la tarea de escribir sonetos y así continuar con el legado del español. Es también, la misma pasión que se siente cuando leemos el poema de la otra forma: cuando Cortázar busca continuar con la conquista de la amada.

La reconstrucción de la naturaleza y del espacio idílico.

Aprende en tanta renuncia
mi lenguaje sin deseo,
oh recinto del silencio
donde propones tu música.
Julio Cortázar.

Uno de los rasgos más distintivos de la tradición literaria pastoril es la construcción de espacios idílicos en donde los personajes desarrollan sus discursos sobre el amor o el desamor. Francisco López Estrada, en su libro Los libros de pastores en la literatura española, presenta un análisis de las principales obras pastoriles desde la poesía de Teócrito y sus Idilios. De aquí se resalta las siguientes características sobre el espacio natural:

La presencia de la naturaleza (su descripción y efectos sobre el escritor) es otro rasgo de estos *Idilios*, que en esto representan un aspecto más de la poesía helenística. Se trata, señala el mismo Legrand, de una naturaleza que se manifiesta en paisajes reducidos, sin notas extremosas, amables y graciosos, los mismos que ateniéndose a esta tradición se denominan en el usual castellano <<idílicos>>. (66)

Es importante, en este punto, resaltar la definición de este concepto mencionado por López Estrada. Y es que la palabra *idílico* es constante en lo que a literatura pastoril se refiere, por lo que consideramos relevante establecer los parámetros para su definición con el fin de esclarecer y apoyar las conjeturas que se presentarán en esta tesis.

Los Idilios de Teócrito son la principal fuente poética para definir el sentido de este concepto. Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada en la introducción a la obra Bucólicos Griegos, afirman:

<<Bucólico>> e <<idílico>> son palabras que, desde hace mucho tiempo, evocan *dulce sosiego en ameno paisaje*, lejos del mundanal ruido. Esto es así porque tienen detrás una larga tradición literaria que habla de pastores-poetas en una Arcadia feliz. Esta tradición arranca, precisamente, de Teócrito, y es, indudablemente, la que ha hecho de él el escritor más influyente de toda la literatura helenística. (29, mis resaltados).

Se puede decir entonces que ambos conceptos se encuentran fuertemente ligados y corresponden expresamente a la descripción de un paisaje armonioso. Teócrito, en sus Idilios, será el encargado de desarrollar esta imagen placentera de espacios tranquilos y apacibles, en los que se desarrolla los tópicos pastoriles ligados al amor. En este punto, es importante mencionar alguno de estos idilios escritos por el poeta griego. El Idilio IX, “Los cantores bucólicos”, describe el canto entre Dafnis y Menalcas. Los autores mencionados líneas atrás realizan la siguiente sinopsis:

Un personaje anónimo invita a Dafnis a cantar y a Menalcas a que le responda [...] Entona Dafnis una canción de siete versos, que comienza con un <<priamel>> y termina describiendo la fresca morada del pastor en verano. [...] Llega, entonces, el turno de Menalcas [...], quien, en otros tantos versos, empieza invocando al Etna y continúa ponderando las comodidades que él disfruta en invierno [...]. Aplauda quien los invitó a cantar, y entrega a Dafnis un cayado, y a Menalcas una caracola [...]. Después, tras invocar a las Musas [...], reproduce la canción que él mismo cantó aquél día a los dos pastores: son seis hexámetros, que, en forma de <<priamel>>, insisten en su cariño por las Musas y por la poesía [...]. (Teócrito, cit.en *Bucólicos Griegos*, 116).¹

¹ A continuación, se reproduce el Idilio IX de Teócrito:

Entona, Dafnis, una canción pastoril. Comienza tú el cantar, comienza tú, Dafnis, y que Menalcas te siga, después que hayáis dejado los terneros con sus madres, los toros junto a las vacas no parideras. Que pазcan junto a ellas y que vaguen por la floresta sin dejar el rebaño. Cuéntame tú desde allí, que Menalcas responda, a su vez, desde el otro lado.

DAFNIS.- Dulce suena la voz de la becerra, dulce la de la vaca, dulce suena la siringa, dulce la voz del vaquero, dulce también la mía. Tengo a la vera del agua fresca una yacija, en las que se apilan pieles hermosas de blancas novillas, que a todas me las despeñó el Ábrego de una cumbre mientras pacían madroño. Tanto me importa a mí el ardiente verano, cuanto a una amante oír los sermones de su padre y su madre.

Así me cantó Dafnis, y así Menalcas.

MENALCAS.- Etna, madre mía, yo habito hermosa gruta entre cóncavas peñas, y tengo cuanto en los sueños aparece: muchas ovejas y muchos cabritos, cuyos vellones a mi cabecera y a mis pies se apilan. En mi fuego de encina cuécese el embuchado, en mi fuego, cuando hace mal tiempo, se tuestan las secas bellotas. No me preocupo yo más del invierno, que el desdentado de las nueces delante de un bizcocho.

Yo les aplaudí y al punto les di un galardón: a Dafnis, un cayado que había nacido en el campo de mi padre, obra natural, que no había criticado, seguro, ningún artesano; al otro, una caracola magnífica, que había cogido en las rocas icarias, y cuya carne comí yo mismo, después de dividirla en cinco partes para cinco que éramos. Menalcas sopló y sonó la concha.

Musas bucólicas, salve. Mostrad el canto que un día yo canté en compañía de aquellos pastores: que en la punta de mi lengua no crezca más ninguna pústula.

<<La cigarra quiere a la cigarra; a la hormiga, la hormiga; los halcones, a los halcones; yo, a la Musa y al canto. ¡Llénese de él mi casa! Que ni el sueño, ni la primavera repentina son más dulces; ni las flores lo son a las abejas. Tanto quiero yo a las Musas. A quienes ellas ven con alegría, nunca Circe hechizó con bebedizo>>. (Teócrito, cit.en *Bucólicos Griegos*, 116-118).

Se define en este poema las características principales de un idilio: pastores que son poetas, un paisaje placentero y música que contribuye a la formación del paisaje ideal. Los pastores, rodeados de sus animales, se encuentran en el estado perfecto para el desarrollo de los cantos.

Otro rasgo importante que surge de esta relación paisaje-hombre es la vinculación que se crea a través de la música. López Estrada considera que es muy importante:

la relación que se establece entre la naturaleza y el pastor; unas veces la música es un medio para lograr que naturaleza y pastor participen en un mismo sentido armónico, y otras ocurre que el amor puede llegar a matizar el paisaje cambiando el aspecto del mundo en los ojos del amante. (66)

La música es el instrumento por el cual el amor toma su punto más crítico y es el pastor el encargado de hacer surgir este sentimiento a través de ella. Se puede afirmar que la música brinda la oportunidad para el desarrollo del *idilio* amoroso entre pastores, el cual se ve amplificado por la grandeza y bienestar que brinda el paisaje, lugar que genera comodidad y seguridad para los pastores que ahí se reúnen.

En esta parte se analizará la formulación que Cortázar plantea sobre la construcción del *locus amoenus* para el desarrollo del amor. Se ve claramente que el poeta reestructura los temas de la tradición pastoril para enfocarse en el presente. Cortázar plantea la reconfiguración de los postulados pastoriles con el fin de insertarlos en un mundo contemporáneo. Sin embargo, es importante resaltar que existe cierta continuidad con respecto a la tradición pastoril en el uso del lenguaje de esta poesía.

El Alejado

Su flecha el leve ayer ya no dispara
si una vez más la corza del verano
se alza ceñida de agua y avellano
y con la frente sombra y luz separa.

El cielo, gruta vegetal, ampara
la breve flor y el pájaro liviano;
bajo el simple pretexto de la mano
la barca de la nube corre clara.

Y no duele estar triste en el instante
que ya es paisaje, el hilo que alimenta
por el aire su plata a la deriva,
aunque en la ardida imagen del amante
yazga el amor, oh nada donde alienta
la clara muerte de la siempreviva (238).

Un poema que indudablemente marca la añoranza por un pasado que no regresará. El sujeto poético se encuentra de pie, haciendo una clara distinción entre el pasado y el futuro, y no logra despegarse de aquellas imágenes que inundan su pensamiento. Son todas esas imágenes que le hacen recordar una y otra vez que el pasado no volverá, y que los años siguen pasando aunque él no lo quiera. De esta manera, todos los objetos son efímeros. El sujeto poético resiente esta cualidad del paso del tiempo, y lucha por conservar las imágenes de los objetos en su mente. Tanto “la breve flor” como “el pájaro liviano” son elementos de la naturaleza que el sujeto poético busca perennizar en su recuerdo, con el fin de que estos puedan ser recreados nuevamente. Sin embargo, esta acción significa también el reconocimiento de un estado imposible, ya que el sujeto poético sabe que no puede recrear las imágenes conservadas en su memoria y esperar que ellas vuelvan a la vida. Esta imposibilidad hace que el sujeto poético asuma su frustración y opte por seguir con el proceso de lamentación, esperando en algún momento recibir consuelo por el imposible:

Y no duele estar triste en el instante
que ya es paisaje, el hilo que alimenta
por el aire su plata a la deriva, (238).

El paso de los años es también un tema importante en este poema. La vejez es la única forma en la que el sujeto pudo haberse dado cuenta de la felicidad que poseía en el pasado. Ya no duele estar triste por el pasado, porque sigue siendo paisaje, ese que posee en su recuerdo. El paso de los años es determinante para encontrarse ahora tan cerca, pero a la vez, tan lejos de los recuerdos que en algún momento le hicieron bien y lo llenaron de felicidad.

Finalmente, hay un recuerdo del amor pasado. Ese que ahora se conserva en su memoria, ese que poseía una incontrolable pasión. El amor ya no existe, pero el recuerdo de este continúa presente. Es interesante, nuevamente, ver el sentido del alejamiento del sujeto frente a sus recuerdos. Ellos están siempre presentes, pero es esa presencia constante la que los hace más alejados, ya que vuelve nuevamente la imagen de que ellos no volverán.

La presencia del paisaje

Tan inútil buscar imagen pura
de tu luz, como ansiarte en mi camino
vigilando el paisaje vespertino
que es réplica ideal de tu figura.

Tan inútil. Estás, alta criatura,
en la rosa, en la alondra, en el molino.
Donde miro tú estás, sello divino
privilegiando cúspide y llanura.

No tengo ya paisajes del pasado
solo míos. Te agregas a mis ojos
para volcar en ellos tus celajes.

Ausente de mis manos, transmutado
en la belleza de oros y de rojos
y en la gracia sutil de los paisajes. (67-68)

El poema muestra la verdadera contemplación del paisaje que observa el sujeto, del cual ahora forma parte la amada. Hay alusiones directas a ella y cómo él sufre por ya no tenerla, pero la ve igual en la naturaleza. Todos sus recuerdos tienen que ver con ella, y por eso los repite cada vez que contempla al paisaje. Ella está en todos lados, está en el paisaje y por lo tanto es el único recuerdo que puede conservar de la amada.

El sujeto poético se encuentra en un estado de contemplación constante por no tener otra forma de obtener a la amada: ella se encuentra en cada imagen que él ve, y sabe que esa es la única forma en la que podrá acceder a ella y a su recuerdo. Sin embargo, el sujeto no parece quejarse de ello. Por el contrario, asume que es la amada quien ha invadido todo sus paisajes y que ya no tiene paisajes solo suyos². Ella es ahora el paisaje:

No tengo ya paisajes del pasado
solo míos. Te agregas a mis ojos
para volcar en ellos tus celajes. (68)

² Al respecto, y en relación a la poesía de Garcilaso, Gustavo Correa realiza un estudio sobre la finalización idealizada del amor dentro de un “paisaje ideal e incorruptible, de radiante belleza, dentro de la plenitud de sus formas sensibles” (325-326). De esta forma, Cortázar replantea la propuesta garcilasiana de proyectar el paraíso de los amantes hacia un futuro.

Existe una especie de dicotomía interesante que Cortázar plantea en este soneto: la unión de sujeto poético-oscuridad en contraposición con ser amado-luz. De esta forma, el ser amado es en un primer momento portador de luz y posible salida de este entorno que ha sido invadido por ella. Sin embargo, esto no es más que una pantalla, un recurso que el propio paisaje utiliza para engañar al sujeto y encerrarlo aún más en su entorno. La ausencia de la amada y su reproducción en los paisajes que ve el sujeto poético logran el perpetuo encierro en un entorno plagado de recuerdos en donde la posibilidad de unión y logro del amor es nula.

El sujeto reconoce a la amada en todas las formas de paisaje y reconoce desde un primer momento su incapacidad de asimilar este amor al encontrarse encerrado en un espacio que propicia el fracaso. El amor es un imposible y lejano objetivo:

Tan inútil. Estás, alta criatura,
en la rosa, en la alondra, en el molino.
Donde miro tú estás, sello divino
privilegiando cúspide y llanura. (67)

No obstante, se ve luego cómo este paisaje forma parte de una entidad que envuelve todo lo que lo rodea, inclusive al sujeto poético. Para él, este paisaje no es sólo suyo porque la amada ha invadido todo lo que él ve. El paisaje en donde el amor no fluye y la muerte predomina es resultado de la ausencia de la mujer amada y de la propia vida del sujeto: “No tengo ya paisajes del pasado / sólo míos. Te agregas a mis ojos / para volcar en ellos sus celajes” (68).

Por otro lado, el sujeto guarda una imagen del ser amado, el cual abre aún más la brecha entre el fracaso y el amor. La ausencia del ser amado transforma al sujeto poético en un ser perteneciente al orden del fracaso, el cual llega a fusionarse con el paisaje que lo atrapa en un remolino de desamor³.

³ Este poema ha sido interpretado por Cynthia Gabbay como un ejemplo explícito de que “los ojos del Poeta observan únicamente a través de la Poesía”. Esta opinión está orientada a demostrar la presencia de Mallarmé en la poesía de Cortázar. (2008, 98).

Soneto

Esto es amor, oh caracol que aloja
la analecta sonora del pasado
y astuto en su recinto ensimismado
reitera azul de mar y rosa roja.

El eco, ya una flor que se deshoja
en perfume y color multiplicado-
Esto es amor, de nuevo marchitado
con la reiteración de cada hoja.

Y nunca menos solo y más seguro
por oscuro, por solo y asumido,
-fidelidad del lirio a su color-

estatua leal, de espaldas al futuro
con un nombre infinito y repetido
de piedra y sueño y nada, esto es amor⁴. (174)

⁴ Este soneto presenta una fuerte alusión al Soneto V de Luis de Góngora, especialmente con respecto al último verso:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano

Este poema Cortázar lo describe como un soneto “conciso”, de corte petrarquista, que no tiene muchas metáforas y que trata de explicar lo que el poeta entiende como amor (174). Por eso hay un azul del mar o rojo de la rosa, porque el amor es tan verdadero como las características de estos objetos. En el segundo cuarteto, el poeta habla del amor como una flor que se deshoja, lo que podría ser el equivalente a un amor fragmentado. Luego se ve cómo el amor es de dos, por eso habla de que nunca se puede estar menos solo. El amor es eterno como la piedra.

En el soneto hay un intento de definición no racional del amor por parte del sujeto poético. Se trata de una serie de imágenes basadas en los recuerdos reiterados asociados a la experiencia del amor, ahora ausente. Sin embargo, esta definición no encierra conceptos de prosperidad ni de felicidad. Por el contrario, el amor sería una forma de constante fracaso y conformismo por el objeto que permanece en un pasado que fue mejor y que no regresa. En el primer cuarteto, se ve la comparación del amor con un caracol que se halla en una constante repetición de actos, pasando primero por el mar y luego por la rosa. Se puede comparar la acción del caracol con la acción del amor, ya que el amor vendría a ser una constante repetición de acciones ligadas a un pasado mejor. Luego, aparece la figura del eco y de una rosa que se deshoja, ambas como modelos de repetición. El amor se configura dentro del paisaje como un ente repetitivo que sigue el orden de las cosas pertenecientes a este, las cuales se reiteran y repiten constantemente. Por lo tanto, el paisaje se caracteriza por una constante repetición de sus partes, y el amor, al incluirse en este territorio, pasa a ser un ente repetitivo y constante en sus fracasos.

mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano;
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. (96. Mis resaltados).

En el primer terceto el sujeto poético encierra cierta comodidad con la repetición, ya que asegura le brinda seguridad y hasta compañía. En este punto se puede ver que el sujeto ha llegado a compenetrarse con el paisaje, y se familiariza con los conceptos de oscuridad y soledad que son parte de este: “Y nunca menos solo y más seguro/ por oscuro, por solo y asumido, / -fidelidad del lirio a su color-” (174).

Con relación a lo antes mencionado, el yo se vuelve fiel a su pasión y asume su papel dentro de este paisaje. A pesar de la ausencia de la amada, y el dolor que esto le produce, sabe que la única forma de mantenerla viva es en su memoria. El último verso responde a una semejanza entre el color del lirio y la contemplación de la amada y su conservación en la memoria del sujeto.

El amor se encierra a su vez en el paisaje y adquiere sus rasgos y características. Por otro lado, los conceptos que abren la puerta a lo infinito y puro del amor sucumben ante la totalidad del paisaje y del comportamiento del sujeto frente a este, del cual sabe que no puede despegarse. El poema se abre como una propuesta de definición de lo que es el amor (“Esto es amor...”), y el último verso ratifica esta definición (“...esto es amor”).

La reestructuración del amor

Cada una de las razones que nos devuelven al amor es la repetición de razones agotadas, agostadas. ¿Qué razón puede quedar en lo más irrazonable, en eso que siempre llamaremos corazón? ¿Qué absurda, irrenunciable co-razón orienta una vez más el gobernalle de la sangre hacia las sirtes que lo esperan entre espumas y naufragios? (Cortázar, 218).

La cita muestra la noción de Cortázar en cuanto al amor. Para el poeta, el amor es una entidad que ha sobrepasado la razón. Es algo que va más allá de una razón capaz de reducirlo en una definición puramente conceptual. Para Cortázar, el amor no puede ser aprisionado por la razón, pues es ingobernable. Considera que es un tanto vehemente tratar de definir el amor, ya que esto es absurdo. Cortázar cuestiona la insistencia, la vehemencia en tratar de razonar en torno a lo que es el amor: “Absurda, irrenunciable co-razón”.

A lo largo de los sonetos que analizaremos en este apartado se verá una constante repetición de este tema, en donde el amor aparece como un motivo de racionalización, proceso al cual el ser humano sigue aferrándose a pesar de su inutilidad. De esta manera, se parte nuevamente del punto mencionado en el apartado anterior: tanto el paisaje como el desarrollo del amor surgen del fracaso del ser humano por no conseguir aquello que perdura en el recuerdo de un pasado mejor. Ambas entidades cobran vida desde un aspecto totalmente distinto al que se planteaba en los órdenes pastoriles. El sujeto poético, aunque rechaza las pretensiones de razonar respecto al amor, sigue recurriendo a la razón porque es la única forma que tiene para acercarse a la amada, como si la única salida que le quedara fuera razonar, especular sobre su experiencia amorosa. Este raciocinio adopta una forma peculiar, consistente en imágenes, recuerdos, percepciones, asociaciones.

Es lo que sucede por ejemplo, en una novela pastoril como *La Galatea* (1595) de Miguel de Cervantes, en la cual los personajes insisten en reflexionar acerca del amor, aunque la experiencia de ellos demuestra la irracionalidad de las pasiones amorosas. En la novela de Cervantes, se trata de regular la teoría acerca del amor mediante la experiencia de los casos de amor de los cuales los personajes son protagonistas. En comparación con el

soneto de Cortázar, la única salida que tienen los personajes, el único consuelo que tienen, es el de reflexionar sobre el amor, ya que no pueden acceder a él libremente.

En este apartado también se analizará la forma en la que el poeta reestructura los tratados pastoriles en cuanto al amor cortés. Es de suma importancia resaltar la función de la mujer en este sentido. Begoña Souviron López, en su libro *La mujer en la ficción arcádica*, describe varios pasajes en los que la mujer es vista por los pastores como un ser que forma parte del paisaje idílico:

La identificación Mujer-Naturaleza y Hombre-Cultura queda establecida como base sobre la que se articula el Coloquio pastoril, con lo cual no da cabida a ninguna defensa o reivindicación que se saliera de la tópica establecida. La mujer aparece como una criatura salvaje: naturaleza encarnizada y su fusión con lo terrenal y subterráneo se da por supuesta a partir de la atribución de cualidades propias de los reptiles. Ella es la víbora, serpiente, basilisco, ponzoña, áspid, dragón, cocodrilo. (106).

Esta cita podría ligarse, dentro del marco de la poesía de Cortázar, con la mención hecha anteriormente sobre la fusión de la amada con el paisaje que recuerda el sujeto poético. La fusión de la persona amada con la naturaleza es un intento por perennizar su imagen y de esta manera lograr su posesión. A pesar de que la amada es vista muchas veces como un ser agresivo y casi salvaje, el sujeto considera que la fusión de ella con la naturaleza y el recuerdo son las únicas opciones considerables para la realización del amor.

De esta manera, se puede analizar la función de la mujer dentro del amor cortés, la cual no es solamente un objeto de idealización, sino también la proyección de la imposibilidad de ser alcanzado. Para esto, consideramos importante incluir una cita del propio Cortázar, en donde menciona el significado que tiene para él la mujer amada:

Ella *tiene el poder de despertar a los muertos*. Ella tiene rostros y sombras y voces y tiempos diferentes, nombres que no serán nombrados o sí, o lo serán como en las estelas en la fabulación de sueños no cumplidos. Pero quienquiera que sea o haya sido, tiene el poder de despertar a los muertos. Ella, Lilith, la de todos los nombres, la intercesora, la telaraña, Diana de las encrucijadas, ángel azul, final refugio de Peer Gynt, restañadora, lamia, madre de la historia. (2005: 187).

Otro tema importante a resaltar en este momento es la configuración del discurso sobre el amor cortés. Este discurso se presenta generalmente desde el punto de vista masculino, y es que el caballero es el portador del dolor y amor por la dama, la cual es culpable de sus desdichas⁵.

Julio Cortázar plantea en sus sonetos ofrecer al lector también el punto de vista femenino y la posible interpretación de este frente a la situación amorosa. La mujer de Cortázar ocupa un plano más cercano, eliminando los elementos idílicos que podía tener en el plano del amor cortés y pastoril. Por otro lado, el caballero, una vez que ha obtenido a la mujer deseada, muestra resignación y hasta pena por haber alcanzado lo que antes fue inalcanzable.

Es importante también mencionar lo que propone Souviron López con respecto a la configuración del amor dentro de la ficción arcádica:

En la ficción arcádica afloran, reiterativamente, un sentimiento de nostalgia del Paraíso perdido, así como un deseo de inmortalidad, simbolizados en el árbol de la vida y la eterna primavera, junto a la frustración de no poder gozar del amor libre. Todo ello deviene en actitudes de melancolía, que manifiestan las tensiones entre las fuerzas instintivas naturales y las normas impuestas al ser social, y revelan los conflictos inherentes al hombre en cuanto ser metafísico. (1997: 187).

⁵ En este punto es importante recordar el canto de Salicio en la Égloga I de Garcilaso:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas
 y al encendido fuego en que me quemo
 más helada que nieve, Galatea!
 Estoy muriendo, y aun la vida temo;
 témola con razón, pues tú me dejas,
 que no hay sin ti el vivir para qué sea.

Vergüenza he que me vea
 ninguno en tal estado,
 de ti desamparado,
 y de mí mismo yo me corro agora.
 ¿D'un alma te desdeñas ser señora
 donde siempre moraste, no pudiendo
 della salir un hora?

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. (37-38).

Cortázar muestra en sus poemas la nostalgia y melancolía de un pasado mejor, en donde el amor podía ser alcanzable y libre a su vez. Ahora, en cambio, en el presente, el amor es un ente monótono que vive en un hombre agobiado.

No more summer, my love

No más verano, amor, sólo la luna
doblando una habitual monotonía,
como doblas tu mano con la mía
y el álamo su sombra en la laguna.

No más verano en tus ventanas, una
sola cadencia grave a mediodía,
con oros ya, su vieja greda fría
contra el delito verde de la tuna.

Ya el gris enmascararse de tus senos,
el sordo azul que ciñe tu cintura,
los muslos que se olvidan de la arena-

No más verano, amor, un río menos
nos lleva entre los dedos la dulzura
de tanta paz bajo la luna llena. (640)

Dentro de este poema se presenta el lamento del sujeto por la pérdida de la estación en la cual se disfrutó el amor. El paso del tiempo es importante. La sensación de pérdida, de nostalgia, transcurre a través de todo el soneto. El verano es la estación de la pasión, por lo que el cambio de estación genera que la amada se cubra y de esta manera surja un declive en la relación. El sujeto se anticipa a esta situación y decide enumerar las partes del cuerpo de la amada que están cubiertas para asociarlas a la pasión propia del verano que acaba de culminar.

El sujeto poético, entonces, establece una estrecha relación entre la pasión y el sol del verano. No es que la relación entre el sujeto y la amada se haya perdido. El yo poético teme el paso de una estación a otra, ya que asume que esto significará el final de la relación o, por lo menos, su declive. Todo esto ocurre dentro de una especie de premonición que anuncia algo que el sujeto teme que pueda ocurrir. Esto significaría que el sujeto tiene la conciencia de que el amor obedece a ciclos de plenitud y decadencia. Es por esto que el sujeto establece un estrecho vínculo entre la pasión y el sol de verano. El cambio de estación se parece a la separación, a la distancia, a la soledad; hace que el sujeto se muestre preocupado e inquieto ante la probabilidad de la pérdida de la pasión. Como si fuera un mal augurio.

[Su mono azul le ciñe la cintura...]

Su mono azul le ciñe la cintura,
le amanzana las nalgas y los senos,
la vuelve un muchachito y le da plenos
poderes de liviana arquitectura.

Al viento va la cabellera oscura,
es toda fruta y es toda venenos;
el remar de sus muslos epicenos
inventa una fugaz piscicultura.

Amazona de mono azul, el arte
la fija en este rito paralelo,

cambiante estela a salvo de mudanza;

viejo poeta, mírala mirarte

con ojos que constelan otro cielo

donde no tiene puerto tu esperanza. (220)

En este soneto hay una clara aplicación del tópico *descriptio puellae*, mediante el cual se realiza una descripción física de carácter enumerativo y gradual de una joven siguiendo un orden descendente: cabeza, cuello, pecho, manos, cintura, muslos.

La apariencia masculina de la joven puede correlacionarse con un tópico de la tradición pastoril del Siglo de Oro que es el de la androginia, que consiste en una visión ambigua tanto de la figura femenina como la masculina en cuanto a configuración de género del personaje⁶.

Este poema es una clara contemplación del cuerpo de la mujer. El primer cuarteto muestra lo que cubre al cuerpo femenino, y cómo esta vestimenta al mismo tiempo resalta la forma de la figura y le da más poder al cuerpo de la amada. Un dato interesante de este poema es la palabra “amanzana”, que se amplifica en el verso que dice “es toda fruta y es toda venenos”, en alusión al mito de Eva.

La voz poética logra fijar la dinámica del movimiento femenino en la permanencia del poema: “...el arte / la fija en este rito paralelo, / cambiante estela a salvo de mudanza”. Un rasgo que resalta aquí es la idea de la detención del tiempo, de tal manera que la figura de la mujer queda eternizada en el poema.

El poema es una cancelación del tópico del *tempus fugit* gracias a la obra de arte. El tiempo pasa irremediabilmente, pero el sujeto poético logra detenerlo fijando a la amada en el poema. Detener el tiempo es una forma de poseerla. El poema la libera del tiempo, a la vez que la aprisiona. Existe una especie de contemplación de la dama que desliga al sujeto

⁶ John T. Cull menciona, en el ensayo “Androgyny in the Spanish Pastoral Novels”, que la androginia es parte de un proceso de madurez emocional y sexual de los personajes. Esta funciona como un punto medio entre el amor homosexual y el proceso de maduración.

de sus paisajes. Es decir, la dama ha vuelto a tomar los ojos y la memoria del sujeto poético y logra de esta manera inundar sus recuerdos con su presencia.

Pese a su aparente éxito, en la última estrofa se manifiesta una derrota. El yo poético constata que la victoria del arte no es una victoria suficiente, pues en la vida real él no ha logrado ni siquiera que la joven lo mire: “viejo poeta, mírala mirarte / con ojos que constelan otro cielo / donde no tiene puerto tu esperanza”. El sujeto reconoce la detención en el tiempo de la que él participa tanto como ella, pero a la vez sabe que esa es la única forma que tendrá de participar en este nuevo rito de amor⁷.

Soneto gótico

Esta vernácula excepción nocturna,
 este arquetipo de candente frío,
 quién sino tú merece el desafío
 que urde una dentadura taciturna.

Semen lunar y posesión vulturna
 el moho de tu aliento, escalofrío

⁷ Encontramos una cierta relación con el soneto de Sor Juana, en el cual la figura amada queda aprisionada en la fantasía, en la imaginación:

Detente sombra

Detente, sombra de mi bien esquivo,
 imagen del hechizo que más quiero,
 bella ilusión por quien alegre muero,
 dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
 sirve mi pecho de obediente acero,
 ¿para qué me enamoras lisonjero
 si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
 de que triunfa de mí tu tiranía:
 que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
 poco importa burlar brazos y pecho
 si te labra prisión mi fantasía. (2001: 113).

cuando abra tu garganta el cortafrío
de una sed que te vuelva vino y urna.

Todo sucede en un silencio ucrónico,
ceremonia de araña y de falena
danzando su inmovilidad sin mácula,

su recurrente espasmo catatónico
en un horror final de luna llena.

Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula⁸. (221)

Los acentos esdrújulos conducen al término final del poema, que es Drácula. Se está anticipando el acento esdrújulo final desde el título (gótico, vernácula, ucrónico, mácula, catatónico, Drácula). Es importante señalar la coincidencia entre vernácula, mácula y Drácula. El empleo de términos esdrújulos en este poema está de acuerdo a la atmósfera de la escena por su extrañeza, al mismo tiempo que le otorga al poema un toque irónico.⁹

Cortázar está jugando a poner en contacto personajes de dos mitos de la tradición literaria contemporánea, Ligeia y Drácula. El amor y la muerte encuentran una extraña superación a través del ritual amoroso del vampiro y su amada. Este soneto expone otra

⁸ En este poema se ha puesto en contacto dos personajes de dos mitos contemporáneos: Ligeia y Drácula. Cabe recordar el cuento de Edgar Allan Poe dedicado a Ligeia. Es imposible dejar de ligar este soneto a los cuentos “La caída de la casa Usher”, “El entierro prematuro” y “Berenice”, de Edgar Allan Poe. Al respecto, Ana María Hernández realiza un interesante estudio sobre la relación y apropiación de conceptos como el *vampirismo* y *camaleonismo* para explicar la influencia de Poe y Keats dentro de la poética de Cortázar.

⁹ Por lo general, en la tradición española, los poemas que usan esdrújulos tienden a crear un tono burlesco. Una parte importante del sentido irónico de un poema es la acumulación de términos esdrújulos. Tanto Cairasco de Figueroa, como Góngora a los diecinueve años, utilizaron la poesía esdrújula para exaltar y darle un tono cultista a sus poemas. Años más adelante, el verso esdrújulo se usó para darle un tono cómico e irónico a la poesía utilizada para arremeter en contra de un enemigo literario. Para mayor información sobre este tema, revisar los artículos “Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la *Canción esdrújula*”, de José María Micó; y “Esdrújulos inéditos de Bartolomé Cairasco de Figueroa”, de Rosa Navarro Durán.

manera de vencer la fugacidad del tiempo, al aludir al tema de la eternidad implicado en la figura de Drácula.

La ceremonia de unión entre una araña y una falena (mariposa nocturna), representa una unión imposible asociada a la muerte, porque la primera tiende a comerse a la segunda. La conjunción de Eros (representado por la falena) y Tánatos (representado por la araña), forma un escenario propicio para el desarrollo de los deseos más íntimos y oscuros del sujeto poético. De esta manera, él y la amada se encuentran envueltos en un ritual de seducción que sobrepasa los postulados pastoriles. El espacio idílico ha sido convertido en un oscuro paisaje en donde la pasión desborda y las uniones, aparentemente imposibles, se consuman.

La ceremonia

Te desnudé entre llantos y temblores
sobre una cama abierta a lo infinito,
y si no tuve lástima del grito
ni de las súplicas o los rubores,

fui en cambio el alfarero en los albores,
el fuego y el azar del lento rito,
sentí nacer bajo la arcilla el mito
del retorno a la fuente y a las flores.

En mis brazos tejiste la madeja

rumorosa del tiempo encadenado,
su eternidad de fuego recurrente;

no sé qué viste tú desde tu queja,
yo vi águilas y musgos, fui ese lado
del espejo en que canta la serpiente. (221-222)

En este soneto se ve el momento en el que el ser amado es poseído por el amante. No obstante, en vez de ser un instante de máxima felicidad y pasión, se muestra rasgos propios de la oscuridad y tristeza después de la obtención del ser amado. El acto de posesión se realiza en un entorno hostil, en el que predominan llantos y gritos. El amor se ve como un ritual que repite de manera inversa el mito bíblico de Adán y Eva:

no sé qué viste tú desde tu queja,
yo vi águilas y musgos, fui ese lado
del espejo en que canta la serpiente. (222)

Estas últimas líneas rememoran el mito de Eva. El sujeto poético se presenta como personaje en el lado de donde la serpiente sale para tentar a la mujer. El hombre se fusionará entonces con la serpiente para poseer a la dama, siendo esta una manera de “excusar” al sujeto poético por su comportamiento. Asimismo, hay una apelación directa al desconocimiento de la perspectiva femenina, la cual reafirma la falta de comunicación entre el hombre y la mujer poseída.

La presencia burlona

Afán incontenible de decirte
cuánto y por qué, en silencio, me desplazo
en tu luz, y amo el llanto que te trazo

-yo canto y allí tú, en un sonreírte

burlón, y en un mirar y un encubrirte

mordaz-

Cazo por ti con triple lazo.

Pasión, angustia y fe. Por ti yo cazo.

Herirte, amor, flor mustia, amor hundirte.

Allí tú, siempre allí. Todas las fuentes

golpeando las compuertas de tu risa.

¡Ah, mis ríos secándose en la espera!

Riendo –siempre allí- manos ausentes,

mueras de carne, pero allí, sonrisa

de diez bocas burlonas, calavera. (69).

Un tema de vital importancia se presenta en este soneto: tanto la muerte como la amada tienen una relación sarcástica con el sujeto poético. La presencia burlona es la muerte, que también vendría a ser la imagen de la mujer amada. La relación con lo femenino en el fondo es una relación sarcástica, que es como la relación con la muerte. La imagen de la muerte, por un lado, impulsa a la imagen de la vida. Mientras más cerca se siente uno de la muerte, más tratará de aprovechar la vida y también el amor. Sin embargo, no se puede escapar de la muerte, así como no se puede escapar de ese intento constante de

buscar el amor. A pesar de que ambos estados terminan hiriendo al sujeto, este no puede evitar recurrir a ellos.

Al decir que el sujeto ama el llanto que traza la amada, se refiere al amor que siente por la queja que él mismo produce, ya que es consciente de que se encuentra en una situación inevitable.

La muerte siempre estará presente en cada paso que él dé por conservar su vida, así como también estará presente en cada paso que dé para recuperar el amor de la dama.

Es evidente, en este soneto, la imagen de un paisaje arcádico. De esa manera lo constata la imagen del río y del sujeto que hace las veces de cazador de una presa, que sería el amor de la dama. Este paisaje arcádico, en fusión con el concepto de la muerte, trae como resultado el recuerdo de la frase “Et in Arcadia ego” (Yo hasta en la Arcadia¹⁰). Un recuerdo constante de *Memento mori* hace que el sujeto poético recuerde que la muerte estará siempre presente, a pesar de sus intentos siempre fallidos por aferrarse a la vida¹¹. En este caso, el sujeto se encuentra abrumado por el *memento mori*, pues presenta en varias ocasiones el concepto de muerte a lo largo del soneto. De esta forma, tanto el amor como la muerte permanecerán atados a un fuerte vínculo que agobia al sujeto poético.

Es interesante, en este punto, asociar el desarrollo de este soneto con dos poemas que tocan el mismo tema sobre el *carpe diem*. Tanto el Soneto XXIII de Garcilaso de la Vega

¹⁰ Es interesante revisar el artículo “<<Et in Arcadia ego>>: Poussin y la tradición elegíaca” de Erwin Panofsky, quien, mediante el análisis de una serie de pinturas, intenta demostrar que la interpretación de la frase “Et in Arcadia ego” corresponde gramaticalmente a la traducción “también en Arcadia existe la muerte”, y no es correcta la interpretación moderna: “También yo he nacido, o he vivido en Arcadia”. Nos interesa, especialmente, el análisis que hace sobre los cuadros de Poussin, de donde deduce que el mensaje “[...] contiene una doble lección: una advertencia, primero, contra el insensato anhelo de riquezas a expensas de los más substanciales valores de la vida, y otra contra el imprudente disfrute de placeres bien pronto destinados a extinguirse. La frase *Et in Arcadia ego* puede asimismo entenderse como pronunciada por la Muerte imaginada en cuanto persona, y cabe traducirla: <<También en Arcadia, yo, la Muerte, reino>>”.

¹¹ Al respecto del concepto de *memento mori*, Leonor Taiano realiza un estudio detallado sobre la persistencia de las imágenes de la muerte en la cultura occidental, e indica que el tópico se puede entender como un intento por explicar la vida como una eterna agonía. En el caso de Cortázar, la muerte siempre estará presente en la conciencia del sujeto poético, por lo que se trataría de una agonía constante el vivir sabiendo de la muerte.

como el soneto “Mientras por competir” de Luis de Góngora plantean las respuestas ante la presencia de la muerte. Los poemas de Garcilaso y Góngora, desde distintas perspectivas, proponen la urgencia del *carpe diem*, en cambio el soneto de Cortázar no establece la posibilidad del *carpe diem*, por la presencia excesiva de la muerte; por el contrario, propone una constatación de la inminencia de la muerte¹². Se desarrolla una especie de estado paranoico de una presencia que está en todos los aspectos de la vida y no permite que se realice el *carpe diem*. En el soneto de Cortázar, se muestra la permanencia de la muerte, y su insistencia con este tema hace imposible el desarrollo del *carpe diem*. Propone, entonces, la imposibilidad de realizarse el *carpe diem* por la presencia obsesiva de la muerte. De esta

¹² A continuación, se reproduce el Soneto XXIII de Garcilaso de la Vega:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre;

marchitará la rosa el viento helado.
Todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre. (1924: 225-226)

Luego, a forma de comparación, presentamos el soneto de Luis de Góngora, “Mientras por competir”:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano;
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello:

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. (2009:96).

manera, la única figura femenina presente en este poema de Cortázar es la muerte misma, la cual cumple la función de una especie de rito burlón en la que recordará constantemente al sujeto poético la imposibilidad de escapar de ella, a pesar de querer aferrarse a la vida y tratar de vivirla intensamente.



Continuidad de la mitología

Para la trama pastoril clásica, la mitología grecolatina cumple la importante función de proveer paisajes idílicos y personajes arquetípicos. José María de Cossío, en su libro *Fábulas mitológicas en España*, anota lo siguiente:

El parentesco entre el género mitológico y el pastoril es patente, y no puede extrañar que a veces se reúnan y cooperen en una misma composición. En las novelas cumplen el fin de aligerar, con la variación, el largo relato, y en las églogas parecen bien como cuentos de Arcadia. (202)

Julio Cortázar, en sus sonetos pastoriles, continúa con esta tradición al presentar alusiones y objetos mitológicos. Sin embargo, en sus sonetos pastoriles se ve claramente cómo la mitología se inserta en la naturaleza y el amor dentro de un espacio contemporáneo, tal como se ha expuesto en los apartados anteriores¹³.

Nuevamente, los tópicos mitológicos contarán con una fuerte carga de añoranza por un pasado o un estado anterior. Y es que los espacios idílicos, tan propicios para el desarrollo de un amor ideal, no podían desligarse de ciertas alusiones mitológicas a las cuales el poeta recurrirá constantemente. Sin embargo, estas alusiones se ven ahora reconfiguradas por el entorno que ha sido también reconstruido.

Idilio

Láminas de cristal, tu voz ceñida
por el miedo al silencio, al infinito...
-Pastor, amor, detente cabe el grito
de infinito en tu frente desceñida.

¹³ Ana María González de Tobía realiza un estudio sobre el vínculo entre Cortázar y la mitología, en el cual presta especial atención a la tradición literaria del poeta. En él se indica que Cortázar recibió la influencia de la tradición clásica aprendida de sus escritores preferidos como forma de acercamiento a sus poéticas. El ejemplo más claro y que, coincidentemente se trabajará en este estudio, será el de John Keats.

Partida la ilusión de una partida,
 ¿qué infinito no ya canción de mito?
 ¿Qué amor –aún nuestro amor- no es fiero rito
 que alisará de espuma a la homicida,

-Pastora, mi canción no tiene dueño,
 mi amor llega hasta ti con la impetuosa
 concisión de la flecha que perdura...

-Tu amor, manso juguete de alto sueño
 que deshojan los dedos de la diosa
 con un tibio limar de sepultura... (78).

Todo acto de amor es un rito doble: es el rito del nacimiento del amor y el rito de la muerte de este. Ambos ritos son un homenaje a la diosa Afrodita, quien es a la vez creadora y homicida del amor.

En este soneto, podemos visualizar a tres sujetos: el pastor, la pastora y la diosa. El pastor ama a la pastora, pero ella ha decidido tomar un camino distinto. El objeto de amor ya no ama al caballero, y es por esta razón que él decide dar un paso definitivo, uno que puede especularse como un suicidio:

Láminas de cristal, tu voz ceñida
 por el miedo al silencio, al infinito...

-Pastor, amor, detente cabe el grito

de infinito en tu frente desceñida. (78)

De esta manera, el pastor se estaría ofreciendo como homenaje a la diosa. Sin embargo, la pastora reconoce que la propia muerte del amor es ya un homenaje a aquella homicida, por lo que clama que el pastor se detenga.

Ante las angustias del pastor por la pérdida del amor, la pastora lo consuela indicándole la doble condición ritual del amor: en tanto rito de vida y rito de muerte.

Partida la ilusión de una partida,
¿qué infinito no ya canción de mito?
¿Qué amor –aún nuestro amor- no es fiero rito
que alisará de espuma a la homicida?, (78)

El punto de vista de la pastora es unilateral: lo que ella propone como una ley universal del amor no ocurre en el amante, para quien el amor es permanente, pero ese también es un estado del amor. El mito de Venus es asumido dentro de los atributos de la diosa con respecto al amor, en un rito de vida y un rito de muerte. La diosa, quien deshoja el amor, va alimentándose de él al matarlo.

Un rasgo interesante en este poema es el uso de los puntos suspensivos al final del soneto. Esto indica un sentido de perduración y continuación. El tema, la discusión sobre el amor no se ha cerrado porque él no acepta la idea del fin del amor y porque, probablemente, ella no está convencida de continuar con un amor que ya no siente. El poema no se cierra; esta discusión no termina porque está, también, dentro del marco de las teorías del amor. No hay algo definitivo sobre el amor, no se puede poner en palabras, no se puede teorizar. Los puntos suspensivos significan que no hay acuerdo, son distintos puntos de vista. El que ama está en una posición de guiarse por sus pasiones, la pastora se guía por las razones, y cuando hay razones no hay amor. Este tema, recurrente en la poesía de Cortázar, se argumenta con la cita mencionada anteriormente sobre el intento absurdo del uso de la razón dentro de un tema que no se puede definir con argumentos razonables, como es el amor.

Voz de Dafne

Supón que de verdad Dafne murmura
en lo que llamas queja de esta planta,
sin sospechar la dicha que suplanta
en verde luz la antigua criatura.

Siente temblar al viento mi cintura
donde se enreda el día que adelanta,
la voz multiplicada que te canta,
¡oh Apolo, esta tristeza de ser pura!

Río del aire, estremecida escala
donde la danza aprende de la cadencia
y urden abeja y flor su claro juego,

te amaré, dios de miel, tortura de ala,
con la misma encendida resistencia
con que te huí mujer y árbol me entrego. (242)

En este soneto, será Dafne la que se dé cuenta del amor que siente por Apolo y buscará recuperarlo. En este caso, es Dafne quien añora el amor recibido por Apolo y que fue rechazado. Ahora, convertida en laurel, decide entregar su amor al dios. De esta

manera, el verdadero sentido del poema no es la anécdota de Dafne, el verdadero mensaje está dirigido al interlocutor del yo poético.

Un registro interesante de este soneto es la apelación a la voz de Dafne que el yo poético establece:

*Supón que de verdad Dafne murmura
En lo que llamas queja de esta planta,
Sin sospechar la dicha que suplanta
En verde luz la antigua criatura. (242, mis resaltados).*

El yo poético busca restablecer los estándares del amor, y qué mejor manera de hacerlo que regresando a uno de los mitos más conocidos. El mito de Dafne, en esta oportunidad, es el escenario perfecto para reestructurar un tema de suma importancia: el paso del tiempo y el reconocimiento del verdadero amor por parte del ser querido.

Una especie de indirecta es la que se esconde dentro de un soneto que aparentemente busca que el lector se compadezca por el sufrimiento de la dama. En este caso, la declaración del amor viene acompañada de una clara advertencia: hay que aprovechar el momento y no esperar el paso del tiempo. Nuevamente, el registro del *carpe diem* se hace presente.

Un claro mensaje deja la lectura y análisis de este soneto: esta situación puede pasarle también a un ser humano. El mito de Dafne es convertido en una advertencia, en donde el sujeto poético busca que no pase el tiempo para que la amada se dé cuenta de los verdaderos sentimientos que posee.¹⁴

¹⁴ No se puede ignorar que hay una vinculación entre este soneto y la imagen que alude al mito de Apolo y Dafne en el poema de Keats “Oda a una urna griega”, poema que Julio Cortázar tradujo y sobre el cual estableceremos relaciones mucho más amplias con el poema de Cortázar “El Ánfora”:

Osado amante, nunca, nunca podrás besarla
aunque casi la alcances, mas no te desesperes:
marchitarse no puede aunque no calmes tu ansia,
¡serás su amante siempre, y ella por siempre bella! (Traducción de Julio Cortázar).

Anacreonte

Eternamente joven y distante
corazón mío, estrella desasida,
casi sin ti se va de mí la vida
con su gesto y túnica danzante.

De pie en el albo templo, coribante
ebrio de soledad y despedida,
me alcanzas esta hiedra entretejida
con la sutil divisa del instante.

Vana corona, vana permanencia
en tanto amor que es ya amor postrero
y el sabor de la sal bajo las rosas;

delante vas, figura de tu ausencia,
oh corazón, halcón sin halconero,
y en el mañana y el ayer te posas. (246)

Es de suma importancia analizar este poema desde el punto de vista de la lírica del poeta griego Anacreonte. Para él, el amor era fundamentalmente pasional y pasajero. También buscaba enfocarse en los placeres de la vida y mostraba cierto miedo a la vejez y a la muerte, como puede verse en el siguiente poema:

Ya mis sienes blanquean y mi cabeza se vuelve plateada; la amable juventud ya no existe y mis dientes caen. Ya no me queda ningún encanto en la vida. Por eso gimo; pero, el mismo tiempo, temo al Tártaro. Los abismos de Plutón son sombríos; es doloroso descender a ellos, pues una vez allí ya no es posible volver a la superficie. (cit. en Píndaro, 1946: 275).

Sería interesante preguntarse por qué Cortázar decide ponerle el título de “Anacreonte” a su soneto. Podemos especular que se trata de un intento por recordar aquellas figuras gloriosas del pasado, las cuales, como Garcilaso, han contribuido enormemente al desarrollo de tópicos vitales para la poesía de Julio Cortázar. Tanto Garcilaso como Anacreonte son poetas admirados por Cortázar. De esta manera, la mejor forma de rendirles homenaje es escribiéndoles un soneto y demostrando, así, la fidelidad del poeta Cortázar en la continuación del legado dejado por ellos.

Sin duda, el soneto de Cortázar es un canto a la juventud y a la búsqueda de la eternidad. Es claro el descubrimiento por parte del sujeto de la imposibilidad de seguir los impulsos de su corazón:

Eternamente joven y distante
Corazón mío, estrella desasida,
Casi sin ti se va de mí la vida
Con su gesto y su túnica danzante. (246).

La estrella desasida es el corazón joven que todavía ama, pero él ya no puede seguir porque no tiene fuerzas para hacerlo. El paso de los años es una constatación que realiza el sujeto, y siente cierta frustración al no poder continuar siendo aquel joven apasionado. Es por esto que se encuentra desasido, porque el cuerpo del sujeto ya no puede estar al ritmo de lo que el corazón le exige.

El sujeto se muestra resignado porque sabe que no va a poder continuar con el amor ya que todo el ritual que lo involucra se encuentra inscrito dentro de la fugacidad de la vida, para la cual ya no tiene más tiempo. Es él quien se da cuenta de esto y reflexiona sobre su posición, como lo vemos en el siguiente cuarteto:

De pie en el albo templo, coribante
ebrio de soledad y despedida,
me alcanzas esta hiedra entretejida
con la sutil divisa del instante. (246)

El concepto de la ausencia se relaciona directamente con el sentido de vacío y añoranza que le genera la imposibilidad de amar. La sal corresponde a las lágrimas que el sujeto derrama al darse cuenta de su realidad: las imágenes y recuerdos del amor son parte de un pasado que no volverá, y todo esto forma parte de un ciclo que tiene como fin último a la muerte. El sujeto descubre que tanto la memoria como el amor y la vida sucumbirán ante la inminencia de la muerte:

Vana corona, vana permanencia
en tanto amor que es ya el amor postrero
y el sabor de la sal bajo las rosas;

delante vas, figura de tu ausencia,
oh corazón, halcón sin halconero,
y en el mañana y el ayer te posas. (246)

El impulso, la pasión y el amor siguen estando vivos, pero el cuerpo ya no puede seguirle el paso a lo que el corazón siente. Es por esto que el corazón se vuelve un halcón sin halconero, porque la pasión permanente del corazón ya no puede ser soportada por el cuerpo, que ha sufrido el paso de los años. El sujeto poético muestra la queja sobre el paso del tiempo, y a la vez muestra resignación por el inevitable desenlace de la vida a la muerte.

El Ánfora

Apolo baila y con el pie va alzando

nacimiento cerámico, alegría

de la arcilla que crece a melodía
y sobre su espesura está girando.

Seno incipiente, mundo nuevo cuando
el color posa una leve teoría
procesional, o a la veloz porfía
de los aurigas viento al sol va dando.

Se quema aquí la espuma de las naves,
el vino que en el fondo perpetúa
la sombra de la tierra y de las aves,
y el júbilo secreto de esta forma
tiembla en el movimiento que insinúa
la libertad eterna de su norma. (575)¹⁵

¹⁵ Julio Cortázar realizó la traducción y estudio del poema de John Keats "On a Grecian Urn" dentro del libro *Imagen de John Keats*. Para el estudio del soneto del poeta argentino, usaremos como referencia la traducción realizada por él mismo:

Tú, todavía virgen esposa de la calma,
criatura nutrida de silencio y de tiempo,
narradora del bosque que nos cuentas
una florida historia más suave que estos versos.
En el foliado friso ¿qué leyenda te ronda
de dioses o mortales, o de ambos quizá,
que en el Tempe se ven o en los valles de Arcadia?

¿Qué deidades son ésas, o qué hombres? ¿Qué doncellas rebeldes?
¿Qué rapto delirante? ¿Y esa loca carrera? ¿Quién lucha por huir?
¿Qué son esas zampoñas, qué esos tamboriles, ese salvaje frenesí?

Si oídas melodías son dulces, más lo son las no oídas;
sonad por eso, tiernas zampoñas,
no para los sentidos, sino más exquisitas,
tocad para el espíritu canciones silenciosas.
Bello doncel, debajo de los árboles tu canto
ya no puedes cesar, como no pueden ellos deshojarse.
Osado amante, nunca, nunca podrás besarla
aunque casi la alcances, mas no te desesperes:
marchitarse no puede aunque no calmes tu ansia,
¡serás su amante siempre, y ella por siempre bella!

¡Dichosas, ah, dichosas ramas de hojas perennes
que no despedirán jamás la primavera!
Y tú, dichoso músico, que infatigable
modulas incesantes tus cantos siempre nuevos.
¡Dichoso amor! ¡Dichoso amor, aun más dichoso!
Por siempre ardiente y jamás saciado,
anhelante por siempre y para siempre joven;
cuán superior a la pasión del hombre
que en pena deja el corazón hastiado,
la garganta y la frente abrasadas de ardores.

¿Éstos, quiénes serán que al sacrificio acuden?
¿Hasta qué verde altar, misterioso oficiante,
llevas esa ternera que hacia los cielos muge,
los suaves flancos cubiertos de guirnaldas?
¿Qué pequeña ciudad a la vera del río o de la mar,
alzada en la montaña su calma ciudadela
vacía está de gentes esta sacra mañana?
Oh diminuto pueblo, por siempre silenciosas
tus calles quedarán, y ni un alma que sepa
por qué estás desolado podrá nunca volver.

¡Ática imagen! ¡Bella actitud, marmórea estirpe
de hombres y de doncellas cincelada,
con ramas de floresta y pisoteadas hierbas!
¡Tú, silenciosa forma, tu enigma nuestro pensar excede
como la Eternidad! ¡Oh fría Pastoral!
Cuando a nuestra generación destruya el tiempo
tú permanecerás, entre penas distintas
de las nuestras, amiga de los hombres, diciendo:
«La belleza es verdad y la verdad belleza»... Nada más
se sabe en esta tierra y no más hace falta. (270-271).

A Cortázar le interesa el proceso de creación artística, por eso le importa la norma, la regla del arte. Keats examina la capacidad que tiene el arte clásico para detener el tiempo. Leo Spitzer realiza un detallado estudio sobre la importancia de la detención del tiempo y el minucioso trabajo de observación y descripción que Keats presenta en este poema. Para Spitzer, se trata de un proceso “meta-descriptivo”: la propia écfrasis es usada para explicar la descripción de un poema, que a su vez posee ciertas cualidades del objeto que menciona, como la circularidad. En este caso, la écfrasis, en la antigüedad clásica, se refería a objetos

Cortázar encuentra una manera de definir el arte clásico, cuyo secreto consiste en producir belleza a partir de una norma estricta; de reglas estrictas que no limitan la creatividad, si no que permiten el desarrollo de la libertad artística. Es la paradoja de un arte que es libre gracias a su respeto por las reglas. La belleza surge del equilibrio, la forma del ánfora es la regla que le da belleza. La antítesis que presenta el verso “la libertad eterna de su norma” refiere a la afirmación que realiza el poeta sobre la belleza que produce el objeto descrito en cuanto posee todas las características que su norma exige: equilibrio, congruencia, continuidad, y demás cualidades que reflejan la realización del objeto mediante el seguimiento de la regla. Al igual que la teoría clásica, el poeta plantea que es vital seguir las normas establecidas para que el objeto artístico sea considerado como tal. Es esta la única forma con la que el objeto obtendrá continuidad y permanencia en el tiempo.

Tanto el poema de Keats como el de Cortázar coinciden en encontrar el enigma que encierra el objeto artístico clásico. Esta energía está siempre presente, esa es la virtud y el misterio del arte. Sin embargo, a diferencia del poema de Keats, el poema de Cortázar plantea afirmaciones sobre el proceso de creación del objeto artístico. En el soneto que presentamos, el sujeto poético le atribuye a Apolo la capacidad de creación de la obra y luego realiza una detallada explicación sobre cómo, por medio del dios, el artista ha podido construir una obra de arte que encierra el universo de la norma y la belleza.

Es curioso cómo, al final, no se revela el paso de la materia prima a la forma final del objeto. Si bien el sujeto poético plantea que es el mismo Apolo quien va creando y transformando la materia a través de los tres procesos de construcción del ánfora (armado, pintura y cocido), no se explica ni se plantea cómo fue que la materia pasó a ser forma. Una posible explicación para esto puede ser la intención misma del poema: una vez más, hablamos de la intención del sujeto poético de remarcar la importancia de la norma para la configuración de un espacio eterno. En este caso, tanto Keats como Cortázar acordarán y honrarán la permanencia de la obra de arte:

Cuando a nuestra generación destruya el tiempo
tú permanecerás, entre penas distintas

circulares. En este caso, el poema de Keats es en sí mismo la representación verbal de la representación visual del ánfora. El objeto descrito vendría a ser una parte de la écfrasis que aparece en la oda.

de las nuestras, amiga de los hombres, diciendo:

«La belleza es verdad y la verdad belleza»... Nada más se sabe en esta tierra y no más hace falta. (1996: 271)

Ahora, el fragmento de Cortázar:

y el júbilo secreto de esta forma
tiembla en el movimiento que insinúa
la libertad eterna de su norma. (575)

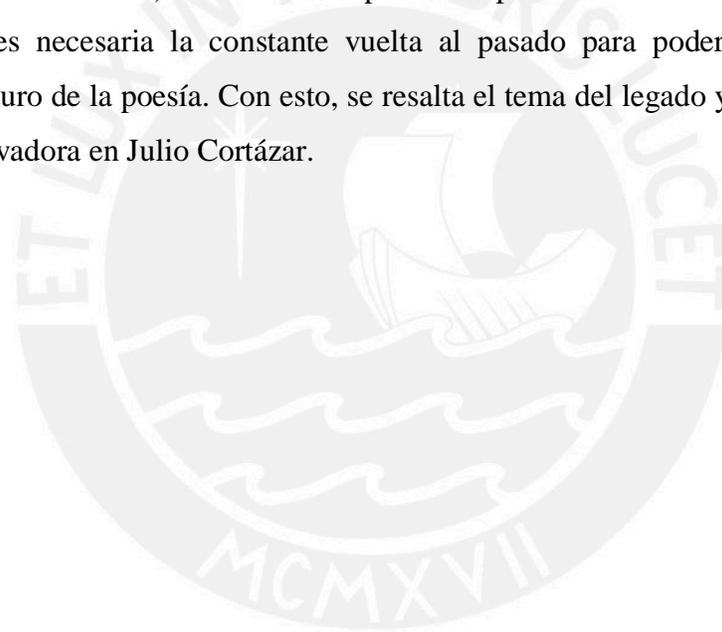
La naturaleza y los hombres se rinden ante la permanencia de la obra de arte, que es a su vez la permanencia de la belleza. Todo esto se logra gracias a la conjunción perfecta de la norma y la creación artística. Cortázar hace mención precisa a la intención de Keats de generar la permanencia del objeto a través del poema, afirmando que:

[...] la Oda se ilumina con un casi inefable esplendor porque no solamente es tentativa poética de eternidad –que eso lo son todos los poemas- sino que se enfrenta a sí misma, se considera y se medita buscándose eterna. [...] Keats trasciende esa esperanza y sobre un tema *que ya es eterno en sí*, sobre la base intemporal de la urna, alza el verso que en su torno danza y reafirma en intemporalidad verbal esas imperecederas imágenes esculpidas. (1996: 278).

Todo esto nos lleva a un último punto: ambos poetas se enfrentan al reto que es poder plantear y exaltar la belleza del ánfora. Tanto Keats como Cortázar se ven entrampados en las limitaciones que les presenta el acto de escribir sobre un objeto que trasciende al tiempo. Keats lo demuestra en los siguientes versos:

Tú, todavía virgen esposa de la calma,
criatura nutrida de silencio y de tiempo,
narradora del bosque que nos cuentas
una florida historia más suave que estos versos. (270, mis resaltados).

Desde el principio, Keats plantea el reto que será el poder plasmar la belleza y la permanencia del ánfora dentro del reducido espacio del lenguaje escrito. Cortázar, por su parte, propone en los versos citados que la forma actual de arte no puede encerrar la magnitud y trascendencia del arte clásico. Es por esto que ambos poetas, desde un primer momento, recalcarán la grandeza del objeto y la imposibilidad de poder replicarla mediante el lenguaje. ¿Qué hace, entonces, que ambos escritores le hayan dedicado un espacio a la veneración del ánfora? Podemos afirmar, luego de lo estudiado a lo largo de este trabajo, que la preservación y réplica de un legado impartido por los grandes exponentes del arte (tanto plástico como escrito) es de vital importancia para la continuidad del mismo. En otras palabras, es necesaria la constante vuelta al pasado para poder así construir los cimientos del futuro de la poesía. Con esto, se resalta el tema del legado y la continuidad de la tradición renovadora en Julio Cortázar.



Conclusiones

La poesía de Julio Cortázar posee menciones directas a la poesía pastoril del Siglo de Oro. Con alusiones mitológicas, espacios idílicos, amadas inalcanzables y demás figuras poéticas, Cortázar busca continuar el legado de los grandes poetas del Siglo de Oro, ya que se siente su heredero.

Desde un primer momento, nos encontramos con la verdadera intención de Cortázar al escribir poesía: quiere que nos enfoquemos en la pasión, en la vehemencia, en la primera impresión que un soneto nos puede ofrecer. Solo de esta manera podremos dejarnos llevar por la pasión que desborda un soneto.

Para Cortázar, el paisaje es un espacio que brinda la oportunidad para el desarrollo del *idilio* amoroso entre los personajes, tal y como se plantea en la tradición pastoril. Es por esto que el poeta argentino presentará cierta continuidad con respecto a la tradición pastoril en el uso del lenguaje.

Sin embargo, este espacio se ve violentado por la imagen repetitiva y constante de la fugacidad de los momentos y de las imágenes que genera el sujeto poético. Él sabe que no puede recrear las imágenes conservadas en su memoria y esperar que ellas vuelvan a la vida. Esta imposibilidad hace que el sujeto poético asuma su frustración y opte por seguir con el proceso de lamentación, esperando en algún momento recibir consuelo por el amor imposible. En otras palabras, el sujeto poético se encuentra en un estado de contemplación constante por no tener otra forma de obtener a la amada: ella se encuentra en cada imagen que él ve, y sabe que esa es la única forma en la que podrá acceder a ella y a su recuerdo. La ausencia de la amada y su reproducción en los paisajes que ve el sujeto logran el perpetuo encierro en un entorno lleno de recuerdos en donde la posibilidad de unión y logro del amor es nula.

El amor se configura dentro del paisaje como un ente repetitivo que sigue el orden de las cosas pertenecientes a este, las cuales se reiteran y repiten constantemente. De este punto se deduce también que la mujer de Cortázar, a diferencia de la poesía pastoril, ocupa un plano más cercano, eliminando los elementos idílicos que podía tener dentro del amor

cortés. El espacio ha sido convertido en un oscuro paisaje en donde la pasión desborda y las uniones, aparentemente imposibles, se consuman.

Tanto la muerte como la amada tienen una relación sarcástica con el sujeto poético. La muerte siempre estará presente en cada paso que él dé por conservar su vida, así como también estará presente en cada paso que dé para recuperar el amor de la dama.

Los tópicos mitológicos contarán con una fuerte carga de añoranza por un pasado o un estado anterior. Y es que los espacios idílicos, tan propicios para el desarrollo de un amor ideal, no podían desligarse de ciertas alusiones mitológicas a las cuales el poeta recurrirá constantemente. Sin embargo, estas alusiones se ven ahora reconfiguradas por el entorno que ha sido también reconstruido.

Finalmente, al igual que en la teoría clásica, el poeta plantea que es vital seguir las normas establecidas para que un objeto artístico sea considerado como tal. Es esta la única forma con la que el objeto obtendrá continuidad y permanencia en el tiempo, cosa que no podrá conseguir con los postulados sobre el paisaje y el amor.

Cortázar, al establecer una reestructuración de los principales tópicos pastoriles, presenta la necesidad de continuar con una tradición que considera constitutiva de la poesía lírica, al mismo tiempo que la pone en tensión al cambiar de contexto. Los tópicos, figuras y alusiones mitológicas, los mantiene ligados al principal rasgo de la poesía pastoril que consiste en la discusión acerca de la teoría del amor en un espacio natural. Se trata de continuar con un legado que el autor siente que le ha sido asignado como poeta y amante. Los temas del amor idealizado y la construcción de espacios idílicos para el desarrollo del mismo son tratados de tal forma que el rasgo mitológico resulta insertado en un nuevo espacio que añora el pasado clásico y busca fijarlo en el presente a través del recuerdo.

Bibliografía consultada

Alonso, María Rosa.

1952 “La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa”. *Revista de historia*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna. Año 25. N° 100. Octubre-Diciembre: 334-389. Versión digital en: <<http://mdc.ulpgc.es/cgi-bin/showfile.exe?CISOROOT=/mdcr&CISOPTR=7912&filename=7913.pdf>>

Capitán Gómez, Francisco Javier.

2008 “Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar”. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. No. 0: 171 – 198. Versión digital en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110171A/20631>>

Correa, Gustavo.

1982 “Garcilaso y la mitología”. *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca. 319-329.

Cortázar, Julio.

1980 *62/Modelo para armar*. Barcelona: Editorial Bruguera.

1996 *Imagen de John Keats*. Madrid: Editorial Alfaguara.

2005 *Obras completas IV: Poesía y Poética*. Saúl Yurkievich (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea.

1997 Nostalgia de la poesía. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara. 243-261.

Cossío, José María de.

1952 *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa- Calpe.

Cull, John T.

1989 “Androgyny in the Spanish Pastoral Novels”. *Hispanic Review*. University of Pennsylvania Press. Vol. 57, No. 3: 317-334.

Curtius, Ernest Robert.

1975 *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. 1. tr. de Margit Frank Alatorre y Antonio Alatorre. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Cruz, San Juan de la.

2002. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Ed., introd. y notas de Raquel Asún. Barcelona: Editorial Planeta.

Cruz, Sor Juana Inés de la.

2001 *Poesía Lírica*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Ediciones Cátedra.

Fonsalido, María Elena.

2007 “Tres lecturas contemporáneas de una forma canónica. Borges, Cortázar, Saer y el soneto”. *Memoria Académica*. Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. Olivar: 127-145. Versión digital en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3323/pr.3323.pdf>.

Gabbay, Cynthia.

2008 “La poesía de Julio Cortázar: primera fundación intertextual”. *Iberoamericana Global*. The Hebrew University of Jerusalem. Vol. 1, Nº. 2: 94-102. Versión digital en: <<http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/Num2/Gabbay.pdf>>

Góngora, Luis de.

2009 *Antología poética*. Ed. Antonio Carreira. Barcelona: Editorial Crítica.

González de Tobía, Ana María.

1998 “Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal”. *Memoria Académica*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Vol. 5: 85-1113. Versión digital en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2710/pr.2710.pdf>

Hernández, Ana María.

1979 “Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar”. *Revista Iberoamericana*. Vol XLV; N° 108-109, Julio-Diciembre: 475-492.

Jones, Julie.

1985 “62: Cortázar's Novela Pastoral”. *Inti: Revista de literatura hispánica*. Vol. 1, No. 21. Art. 25. Versión digital en: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss21/25>>.

Keats, John.

“A una urna griega”. Trad. de Julio Cortázar. Versión digital en: <<http://www.poemasde.net/a-una-urna-griega-john-keats/>>.

López Estrada, Francisco.

1974 *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Editorial Gredos.

Markale, Jean.

1998 *El Amor Cortés o la pareja infernal*. Palma de Mallorca: Editorial Medievalia.

Micó, José María.

1990 “Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la *Canción esdrújula*”. *Revista Crítico*n. N° 49: 21-30.

Navarro Durán, Rosa.

1982 “Esdrújulos inéditos de Bartolomé Cairasco de Figueroa”. *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*. N°1: 13-34.

Ovidio Nasón, Publio.

2006 “Dafne se transforma en laurel” *Las Metamorfosis*. Libro I. México D.F: Editorial Porrúa. 14-17.

Panofsky, Erwin.

1979 “<<Et in Arcadia ego>>: Poussin y la tradición elegíaca” *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial. 323-348.

Píndaro

1946 *Himnos triunfales: epinicios y las odas y fragmentos de Anacreonte, Safo y Erina*. trad. de Agustín Esclasans. Barcelona: Iberia – Joaquín Gil Editores.

Rivers, Elías (ed.)

1974 *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Editorial Ariel.

Rougemont, Denis de.

2002 *El amor y occidente*. Barcelona: Editorial Kairós.

Souviron López, Begoña.

1997 *La mujer en la ficción arcádica: aproximaciones a la novela pastoril española*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

Spitzer, Leo.

1955 “The “Ode on a Grecian Urn” or Content vs. Metagrammar”. *Comparative Literature*. Duke University Press. Vol 7, No. 3: 203-225.

Taiano, Leonor.

2012 “Persistencia y desacralización del concepto de *Memento Mori* en la cultura occidental”. *Revista Isla Flotante*. N°04: 77-88.

Teócrito

1986 *Bucólicos griegos*. Introducción, traducción y notas por Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada. Madrid: Gredos.

Vega, Garcilaso de la.

1924 *Obras*. Navarro Tomás (ed.). Madrid: Ediciones de La Lectura.

2006 *Sonetos*. *Poesía castellana completa*. Madrid: Editorial Cátedra.

Virgilio Marón, Publio.

1976 *Bucólicas*. Ed. anotada por Mariluz Ruiz de Lóizaga y Víctor José Herrero. Madrid: Gredos.

Williams, Raymond.

2001 *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Žižek, Slavoj.

2005 “El Amor cortés, o la mujer como cosa”. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI Editores. 217-237.