

## La bella durmiente: de Mallarmé a Cortázar

FRANCISCO JAVIER JIMÉNEZ BAUTISTA  
IES Norba Caesarina (Cáceres), España

### *Resumen*

El poema « Éventail pour Stéphane » de Julio Cortázar se escribe a partir de dos textos de Stéphane Mallarmé, que están insertos en la tradición del tratamiento de «las bellas durmientes» en la literatura. Los poemas que contienen la contemplación de la mujer dormida en la literatura de nuestro entorno tienen una estructura bastante estable compuesta por elementos vertebradores que están interrelacionados entre sí. Para mostrar el funcionamiento de la serie se analizan poemas de Mallarmé y de Cortázar, y se recurre a otros ejemplos ilustrativos, tanto de literatura francesa como hispánica.

Palabras clave: bellas durmientes, otredad, la Nada, Tematología.

### *Abstract*

The poem « Éventail pour Stéphane » by Julio Cortázar is based on two texts by Stéphane Mallarmé, which follow the tradition of the “sleeping beauties” topic in literature. The poems that contain the contemplation of sleeping women in western literature have rather a fixed structure composed by unifying elements which are interrelated. In order to show how this kind of texts function, poems by Mallarmé and Cortázar are analysed, together with other explanatory examples, both from French and Spanish literature.

Keyword: sleeping beauties, otherness, Nothingness, Thematology.

La lectura del poema « Éventail pour Stéphane » de Julio Cortázar nos conduce por su título a los poemas de Stéphane Mallarmé que se titulan « Éventail »; sin embargo, el tema realmente remite al soneto « Tristesse d'été ». Mallarmé escribió tres poemas con el título de « Éventail », uno a su mujer, otro a su hija y un tercero a Méry Laurent. Interesa en este momento el que está dedicado a su hija y que comienza por el verso « Ô rêveuse, pour que je plonge », porque tiene una destinataria implícita a la que se la describe como « rêveuse », asunto que aprovecha Cortázar para unirla a la « lutteuse endormie » del soneto « Tristesse d'été ». El poema de Cortázar y los poemas de Mallarmé comparten la figura central de la mujer dormida, circunstancia que propicia el análisis comparativo.

La comparación entre los poemas atañe tanto a la concepción de la poesía que

tienen sus creadores como a la aportación a la gama de textos de bellas durmientes, conjunto que servirá de base para establecer el estudio. La figura de la bella durmiente en la literatura es recurrente tanto en prosa como en verso. La escena a la que asistimos precisa de la mujer dormida y de un hombre, generalmente el amante –aunque existen otras variantes– que la contempla, subyugado por su belleza o por su semblante arrebatador. Aunque flexible, existe un esquema interno de elementos reiterados a lo largo de la historia literaria. Sin el análisis de estos elementos no se puede descubrir la profunda relación que hay entre estos textos y su aportación a la serie.

La bella durmiente del bosque, la del cuento, permanece durante cien años en un estado de letargo inducido por un hada malvada. Su castillo estaba rodeado de unos setos de zarzas infranqueables hasta que un príncipe se atreve a atravesarlo y la encuentra rodeada de todos sus sirvientes dormidos. El príncipe se arrodilla ante la asombrosa belleza de la criatura. En algunas versiones, el beso devuelve a la mujer a la vida despierta. Los textos de dormidas a los que nos vamos a referir no parten necesariamente del cuento tradicional, aunque recogen el momento en el que el príncipe admira la belleza de la bella durmiente.

La escena de la que parten los textos es la siguiente: una muchacha duerme mientras un hombre contempla su hermosura y esa admiración implica una serie de transformaciones en cadena. El sueño modifica a los dos protagonistas; por una parte, el contemplador transforma a la muchacha en otro ser distinto mientras permanece dormida; por la otra, la joven, cuyo cuerpo es ajeno a lo que sucede a su alrededor, tiene el poder de modificar el paisaje que la rodea. El yo lírico, que muchas veces coincide con el contemplador, eleva a la dormida a un ser superior, angelical, divino y la convierte en virgen. Al mismo tiempo, siente una atracción irresistible, advierte que está fuera de los sueños de la muchacha y eso le provoca una cierta angustia. En ese momento toma conciencia de las dos orillas separadas por el sueño: en una se sitúa la joven y en la otra permanece amarrado él. Ella, según la ve él, es otra distinta de la que conoce despierta, le parece más pura, inmaculada. A veces le parece una niña inocente, alejada de los males y defectos del mundo despierto, ajena al espacio y al tiempo. Ya estamos muy lejos de la bella durmiente del cuento tradicional, que responde a una estructura distinta.

Los elementos que rodean a la muchacha, por su condición de durmiente, son bastante estables a la largo de los siglos: además de su hermosura, está radiante de luz, su respiración es pausada y constante, y en sus sueños viaja a mundos y esferas desconocidos. ¿Con quién sueña? ¿Acaso con quien la contempla o con otro? Esa es la causa del desasosiego del amante. Los sonetos de Olavo Bilac, representante del movimiento parnasiano en Brasil, y de Gerardo Diego, miembro de la Generación del 27 en España, forman parte del corpus de textos de «las bellas durmientes» y son ejemplos de lo que vengo diciendo.

Olavo Bilac publicó la obra *Via Láctea* en 1888, en la que se incluye el soneto XVIII, que comienza «Dormes... Mas que sussurro a umedecida». Gerardo Diego publicó el soneto «Insomnio», dentro del libro *Alondra de Verdad*, en 1941. En ambos poemas el yo lírico se encuentra junto a la muchacha y exclama dolorido por la ausencia de la joven y por sentirse excluido del sueño. Son dos textos representativos del paradigma de la escena de dormidas en los que aparecen los elementos mencionados.

Stéphane Mallarmé se anticipó a ambos poetas hispánicos, ya que publicó «Tristesse d'été» en 1866, poema en el que recrea la escena de dormida. Para abordar la escena toma elementos de la tradición lírica, pero aporta otros nuevos, fruto de su concepción poética. El texto original que vamos a comentar es el siguiente<sup>1</sup>:

Tristesse d'été

- Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie,  
Pour l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux  
Et, consumant l'encens sur ta joue ennemie,  
4. Il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux.  
De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie  
T'a fait dire, attristée, ô mes baisers peureux  
« Nous ne serons jamais une seule momie  
8. Sous l'antique désert et les palmiers heureux ! »  
Mais ta chevelure est une rivière tiède,  
Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède  
11. Et trouver ce Néant que tu ne connais pas !  
Je goûterai le fard pleuré par tes paupières  
Pour voir s'il sait donner au cœur que tu frappas  
14. L'insensibilité de l'azur et des pierres.

Mallarmé fue un simbolista porque sitúa en el centro de su quehacer poético el símbolo, dando una vuelta de tuerca a la revolución poética que habían iniciado Charles Baudelaire y los parnasianos. Lluís M.<sup>a</sup> Todó explica que, para Mallarmé, «las palabras no reflejan lo real, ninguna realidad, sino que la suplantán o la abolen [sic], por decirlo con una de las palabras preferidas del poeta. Las palabras anulan el mundo para que emerja, pura, la Poesía» (Todó, 1995: 657). Ello nos introduce en un sistema complejo de significaciones. Puede decirse que para él las palabras adoptan significados complementarios a los que tienen en el uso cotidiano; no nombran sino que evocan y sugieren, como señala Pedro Provencio. Para él, cada una de las palabras del poema

<sup>1</sup> *Parnasse contemporain*, 30 de junio de 1866. Mallarmé escribió al menos dos versiones de este poema con algunas diferencias textuales notables, se cita por el texto del *Parnasse* por ser el que mejor recoge el sentido de la escena de la bella durmiente según se analiza en el artículo, Patrizio Tucci (2005).

está colocada como una pieza de mosaico trabajada individualmente, extraída del conjunto al que pertenece: de su familia léxica, del hábito de uso, de lo que normalmente entendemos por lenguaje. El lector debe disponerse a descifrar, no sólo en el poema sino dentro de sí mismo, el posible significado que el poeta sugiere, evoca o hace aparecer con una palabra o una expresión determinadas. (Provencio, 2002: 50)

La complejidad es mayor porque cada uno de los poemas de Mallarmé es una célula autónoma, que no depende de una realidad exterior ni del momento, y se estructura alrededor de una idea, de un símbolo, pero difícilmente puede analizarse sin tener en cuenta la red de referencias que tejió el poeta entre ellos.

« Tristesse d'été » es un poema sobre el sueño y la angustia del yo lírico cuando contempla a la muchacha tumbada en la arena y vislumbra «la Nada» en su interior, « le Néant », en palabras de Mallarmé. Ella está soñando y su ausencia espiritual provoca la tristeza del contemplador. Tanto la tradición literaria como el tiempo real que originó el poema, si existió, se ven sometidos al mundo enigmático del poeta y a dos ideas centrales, la Nada y el Ideal, que inundan la escena de las dormidas y la amoldan a su especial significado.

En el soneto, una muchacha dorada por el sol duerme sobre la arena, quizás después de la lucha amorosa. La condición de dormida hace que la mujer esté presente en cuerpo pero ausente en alma, involuntariamente ausente, hecho que provoca en el yo lírico una tristeza que le lleva a querer vaciarse de la sensibilidad y ser piedra. La dormida representa la Nada, una sensación angustiosa para el yo lírico.

Los términos « soleil », « sable » y « l'or » dotan al poema de una ambientación veraniega, cálida, que se refuerza con los sintagmas « palmiers heureux », « l'antique désert » y « momie », que trasladan al lector a un paisaje egipcio. La escena adquiere un color ocre amarillento semejante al de una postal en sepia, producido por un sol que inunda el cuerpo de la muchacha en el que destacan sus cabellos dorados. Emerge su imagen positiva y digna de admiración. Los adjetivos « lutteuse » y « ennemie » aplicados a la amada introducen el campo semántico amoroso que relaciona el amor con una batalla, el tópico *militia amoris* que definió Ovidio con estas palabras: « Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido » y que es muy frecuente en la literatura erótica<sup>2</sup>.

Termina el cuarteto con « un breuvage amoureux » que cae de los ojos de la amada y que es la causa aparente de la tristeza del yo lírico porque al beberlo, como dice en el verso doce, « Je goûterai le fard pleuré par tes paupières », la pócima hace

---

<sup>2</sup> Ovidio, *Amores*, 1,9.1. Este tópico plantea un paralelismo entre la actividad del soldado y la del amante. Ovidio volvió sobre él en *Ars amatoria*, II, 233-236.

su efecto. La angustia le hace gritar en la siguiente estrofa « ô mes baisers peureux », para luego declarar una sentencia tormentosa: « Nous ne serons jamais une seule momie », porque no estarán juntos en la eternidad, sentencia que quiebra el tópico del amor perdurable más allá de la muerte, de una larga tradición.

En los textos que contienen esta escena existe una parte reservada a la descripción de la muchacha, consecuencia de la admiración que provoca. Se repasan elementos como el cabello, la luz que irradia, la respiración pausada y rítmica. En el soneto que estamos analizando, ella luce un « blanc flamboiement » que junto a « l'immuable accalmie » son efectos del sueño, que ocasiona el resplandor y la tristeza. Los besos cobardes responden a otro de los tópicos frecuentes en la escena, el de la imposibilidad del beso, el contemplador se rinde ante la imagen de la amada dormida y permanece paralizado, se debate entre el deseo de besarla y la voluntad de velar el sueño, como si el sueño fuera una barrera infranqueable. Los « baisers peureux » responden a la fuerza interior de la dormida que atrae al contemplador y al mismo tiempo le impide besarla para no romper el momento del sueño. Este motivo constituye un apasionado síndrome de Tántalo. La exclamación de los versos siete y ocho no es más que la expresión de la tristeza del amante que descubre la impotencia de tenerla o retenerla durante el sueño. Ambos seres están separados y ocupan dos orillas distintas, ella, la del sueño, y él, la de la conciencia. La imposibilidad de la unión eterna es la verdadera causa del dolor y de la tristeza del yo lírico.

La momia introduce un significado espacio-temporal muy interesante, pues nos traslada al antiguo Egipto. El adverbio « jamais » establece un tiempo indefinido que parece una eternidad, algo que amplifica la angustia. El sueño de la amada parece un lapsus insalvable. Las momias, el desierto y las palmeras conducen al Egipto intemporal que contribuye a reforzar esa eternidad. El término « momie » actualiza el ritual funerario de la religión egipcia, que tanta importancia daba a la vida después de la muerte. El « incienso » del verso cuatro anuncia el ritual sagrado y los filtros de amor mezclados con lágrimas de ella ofrecen el veneno del amor. Se crea una atmósfera en la que la amada dormida es objeto de veneración y fuente de tristeza, que es una modulación del tópico clásico de la *puella divina*.

En los tercetos, la cabellera se convierte en « une rivière tiède ». El río es agua corriente, símbolo de lo que no tiene ni principio ni fin. La cabellera se transforma en sinuoso camino para pasar a la orilla del sueño, pero al otro lado de la cabellera nos encontramos con la Nada. Para Mallarmé, la Nada « es todo aquello que no es palabra bella o camino para encontrarla » (Provencio, 2002: 52). Es la búsqueda de la belleza absoluta, el arte por el arte, que le llevó a hablar de prescindir del lenguaje, de presentar las cosas solo por su ausencia.

En el verso « Et trouver ce Néant que tu ne connais pas ! » se acusa a la

mujer de ser involuntariamente el origen de la Nada. El yo lírico identifica la cabellera con el paso al mundo misterioso que lleva a la Nada que provoca la amada dormida por el hecho mismo de estar dormida<sup>3</sup>. Sánchez Robayna explica este concepto de la Nada como uno de los asuntos esenciales de la poética de Mallarmé y expresa con las siguientes palabras el origen del concepto intelectual de ese vacío:

Es prácticamente imposible establecer con exactitud el proceso que liga en la conciencia de Mallarmé tres fenómenos inextricables: el hallazgo del «abismo» de la Nada, la conciencia materialista y la idea de la «ausencia de Dios». Podemos deducir, sin embargo, que es esta última la que desencadena el proceso que lleva al poeta a una crisis profunda, que a su vez suscitará la «impotencia» característica de este período de su obra. Tras «un año espantoso» (1866-67) en el que ha tenido lugar «una lucha terrible contra ese viejo y malvado plumaje, aniquilado felizmente, Dios», Mallarmé cae en el abismo de la Nada, del que le cuesta salir, y que lo sume en una angustia de esterilidad y destrucción. (Sánchez, 1998: 58)

Mallarmé llega a la Nada a través de la experiencia poética, cuando descubre el abismo entre la palabra y la realidad que representa, abismo que le lleva a la desesperación. Sánchez Robayna explica el proceso imposible por el que el poeta establece una relación desesperante entre la palabra y el objeto:

Todo el esfuerzo del poema «imposible» consistirá, así pues, en saber hacer hablar a esa Nada (proyecto desesperante, aspiración condenada de antemano al fracaso) y, al mismo tiempo, saber elevar la palabra a la categoría de un ideal, de un absoluto digno de aquel «viejo y malvado plumaje». Ahondar, cavar en el verso, significa para Mallarmé sumergirse en el envés ciego de la palabra, acceder a una zona de sombra y de muerte en la que la desolación reemplaza a la fe, una fe que solo podrá reconstruir más tarde en relación con la «Belleza», el «Misterio» y la «Ídea». Con razón ha escrito Jean-Pierre Richard que el «instinto espiritualista» de Mallarmé «consigue reemplazar la perspectiva religiosa tradicional por la de una suerte de humanismo trascendental del cual él mismo sería el oficiante, el altar y el testigo». (Sánchez, 1998: 59)

<sup>3</sup> La crisis espiritual, moral y religiosa de finales del siglo XIX tiene dos salidas. Una de ellas lleva al vacío y a la nada. Este concepto sitúa el arte en el centro de la búsqueda de lo absoluto, para ello tiene que destruir lo existente y levantar de nuevo la obra artística autónoma. En un artículo muy interesante, Jorge Fernández Gonzalo analiza las relaciones entre el nihilismo de Nietzsche y «le Néant» de Mallarmé, (2011.) En un especial de *Cuadernos hispanoamericanos* (nº 571, enero 1998) se pueden encontrar dos artículos relacionados con el tema de la «Nada» en Mallarmé: «Caos y orden: azar y constelación» de Haroldo de Campos, en el que analiza la concepción que tenía Mallarmé de la poesía; «Mallarmé y el saber de la nada» de Andrés Sánchez Robayna, que analiza el concepto de la «Nada» en el poeta francés; un tercer artículo en el mismo número, «Lecciones del sospechoso» de Blas Matamoros, analiza la relación de la poética de Mallarmé con la filosofía, especialmente con Hegel, para lo que se toma como punto de partida el poema *Un coup de dés*. Para una visión general de la poesía y poética de Mallarmé pueden consultarse los comentarios de Paul Valéry, continuador de «la poesía pura» que había iniciado Mallarmé. La editorial Visor publicó algunos de estos escritos traducidos al español en la colección de «La Balsa de la Medusa», *Estudios literarios*, Madrid, 1995.

La expresión suprema de la Nada se expresa en los últimos poemas del poeta, tanto en *Un coup de dés* como en « Le sonnet en yx ». En este último, Mallarmé utiliza palabras inexistentes que provocan un hermetismo indescifrable, porque eliminan la significación de la palabra y la llevan hacia un mundo misterioso. La Nada le lleva a ese estado de sugerencia más que de información, al vacío del lenguaje.

Volviendo al texto que nos ocupa, la decepción del yo lírico ante la Nada le impulsa a beber las lágrimas de la dormida como pócima que le conducirá a la ausencia de sentimientos, a la apatía absoluta, percibidas en el último terceto en la insensibilidad del cielo y de la roca. El « azur » si en general tiene una simbología asociada a la divinidad y al principio masculino frente a la tierra que se asocia al principio femenino, en particular es el símbolo mallarmeano de la impotencia del poeta para asir el absoluto, como explica Vicente Bastida. Esa es la verdadera decepción del poeta, un final trágico y desesperado. La piedra simboliza el ser y la cohesión, la vuelta a lo absoluto inalcanzable.

Como vemos, Mallarmé toma elementos de la tradición literaria y los articula para amoldarlos a su mundo lírico. El personaje ausente de la dormida es el *leitmotiv* para mostrar un vacío del sujeto, para sumergirse en el sueño a través de las sinuosidades de la cabellera de la mujer y llegar al abismo del vacío, de la Nada. Esto le provoca un estado anímico desesperado, de ahí que el yo lírico desee ser despojado de sus sentimientos. Mallarmé analiza la escena de mujeres dormidas y la reconstruye con las mimbres de su quehacer literario, amolda la tradición a la idea final de su poética, la búsqueda de lo Absoluto y la Nada.

Tras el análisis del soneto de Mallarmé, pasemos a comentar el poema de Julio Cortázar titulado « Éventail pour Stéphane », que apareció en el libro *Salvo el crepúsculo*, en 1984, tras la muerte del escritor<sup>4</sup>. El interés del texto estriba en que contiene la misma escena: una mujer duerme y la contemplación sugiere al yo lírico una interrogación y unas imágenes que cobran sentido al leer el poema de Stéphane Mallarmé.

Éventail pour Stéphane

Oh soñadora que yaces,	8a
virgen cincel del verano,	8b
inmovilidad del salto	8b
que hacia las estrellas cae.	8a

<sup>4</sup> Julio Cortázar se acerca al tema de las dormidas en otros poemas, «Ceremonia recurrente», «Naufragios», «A una virgen», y en cuentos como *El río*. Los motivos de la virginidad y el deseo se repiten. Aunque el poema « Éventail pour Stéphane » se publica en 1984 es probable que fuera un poema de juventud, en la línea de un homenaje.

¿Qué sideral desventura	8c
te organiza en el follaje	8d
como la sombra del ave	8d
que picotea la fruta?	8c
Aprende en tanta renuncia	8e
mi lenguaje sin deseo,	8f
oh recinto del silencio	8f
donde propones tu música.	8e
Pues sin cesar me persigue	8g
la destrucción de los cisnes.	8g

El título, ya lo anunciábamos en el inicio del estudio, remite a los poemas de Mallarmé en los que el epígrafe incluye « éventail ». La comparación se centra en « Autre éventail », porque alude a la escena de la bella durmiente, en la que la muchacha aparece como « rêveuse », soñadora, hecho que aprovecha Cortázar para enlazar el texto del abanico y el soneto « Tristesse d'été » mediante el añadido de la oración adjetiva «que yaces», que da pie a la escena de la mujer dormida. El verso «Oh soñadora que yaces» incluye los dos textos mallarmeanos sobre los que se establece la comparación. La posición de la mujer es la única referencia a la *descriptio puellae*.

El poema está formado por tres cuartetos con rima asonante y un pareado, abba/cddc/effe/gg. El esquema métrico casi repite el de « Autre éventail ». Cortázar modifica no solo el número de sílabas del verso: cambia los eneasílabos por octosílabos y la rima, que en español pasa a ser asonante y tener una distribución distinta, ABAB/CDCD... es abba/cddc... Con este patrón métrico modificado, Cortázar establece unas relaciones intertextuales entre los poemas « Éventail pour Stéphane » y « Autre éventail », pero el soneto « Tristesse d'été », que se articula según una matriz métrica muy diferente, es fundamental para comprender el sentido completo porque el primer verso, «Oh soñadora que yaces», es paralelístico de « O rêveuse, pour que je plonge », pero remite a la mujer yacente del soneto, « ô lutteuse endormie ». Estos adjetivos, « rêveuse » y « endormie » aparecen en el poema de Cortázar como «soñadora que yaces». A partir de esa unión de los sintagmas, Cortázar construye el poema con elementos de « Tristesse d'été » y de « Autre éventail ».

La figura central de la escena es la mujer dormida convertida en «virgen cincel del verano». Son dos modificaciones diferentes y simultáneas: virgen y cincel. La transformación en virgen es esencial para comprender el momento de la contemplación. El yo lírico mira a la dormida y lleva a cabo la conversión de la muchacha en virgen por el hecho de estar dormida y recuerda a la muchacha tendida en la arena de Mallarmé. La joven deja de ser un ente pasivo, como era en el cuento de *La bella Durmiente*, y adquiere una vitalidad interior que incide en su entorno exterior, en el contemplador.



El verso «virgen cincel del verano» presenta a una mujer dormida que, al adquirir la cualidad de virgen, se convierte en escultora del verano y determina el paisaje, en una estructura de causa-efecto que se sucede dos veces: dormida-virgen-cincel. La dormida da sentido a todo ello pues ocupa el lugar central de la escena y ordena los elementos, algo que ya sucedía en el poema «Autre éventail», y –añadiría– que sucede también en el poema «Tristesse d'été» y en muchos de los textos que desarrollan la escena de la mujer dormida, como señala el crítico Mesa Gancedo:

El tema de la mujer dormida contemplada por un «yo» que la considera encerrada en otro mundo al que no tiene acceso es común a ambos textos. En ambos casos, también, la figuración del poeta proyecta a la mujer como un elemento vinculado de un modo u otro con la armonía del paisaje, al que su sola presencia organiza, de tal manera que es como si esa armonía natural visible para el contemplador fuera una traducción, el único indicio que le llega de ese mundo velado por el sueño de la mujer. No me detendré ahora en parafrasear el poema cortazariano, pero sí quiero señalar que el tema de la tensión entre la armonía y el desorden había sido destacado por el Cortázar crítico como propósito de la poesía mallarmeana. El lenguaje, en un ámbito de conjunción, algo siniestra, entre belleza y desastre sólo puede darse como pura contención, como retirada consciente, no como discurso progresivo, sino como puerta del silencio en donde sólo debe oírse la armonía (música) que procede de la presencia (en este caso, la de la mujer, convertida en «musicienne du silence»). El poema, de algún modo, recoge bien la lección aprendida por Cortázar en Mallarmé. (Mesa, 2000: 104)

Para el estudioso, se trata de una marca compositiva de Mallarmé, pero puede aplicarse a la escena general del paradigma de poemas de la mujer yacente. El texto anterior del crítico Mesa Gancedo se refiere a la comparación del poema de Cortázar «Autre éventail», aunque yo creo que alude también a «Tristesse d'été» por la aparición de la marca temporal, «été» (verano). Cortázar tiene en mente ambos poemas de Mallarmé y su idea de modelar el escenario cuadra mejor con el soneto que con «Autre éventail». Ampliando el paradigma de textos a otros autores, la sumisión del paisaje a la dormida, que sitúa o recoloca al amante contemplador y que evidencia la importancia de la figura central, también se advierte en el fragmento del poema de José Antonio González Iglesias (2007) que comienza por «Si me despierto en medio de la noche...»<sup>5</sup>:

En medio de la noche,  
tengo de pronto un indeterminado  
número de minutos  
para quererte  
con el aturdimiento y la clarividencia  
de los desvelados.

<sup>5</sup> No se olvide que, en el cuento tradicional, cuando la Bella Durmiente despierta, todo a su alrededor cobra vida, igual que cuando entró en el profundo sueño contagió a todo el palacio de su letargo.

Siento en tu piel al ser humano bueno.  
El ritmo de tu aliento  
me comunica música muy simple.  
Me indica mi lugar  
en el cosmos. Al lado  
de tu serenidad viril. Empiezo  
a quedarme dormido  
abrazado a tu cuerpo.  
Si me despierto en medio de la noche,  
me basta con tocarte.

Los versos «Me indica mi lugar / en el cosmos» presentan al amante infinitamente pequeño en medio del universo, hiperbólica ordenación que provoca el dormido. Esto nos hace pensar que el motivo de la organización del espacio alrededor de la amada está presente en otros textos. Algo parecido sucedía en los poemas petrarquistas, cuyos amantes estaban sometidos a los sentimientos que provocaba la amada, y, en un caso como en otro, la amada está ajena a lo que provoca a su alrededor. Pero en la lírica petrarquista los efectos del amor inciden exclusivamente en el amante dolorido; sin embargo, en la escena de dormidas, configura la propia escena, es un elemento indispensable porque los elementos con los que se estructura son consecuencia del efecto que provoca la dormida en el contemplador.

Centrándonos en el poema de Cortázar, en la primera cuarteta aparecen elementos contradictorios que forman dos oxímoron, «inmovilidad del salto» y «hacia las estrellas cae». Las dos ideas se centran en la muchacha, que yace inmóvil y al mismo tiempo en sus sueños se produce un salto, como decía Gerardo Diego: «Tú por tu sueño, y por el mar las naves [...] No hay vuelo / que alce hasta ti las alas de mis aves». Se suscita la imagen de los sueños volando, mientras el que contempla en vigilia permanece amarrado a la tierra. El oxímoron «inmovilidad del salto» es una imagen plástica que refleja esa distancia entre las dos orillas en las que permanecen los dos amantes, la del sueño y la de la vigilia. El segundo oxímoron «que hacia las estrellas cae» eleva el salto hasta las estrellas y aporta la altura necesaria.

La segunda cuarteta es una interrogación que incluye el vocablo «desventura», que dirige la mirada del lector hacia el contemplador. Mesa Gancedo le otorga el mismo significado que la anterior estrofa: la «sideral desventura» es, para él, la oposición del caos sideral a la armonía de la dormida. La tristeza que provoca la dormida en el soneto «Tristesse d'été» está implícita en la desventura del poema de Cortázar. La presencia de la mujer dormida «organiza» la escena; se compara su imagen a la sombra de un ave que está destrozando la fruta. La sombra juega con los significados de estar y parecer, el cuerpo y la luz forman la sombra, pero esta no es más que un reflejo del cuerpo que impide la luz. La muchacha dormida está presente, pero sus sueños vagan por las estrellas.

La cuarteta siguiente introduce una idea central de la escena de dormidas, la de la imposibilidad de despertar o de besar a la joven. Las palabras que encierran los significados de la posición del contemplador y la dormida están situadas al final de los versos, «renuncia / sin deseo». La estrofa se inicia con un imperativo que es una marca de la escena comentada y sitúa el texto dentro del paradigma. El contemplador «renuncia» a romper la armonía y por ello su lenguaje carece de «deseo» y muestra la frustración ante el cuerpo de la dormida. Ella, «soñadora» y «virgen», ahora es «recinto del silencio», término antitético de música; el silencio de la amada dormida contrasta con la música sideral que es todo armonía. La palabra «música» del verso doce recoge la carga significativa de la capacidad que tiene ella de someter el paisaje a su figura. La renuncia del contemplador se convierte en silencio.

El carácter metaliterario del final del poema se refuerza con dos ideas, «sin deseo» y la aparición del cisne. En el primer caso se trata de una representación del síndrome de Tántalo que se ha mostrado en «Tristesse d'été»; en el segundo caso, los cisnes tienen una simbología en la literatura muy definida. La renuncia, el lenguaje sin deseo, acaba con la destrucción de los cisnes. La dormida ofrece la música, el ritmo a quien escribe, que está sujeto a la imagen sugerida por ella. Los cisnes estaban consagrados a Apolo, divinidad que protegía al mismo tiempo la música y la poesía lírica. Muchas veces se ha asociado su imagen a la del escritor, según señalaba María Isabel López:

En el vasto lago de la lírica renacentista y barroca quizá sea el cisne el ave más vinculada al escritor. La genealogía mitológica lo relaciona indirectamente con Apolo, pues Cigno, amigo de Faetón, lloró con Helíades el desventurado fin del hijo del Sol, según narra Ovidio en las *Metamorfosis*, Virgilio en la *Égloga II* y poetas españoles como Aldana en su *Phaetonte*. Escarmentado tras avisar la caída de Faetón por el rayo de Júpiter, el cisne no vuela alto, siempre habita en el agua por temor al fuego y su melodía se asocia a la muerte. Otras interpretaciones lo registran como emblema de la belleza del canto, porque Cigno lamentó tan intensamente la muerte del amigo que conmovió a los dioses y éstos le confririeron los dones de la alada y cándida forma, y el son dulce. (López, 2003: 174)

El cisne como trasunto del escritor encaja en el poema de Julio Cortázar y pudiera verse, en esa afirmación final, un sentimiento amargo del sujeto al estar en un espacio donde la protagonista es la mujer dormida. También se ha asociado el ave a valores de pureza cuando se relaciona con Venus. Juan Eduardo Cirlot afirma que, en literatura, suele representar la imagen de la mujer desnuda: «la desnudez permitida, la blancura inmaculada y permitida. La imagen del cisne se refiere siempre a la realidad suprema de un deseo, a lo cual alude su supuesto canto» (Cirlot, 1998: 137). La escena de la mujer dormida contemplada encierra un erotismo manifiesto.

Hemos empezado diciendo que el poema de Cortázar está dentro de la línea

de homenajes o juegos metaliterarios entre poetas para mostrar su admiración o para marcar la senda de su poética. Cortázar nos muestra un ejemplo con un poema que remite a textos de Mallarmé, al que considera un maestro. Además, ambos poetas continúan y desarrollan el tema de las mujeres dormidas, escena de larga andadura en la historia literaria que tiene una estructura bastante fija.

En las modulaciones sobre esta escena, Stéphane Mallarmé influyó claramente en los poetas posteriores. Uno de sus continuadores fue Paul Valéry, que también la abordó en « La dormeuse ». En este soneto el poeta francés reproduce los elementos básicos: la conversión de la dormida en otro ser, la respiración, la brillantez de la figura de la dormida, el amante entregado a la admiración... No hay referencia directa a los poemas de dormidas de Mallarmé, salvo la elección del tema y la coincidencia de elementos propios de la escena.

La dormeuse

à Lucien Fabre

Quels secrets dans mon cœur brûle ma jeune amie,  
Âme par le doux masque aspirant une fleur ?  
De quels vains aliments sa naïve chaleur  
Fait ce rayonnement d'une femme endormie ?

Souffles, songes, silence, invincible accalmie,  
Tu triomphes, ô paix plus puissante qu'un pleur,  
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur  
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,  
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,  
Ô biche avec langueur longue auprès d'une grappe,

Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,  
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,  
Veille; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.

El sujeto poético del poema de Valéry transforma a la joven en « ma jeune amie » y en « biche », ambos términos frecuentes en la lírica tradicional. Si Mallarmé selecciona el vocablo « ennemie », Valéry prefiere « amie », que enlaza mejor con « biche », cuya simbología está relacionada con la virginidad. Abrazan el tema de las dormidas pero toman sendas diferentes para su desarrollo.

El crítico Arturo Álvarez Fernández relaciona el soneto de Valéry con la elegía 1,3 de Propercio, con el poema de Goethe “Der Besuch”, (en castellano «La visita»), y con «Amorosa anticipación» de Borges. Para él, el motivo de la visita a la amada y la sorpresa de encontrarla dormida une los cuatro textos. Encuadra estos poemas dentro

de la tradición de la poesía erótica latina, pero ha de añadirse la pertenencia al corpus general de los textos de múltiples tradiciones (orientales y occidentales, europeas y americanas) de mujeres dormidas porque se amoldan a la estructura básica que se ha mencionado. La visita es un motivo que incluyen algunos textos, pero la idea central es la contemplación de un cuerpo durmiente y sus consecuencias. El amante permanece aferrado a la figura de la mujer dormida y ello desencadena la escena. El yo lírico transforma a la dormida en otra, niña, virgen, diosa, etc., al igual que sucede con el síndrome de Tántalo y la capacidad que tiene la muchacha dormida de someter el escenario a su figura.

Esta idea de la conversión de la amada en otra está dentro del ritual de adoración a la mujer, en el que el amante y/o el yo lírico veneran la figura como si fuera una diosa o una virgen. La veneración conduce a la otredad y al síndrome de Tántalo como nos aclara Jorge Luis Borges en el poema «Amorosa anticipación»:

#### Amorosa anticipación

Ni la intimidad de tu frente clara como una fiesta  
ni la costumbre de tu cuerpo, aun misterioso y tácito y de niña,  
ni la sucesión de tu vida asumiendo palabras o silencios  
serán favor tan misterioso  
como mirar tu sueño implicado  
en la vigilia de mis brazos.  
Virgen milagrosamente otra vez por la virtud absolutoria del sueño,  
quieta y resplandeciente como una dicha que la memoria elige,  
me darás esa orilla de tu vida que tú misma no tienes.  
Arrojado a quietud,  
divisaré esa playa última de tu ser  
y te veré por vez primera, quizá,  
como Dios ha de verte,  
desbaratada la ficción del Tiempo,  
sin el amor, sin mí.

El contemplador y la dormida ocupan orillas opuestas, las de la vigilia y la del sueño respectivamente<sup>6</sup>. El yo lírico convierte a la joven en virgen «por la virtud absolutoria del sueño», el sueño la despoja del tiempo y del ser material, mientras que él, consciente y en vela, permanece extasiado en la orilla de la conciencia. El amante la contempla en sus brazos como si fuera una figura celestial, como afirmaba el profesor Martins S. Stabb con estas palabras:

<sup>6</sup> La posición de los amantes recuerda *La Piedad* de Miguel Ángel. Rolf Toman, Patricia Andrés González y José Luis Cuadrado estudian estas representaciones. «Los reproches que se le hicieron de haber representado a la Virgen como demasiado joven para ser madre los rechazó Miguel Ángel aduciendo que solo así podía poner en evidencia ante el mundo la pureza eterna y la virginidad de la Madre de Dios» (Toman, 2005: 226-227).

Line seven, however, presents the basic theme of the absolatory power of sleep which in this case miraculously transforms the beloved into a state of virginal innocence and quietude. The return of transformation of the sleeper to an earlier existence -one which is characterized by a greater degree of wholeness, perfection or what in Spanish might be denoted by the term *entereza*-is, as I shall point out below, a dominant theme in the poetry of the *dormida*. (Stabb, 1963: 260)

## Conclusión

La escena de la bella durmiente es un tema literario que se amolda a los usos y a los sistemas culturales. Tiene como eje central la conversión de la mujer en otro ser, la devoción del amante y el síndrome de Tántalo, a lo que se añaden otros rasgos secundarios. Mallarmé y Cortázar desarrollan la escena, el poeta argentino con la vista puesta en los poemas del francés, pero los textos de ambos poetas forman parte del paradigma de las mujeres dormidas y se han de analizar ensamblados puesto que los motivos con los que se componen configuran un conjunto unitario, aunque no cerrado.

## Bibliografía

- Andrés González, P., «Innovaciones iconográficas en la escultura monumental gótica alavesa a fines del medievo: los temas de la Piedad y el Planto», *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuadernos de la Sección de Artes Plásticas y Monumentales*, 15, 1996, pp. 353-363.
- Bastida, V., *Acerca del sentido universal de Paul Valery*, Murcia, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, 1978.
- Borges, J. L., *Obras Completas*, I, Barcelona, RBA, 2005.
- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Círculo de lectores, 1998.
- Cortázar, J., *Poesía y poética. Obras completas*, vol. IV, edición de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- Cuadrado, J. L., «Iconografía de la Virgen de la Piedad en la escultura», *Revista Atticus*, 18, junio, 2012, pp. 9-35.
- Fernández González, J., «El azar del retorno. Una aproximación a Mallarmé y Nietzsche», *A Parte Rei*, 73, 2011. En línea: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo73.pdf>
- González Iglesias, J. A., *Eros es más*, Madrid, Visor, 2007.
- López Martínez, M.<sup>a</sup> I., *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- Mallarmé, S., «Tristesse d'été», *Le Parnasse Contemporain*, Paris, Alphonse Lemerre, 1866, p. 282.
- Mesa Gancedo, D., «Pli Selon Pli. Cortázar siguiendo a Mallarmé», *Arrabal*, 2-3, 2000, pp. 99-110.

- Provencio, P., *Poemas esenciales del Simbolismo*, Barcelona, Octaedro, 2002.
- Sánchez Robayna, A., «Mallarmé y el saber de la nada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 571, 1998, pp. 57-67.
- Stabb, M. S., “La Bella Dormida: An Interpretation of the Image in Selected Spanish American Poets”, *Hispania*, 46/2, 1963, pp. 259-264.
- Todó, L. M., «La poesía simbolista francesa», in Llovet, J. (ed.), *Lecciones de Literatura Universal*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 655-664.
- Toman, R., *El arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*, Köln, Editorial H. F. Ullmann, 2005.
- Tucci, P., « Mallarmé palimpseste. Lecture de “Tristesse d’été” », *Poétique*, 143, 2005/3, pp. 305-321.