



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

ENDYMION (1818) DE JOHN KEATS: UNA RECEPCIÓN DE LA PASTORAL EN EL
ROMANTICISMO INGLÉS

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura

NICOLÁS LAGOS SOMOZA

Profesora Guía

Brenda López Saiz

SANTIAGO DE CHILE

2020

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su apoyo y comprensión. A Tomás por su gran ayuda en la traducción de muchos textos utilizados en esta investigación, pero en especial por llenarme de cariño y ternura.

A mi amiga incondicional, Vanessa, por siempre entregarme paz en los momentos difíciles, por las infinitas conversaciones y por nuestros maravillosos viajes. A mi amiga Rayito por iluminar mi vida con su luz. A mis amigas Ignacia y Catalina por despejar mi mente en los felices recuerdos del colegio. A mis amigos y amigas de la Universidad, en especial a los que aún seguimos, por hacer de esta etapa un camino lleno de amor y correspondencia, gracias por las conversaciones que trataron de todo menos de literatura y por las millones de historias vividas en estos cuatro años que nunca serán olvidados. A mis compañeros de seminario, Sergio y María José, por las recurrentes ayudas bibliográficas, por las sugerencias hechas a este trabajo y sobre todo, por las muchas palabras de ánimo.

A todos los profesores que permitieron el logro de este cometido. A Rodrigo y Catalina, porque supieron ver algo que yo no había visto. A los profesores y profesoras del Departamento de Literatura, en especial a Carolina Brncic, cuyas clases de poesía romántica cimentaron los primeros peldaños de esta investigación, y a Francisco Cuevas por darme la confianza para el análisis de textos poéticos. Singular mención merece la profesora Brenda López por dirigir esta investigación, por su compromiso y rigurosidad, por sus astutos comentarios y sugerencias, por su calma y paciencia.

A todos y todas, muchas gracias.

*Cuando anochece
La luna crece.
Te veo aparecer
Como te vi ayer.

Más allá de mí,
En otra dimensión
Estamos tú y yo
Universo en expansión,
Como un sueño
Sin principio, ni final
Confuso, surreal.
Nuestro amor no se termina
Al despertar.

(Sueños, Marineros)*

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN: <i>ENDYMION</i> DE JOHN KEATS	5
II.	PASTORAL	14
	a. Orígenes e itinerario de su recepción en Europa (III a. C – XIX d. C).....	14
	b. Hacia una definición de la pastoral.....	18
	c. El mundo pastoril y su relación con la realidad.....	27
III.	<i>ENDYMION</i>: LA CONFIGURACIÓN DE UN MUNDO PASTORIL	32
IV.	ENDYMION: PASTOR VISIONARIO	45
	a. El pastor.....	45
	b. El visionario.....	53
V.	EL VIAJE EN <i>ENDYMION</i>	68
	a. El amor como motor del viaje: lo mortal y lo divino.....	69
	b. El viaje como proceso de formación del poeta: Endymion y el joven Keats.....	77
VI.	CONCLUSIÓN: UNA RECEPCIÓN DE LA PASTORAL EN EL ROMANTICISMO INGLÉS	84
	BIBLIOGRAFÍA	89

I. INTRODUCCIÓN: *ENDYMION* DE JOHN KEATS

John Keats es uno de los poetas más reconocidos en habla inglesa, muchas de sus composiciones han trascendido su época para convertirse en verdaderos clásicos de la literatura que nos maravillan e intrigan hasta el día de hoy. Cláusulas como los versos que abren *Endymion*, “A thing of beauty is a joy for ever...” (I, 1), han alcanzado la fama por su belleza, pero también por las innumerables interpretaciones que suscitan.

Keats nació en 1795 en el suburbio de Finsbury a las afueras de Londres, mientras Inglaterra enfrentaba la Revolución Industrial que modificaría sustancialmente el aparato productivo, transformando completamente el ordenamiento económico y social. A diferencia de sus compañeros de generación, Percy B. Shelley y Lord Byron, Keats proviene de una familia de clase media dedicada al trabajo en una caballeriza. Desde su infancia, toda su vida estuvo marcada por la pérdida y las dificultades económicas. Mientras aún era un niño, en 1804 su padre murió producto de un accidente, ante lo cual su madre vuelve a casarse rápidamente, por lo que es enviado junto a sus hermanos a vivir con sus abuelos. En 1810 muere su madre afectada por la tuberculosis, enfermedad que termina por acabar con gran parte de la familia. En efecto, su hermano Tom fallece mientras era cuidado por el mismo Keats en 1818, a la par que este último comienza a presentar los primeros síntomas unos meses antes. Ese mismo año conoce a la joven Fanny Browne, a quien dedica la gran mayoría de su correspondencia en los años siguientes y con quien espera contraer matrimonio al mejorarse de su enfermedad. No obstante, en 1820 sus síntomas se agravan severamente por lo cual se ve precisado de viajar a climas mediterráneos. Finalmente, muere en Roma el año 1821 cuando sólo contaba la edad de 25 años. En su epitafio se grabaron las palabras: “Here lies one whose name was writ in water”.

Su formación poética inicia en la “Enfield Academy” en donde estudia francés, latín e historia, mientras es iniciado en el mundo de la literatura y las artes por el hijo del director, Charles Cowden Clarke. Luego de la muerte de su madre, por decisión de su tutor legal inicia su formación médica en 1811, año en que concluye su primera traducción de *La Eneida* de Virgilio. Frecuentemente escapaba de sus estudios de medicina para leer y componer poesía. Sus lecturas preferidas incluían a Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton,

Chatterton, Leigh Hunt, Wordsworth y Byron. En 1816, cuando alcanza la mayoría de edad, decide renunciar definitivamente a su carrera médica para dedicarse por completo a la poesía. En esos años conoce por primera vez al poeta y periodista Leigh Hunt, quien impulsa su carrera publicando sus primeros sonetos en la revista *The Examiner*. En 1817 publica su primer volumen de poesía titulado *Poems*, que sufrió los ataques de la crítica motivados por la pertenencia de Keats al círculo político-poético de Hunt, el que es llamado peyorativamente “Cockney School”. En 1818 publica su segunda obra, *Endymion*, que sufre el mismo destino que la primera, a la que seguirán la composición de dos obras centradas en argumentos mitológicos: *Hyperion* y *The Fall of Hyperion: a dream*. En 1820 compone sus producciones más reconocidas: *The Eve of St. Agnes*, *La Belle Dame Sans Merci*, *Lamia* y “The Great Odes”.

En esta investigación nos centraremos en el poema narrativo *Endymion: a poetic romance*, una extensa composición de más de 4.000 versos separados en cuatro libros¹. A pesar de las tempranas críticas de las que fue víctima, Keats inicia la composición de esta obra con mucho optimismo en abril de 1817² mientras se encuentra de viaje por la Isla de Wight. Las lecturas de sus preferidos junto a un retrato de Shakespeare que encuentra en la posada en que se hospeda le hacen compañía durante la escritura del Libro I y II (Levinson 7). Para el mes de septiembre se encuentra en la ciudad de Oxford y a fines de ese mismo mes concluye su tercer libro³. A fines de noviembre termina con la escritura y en enero de 1818 inicia las correcciones. Ese mismo mes envía la obra finalizada a su editor John Taylor, siendo publicada algunos meses después. Como ya hemos sugerido, la crítica inglesa del momento no recibió de buena manera la obra: liderada sobre todo por la revista *Blackwood's Edinburgh Journal*, las críticas fueron lapidarias, arremetiendo en contra del

¹ En su carta consignada a Benjamin Bailey el 8 de octubre de 1817, Keats responde lo siguiente ante el cuestionamiento de la extensión de su obra: “¿no les gusta a los amantes de la poesía tener una pequeña región por la que vagabundear para poder coger y escoger, y en la que las imágenes son tan numerosas que muchas son olvidadas y encuentran otras nuevas en una segunda lectura, que pueden ser un alimento durante la excursión de una semana en verano? ¿No prefieren con mucha diferencia esto a lo que pueden leer antes de que la señora Williams baje las escaleras?” (123).

² Así se demuestra en su carta dirigida a su amigo J. H. Reynolds el 17 y 18 de abril de 1817: “Empezaré inmediatamente mi *Endymion* y espero que me encuentres de alguna manera metido en él cuando vengas, y así podremos leer nuestros versos en un delicioso lugar en el que he puesto mi corazón” (96).

³ En su carta a su amigo B. R. Haydon el 28 de septiembre de 1817 Keats así lo señala: “Te alegrará saber que en estas últimas tres semanas he escrito 1.000 versos, que forman parte del tercer libro de mi poema” (120).

“círculo de Cockney”, tildando su obra de vulgar, escasa elaboración poética y mal gusto estilístico⁴.

El argumento de la obra está inspirado en el mito de Endimión, que cuenta la historia de amor entre un bello pastor de la región cercana al Latmos y la Luna⁵. El mito es el núcleo central del argumento, pero es acompañado de un gran número de aportes personales de Keats. El Libro I se centra en la constitución del mundo poético y en las primeras caracterizaciones del protagonista. Así, el hablante comienza por describir el espacio en el cual tiene cabida la historia, junto con presentar a Endymion y a los habitantes de las laderas del Latmos, quienes realizan una procesión religiosa en honor al dios Pan. A seguir, el protagonista se encuentra con su hermana, Peona, a quien le relata sus encuentros amorosos con la Luna en una pequeña isla alejada del resto de la comunidad. El libro concluye con Endymion y Peona regresando hacia el espacio en que había discurrido la acción con anterioridad.

Los Libros II, III y IV narran el viaje de Endymion por las profundidades de la tierra, el océano y el cielo, respectivamente. El segundo libro inicia con el personaje emprendiendo su viaje guiado por una mariposa que luego transmuta en una náyade que lo insta a seguir un camino hacia el subsuelo, en donde tiene un encuentro con su amada. En su recorrido subterráneo Endymion es testigo de los amores de Venus y Adonis y de Aretusa y Alfeo. El libro concluye repentinamente con la aparición del mar por sobre la cabeza del protagonista. El tercer libro relata el viaje de Endymion por las profundidades del océano, en donde se encuentra con Glauco, quien le relata su historia de amor con Escila y la maldición de Circe. Endymion resulta ser el joven elegido encargado de liberar a Glauco y traer a la vida a todos los amantes muertos en el mar. Concluida la misión, todos

⁴ Para Diego Alegría los constantes ataques de la *Blackwood's Edinburgh Journal* hacia Keats se deben a motivaciones fundamentadas en el ideario contestatario que se evidencia en sus primeras producciones, ya que estarían cruzadas por los ideales políticos de la “Escuela de Cockney” y de su líder, Leigh Hunt: “...las formas e imágenes poéticas de *Poems* y *Endymion*, influenciadas por Leigh Hunt, materializan discursos radicales en contra de la autoridad establecida, es decir, los Tory, la Iglesia, la aristocracia terrateniente y la crítica neoclásica” (21), mientras que la revista representaba los ideales del *establishment* fundamentados en una estética mayormente aristocrática y neoclásica: “...promovía los valores del decoro y orden y una cuidada relación con el canon literario, todo ello influido por Alexander Pope y su apropiación del Neoclasicismo francés” (22).

⁵ En la historia literaria inglesa el tema ya había sido tratado con anterioridad por John Lyly en *Endymion, the Man in the Moon* (1591) y Michael Drayton en *Endymion and Phoebe* (1595) y *The Man in the Moon* (1606) (Agapiou 76-79). Estas últimas obras son señaladas como motivantes de la versión de Keats por Natalia Agapiou (79) y P. L. Ugalde (24).

visitan el palacio de Neptuno. Allí tiene cabida un tercer encuentro entre Endymion y la Luna. El libro finaliza con el protagonista de vuelta en la tierra. El Libro IV inicia con los lamentos de una joven india, de quien Endymion se enamora de inmediato. La joven le relata al protagonista el modo en que ha dejado su tierra siguiendo el séquito de Baco. Repentinamente, el dios mensajero baja de los cielos y al tocar el suelo con su cetro, brotan dos corceles negros que conducen a Endymion y a la joven en un vuelo por los cielos. Durante el viaje, Endymion mantiene otro encuentro con la Luna en el sueño, a lo que sigue el descenso a la tierra. Endymion renuncia a su amor por ella y clama su fidelidad por la joven india. El libro concluye con la llegada de Peona y la transmutación de la joven en la diosa de la Luna, lo que conlleva la unión entre esta y Endymion.

Por mucho tiempo, *Endymion* estuvo olvidado entre la crítica especializada que centró su mirada en las obras tardías y canónicas del autor, principalmente “The Great Odes”, dejando atrás su producción temprana, la que fue considerada inferior y fruto de un poeta aún inexperto, trayendo consigo una invisibilización del ideario político y estético de la primera producción de Keats⁶. Diego Alegría lo pone en los siguientes términos: “El problema central de la crítica esteticista ha sido la invisibilización de la lírica temprana de Keats por efecto de su vulgaridad, feminidad e intertextualidad en oposición a la canonización de su poesía madura por efecto de su seriedad, masculinidad y originalidad” (20), lo que habría tenido su origen en la crítica contemporánea a Keats y habría sido reproducido por las corrientes teóricas posteriores que se abocaron al estudio de su obra: la Nueva Crítica, la Escuela de Harvard y los movimientos formalistas (Alegría 20).

No obstante, durante las últimas décadas han surgido una serie de estudios críticos que han tenido como propósito reivindicar la primera producción de Keats -*Poems* y *Endymion*- y situarla en el contexto político e ideológico de producción, en estricta relación con el ideario de la “Escuela de Cockney”. Al respecto, son importantes los trabajos de

⁶ Según Nicholas Roe la primera producción de Keats, que incluye *Poems* y *Endymion*, estuvo cruzada por un posicionamiento estético y político que implicaba una directa oposición a la ideología imperante, lo que explicaba el acérrimo intento de la crítica coetánea por deslegitimar su obra: “All of these critical terms show how Keats’s vocabulary, poetic idiom, and style were intensely freighted with moral, social, and political meanings. His ‘mawkishness’ was not just the impotence of an adolescent poet; it represented a more radical unsettlement, the poetics of dissent which defined Keats’s opposition to establishment ideology” (201). Sin embargo, con la posterior canonización de su obra tardía, la figura y producción de Keats se vio despolitizada: “Keats entered the canon as the Romantic poet widely believed to have had no interest in politics and the events of contemporary history” (Roe 207).

Susan Wolfson y Marjorie Levinson en la década de los 80', junto con los de John Kandler y Nicholas Roe en las décadas siguientes, así como también la reciente investigación de Diego Alegría en el caso chileno. Desde nuestra visión, estas contribuciones han significado un gran avance en cuanto a la revitalización de la obra temprana de Keats, pero persisten en dividir su producción en dos etapas, lo que en ocasiones nubla la posibilidad de estudiar la obra del autor en su totalidad e identificar temáticas que conformen una poética autorial. Sobre todo en *Endymion* se evidencia un intento de Keats por consagrar su identidad individual y conformar un estilo propio, distanciándose de la "Escuela de Cockney" en pos de crearse a sí mismo como poeta⁷. A partir de lo anterior, en este trabajo no nos proponemos situar a *Endymion* entre sus primeras producciones, pero sí vincular esta obra con otras composiciones del autor, para así esbozar posibles puntos recurrentes.

Esta investigación se hace cargo de un aspecto que ha sido tímidamente mencionado por la crítica a *Endymion* pero que no ha alcanzado un desarrollo significativo: P. L. Ugalde afirma que a diferencia de los demás poemas narrativos inspirados en argumentos míticos del autor, como *Hyperion* y *The fall of Hyperion: a dream*, *Endymion* "...es un romance pastoral más que heroico" (21); asimismo, Levinson se refiere a esta obra como una "...pastoral epic" (7). En efecto, muchas características de esta obra nos permiten referirnos a ella como una pastoral: el hecho de que el protagonista sea un pastor enamorado o la configuración de un ambiente natural y pastoril son aspectos de esta obra que saltan a la luz, sugiriendo su lectura en clave pastoril. La pastoral es un fenómeno literario que tiene sus primeras manifestaciones en la Antigüedad con los *Idilios* de Teócrito y las *Églogas* de Virgilio, las que luego serán ampliamente retomadas y reelaboradas en los siglos siguientes en Europa. A partir de lo anterior, en esta investigación nos proponemos analizar de qué manera Keats recepciona esta tradición literaria originaria de la Antigüedad en *Endymion* y cuáles son las innovaciones que incorpora. Para ello, es necesario que indagemos en el punto de vista de la recepción.

⁷ En su carta dirigida a Benjamin Bailey el 8 de octubre de 1817, Keats hace explícita sus intenciones de que *Endymion* sea fruto de su autoría, sin las influencias que puedan tener los demás autores del "círculo de Cockney", entre ellos Shelley y Hunt: "Puedes ver, Bailey, con qué independencia he desempeñado mi tarea de escritor. La disuasión de Hunt no ha tenido éxito. Me negué a visitar a Shelley para poder escribir sin la sombra de nadie planeando sobre mí aunque, después de todo, siempre me perseguirá la reputación de *élève* de Hunt. Sus correcciones y amputaciones serán las primeras que los entendidos detectarán en el poema" (124), lo que se refuerza con lo expuesto en su carta del 3 de febrero de 1818 consignada a J. H. Reynolds: "En particular, no quiero tener nada ni de Wordsworth ni de Hunt" (167).

El marco teórico que sustentará nuestro estudio en torno a la recepción involucra principalmente la teoría de Hans Robert Jauss. El punto de vista de la recepción incorpora al lector como elemento constitutivo dentro del esquema literario, lo que conlleva una discusión con las teorías formalistas y marxistas en torno a la literatura, la primera por centrar su foco en la obra y la segunda por considerar a las circunstancias históricas del autor como determinantes del significado de la obra literaria. La pregunta que guía el trabajo de Jauss gira en torno a cómo debería hacerse una historia de la literatura, ante lo cual propone que en este proceso no sólo ha de considerarse la obra y al autor, sino también incorporar la experiencia lectora como aspecto central en la creación de una historia de la literatura: “En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia” (172). En ese sentido, la historia de la literatura se transforma en un constante diálogo entre el autor, su contexto de producción y el lector que acoge al texto literario: “...la literatura y el arte sólo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras está causada no sólo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción entre autor y público” (Jauss 168).

La teoría de la recepción entiende al texto literario como un proceso abierto, constituyéndose como obra literaria al momento en que es actualizada por un lector, lo que transforma al texto en un constante devenir y al proceso de lectura en la dotación de un sentido al texto por parte del lector que da como resultado la conformación de la obra literaria, siendo el lector el elemento imprescindible en dicha consolidación. Este proceso implica que el lector trae el texto literario a su actualidad, dotándolo de connotaciones y significados según su propio contexto. En el momento de lectura entran en conjugación los intereses del autor en la producción del texto, las circunstancias en las que fue producido y el lector, su contexto y sus motivaciones al leer. Aquí juega un rol importante el concepto de horizonte de expectativas, que refiere al conjunto de pre-juicios que un lector posee respecto a un texto literario en particular: corresponde a lo que el lector espera del texto según su conocimiento respecto a la convención y de acuerdo a la tradición literaria anterior. Este horizonte de expectativas es trans-subjetivo, es decir, es común a un universo de lectores, y está sujeto a modificación a lo largo del tiempo.

El principal aporte de Jauss a los estudios de recepción es su propuesta de que el texto literario no posee un significado unívoco, sino que ofrece distintos caminos que guían a diferentes sentidos de lectura, ofreciendo una serie de posibilidades al plantear un sinnúmero de preguntas que están sujetas a ser interpretadas y dotadas de sentido en cada experiencia lectora: “La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento (...) Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual” (Jauss 175). En ese sentido, el texto literario carece de un significado oculto y esencial, por lo cual la labor del crítico no consiste en descifrar o descubrir ese significado, sino en determinar qué sentido le fue otorgado al texto literario según el universo lector. Para ello es necesario reconstruir el horizonte de expectativas que poseían los lectores en cada momento en que el texto fue leído: “La reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado permite, por otro lado, formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir así cómo pudo ver y entender la obra el lector” (Jauss 185).

Este último punto constituye uno de los aportes más significativos de la teoría de la recepción a los estudios de recepción clásica, perspectiva en la cual situamos nuestra investigación. Según este punto de vista, las obras antiguas no poseen un significado único y objetivo en relación con su contexto de producción, sino que están sujetas a ser reinterpretadas a la luz del horizonte de expectativas de cada universo lector: forman parte de la historia literaria entendida como un constante diálogo entre el contexto de producción en el que nace un texto y los distintos contextos históricos que las leen. Según lo anterior, dado que cualquier autor que recibe una obra de la Antigüedad es antes que nada un lector, su proceso de reelaboración de la fuente está permeado por su experiencia lectora, la que, a su vez, es determinada a partir del contexto en que lee y su horizonte de expectativas. Por lo tanto, un aspecto importante en los estudios de recepción clásica es el de abordar el diálogo que se produce entre la fuente y su contexto y la reelaboración y sus circunstancias. Como señala Lorna Hardwick el foco de la investigación: “...is on the two-way relationship between the source text or culture and the new work and receiving culture” (4).

En definitiva, acorde a lo anterior, el objetivo principal de nuestro trabajo es analizar cómo John Keats recepciona y, por extensión, reinterpreta una tradición literaria que inicia en la Antigüedad, e interpretarlo en estricta relación con su contexto histórico y estético de producción: la Inglaterra moderna de principios del siglo XIX y la estética romántica. Para ello nos proponemos analizar las características y connotaciones que adquiere el espacio en *Endymion*, en relación con las convenciones de la pastoral y el contexto de producción. También nos proponemos analizar la construcción y cualidades que adquiere la figura del pastor en *Endymion* y compararlas con las concepciones autoriales sobre el poeta y la poesía que se desprenden de otras producciones del autor. Por último, buscamos interpretar el motivo del viaje del protagonista como una innovación de Keats en su recepción de la pastoral.

Para el cumplimiento de este cometido, en el Capítulo II “Pastoral” abordamos el fenómeno literario de la pastoral desde una perspectiva histórica y desde el punto de vista de la recepción, para luego definirla como toda aquella literatura que represente ficcionalmente a los pastores y sus vidas. Dicha representación es llevada a cabo mediante el despliegue de una serie de convenciones recurrentes en la pastoral, entre las que se encuentran personajes, espacios, situaciones y motivos, que han sido codificadas a lo largo de la historia literaria y están sujetas a reinterpretación por cada autor.

En el Capítulo III “*Endymion*: la configuración de un mundo pastoril” nos abocamos al análisis del modo en que se construye el mundo ficcional de la obra mediante una serie de convenciones de la pastoral relacionadas con la representación de la naturaleza, del espacio y los pastores. Proponemos que en *Endymion* se configura un mundo pastoril localizado en la Antigüedad en el que existe una estrecha relación de interdependencia entre el pastor, la comunidad, la naturaleza y la divinidad, y leemos aquello en relación con las nociones románticas en torno a la Antigüedad y las características de la Inglaterra industrializada a principios de siglo, como un momento de realización del hombre que se ha perdido en el presente.

En el Capítulo IV “*Endymion*: pastor visionario” abordamos el análisis del protagonista de la obra en vinculación con la convención pastoril del pastor-poeta, proponiendo que *Endymion* a la vez que se identifica con la figura del pastor de la tradición

literaria de la pastoral, es también la representación del poeta visionario gracias a la recepción del mito de Endimión.

Por último, en el capítulo titulado “El viaje en *Endymion*” analizamos el motivo del viaje como una de las mayores innovaciones de Keats en su pastoral, pero que está vinculada directamente con el motivo pastoril del amor imposibilitado y la convención del pastor-poeta. Así, proponemos que, por una parte, el viaje se configura como una búsqueda del protagonista por la unión amorosa, lo que implica congeniar el plano divino de la diosa y el plano terrestre del pastor; mientras que, por otra parte, el viaje representa el camino de formación de Endymion identificado como un poeta, lo que reproduce ficcionalmente el proceso de legitimación del joven Keats en el campo literario de su época.

II. PASTORAL

a. Orígenes e itinerario de su recepción en Europa (III a. C – XIX d. C)

La pastoral⁸ es una de las muchas tradiciones literarias que posee larga data en la producción occidental y de la que es posible rastrear sus orígenes en la Antigüedad. Los *Idilios* del poeta griego Teócrito, pequeñas composiciones poéticas, suelen ser mencionados como el hito fundacional de la literatura pastoril, y al respecto parece existir un generalizado consenso entre las diferentes voces críticas. Lo cierto es que la obra de este poeta helenístico cimienta los pilares fundamentales a partir de los cuales la pastoral seguirá su desarrollo a lo largo de la historia literaria.

En relación con lo anterior, para la consolidación de la pastoral como categoría literaria será de vital importancia la recepción e interpretación que hizo Virgilio de la obra de Teócrito en sus *Églogas*, las que compone en imitación de algunos de los *Idilios*. En efecto, se le atribuye a Teócrito la primera manifestación pastoril, pero es Virgilio quien aparece erigido como aquel que la dota de una identidad definitiva. Se habla de la obra de Teócrito como una proto-pastoral en la que es posible advertir ciertas características y elementos fundamentales de la pastoral que luego serán consolidadas por Virgilio en sus *Églogas*⁹. Al respecto, Halperin señala que existe una “...pervasive assumption that

⁸ En este trabajo utilizaremos indistintamente los términos pastoral y literatura pastoril para referirnos al conjunto específico de manifestaciones literarias que conforman este grupo. Para un lector en español podría parecer ajeno el primer término, precisamente porque pertenece a la tradición de la crítica anglosajona. Dado que la totalidad de la bibliografía especializada que seguimos en esta investigación pertenece a esta última tradición nos pareció pertinente acogernos al término y mantenerlo. No obstante, para evitar la repetición y para poder utilizar el adjetivo ‘pastoril’, nos acogemos también al segundo término.

⁹ De hecho, la obra de Teócrito no es homogéneamente pastoril: de las treinta composiciones que forman parte de los *Idilios*, sólo un tercio de ellas poseen las características de lo que conocemos como pastoral, los dos tercios restantes corresponden y transitan entre himnos, epopeyas en miniatura, composiciones de temática erótica, mimos y epigramas (García y Molinos 31). Los *Idilios* que se suelen apuntar como pastoriles son los siguientes: I, III, IV, V, VI, VII, VIII, XI, X, XI y XXIII. Lo anterior, ha llevado a algunos críticos a postular que la pastoral como tal nace con la interpretación que Virgilio hace respecto a los *Idilios* de Teócrito, y a distinguir entre poesía bucólica y pastoral. Uno de los críticos abocados al estudio del fenómeno, Paul Alpers, en su discusión en torno al modo o el género en la pastoral, afirma que es en Virgilio donde la pastoral adquiere sus características genéricas, y por ende, hace una distinción entre la obra del poeta griego y la del romano: “...Theocritus did not give ancient pastoral its definitive generic form (...) there are no clear boundaries between his ‘pastoral’ and ‘nonpastoral’ Idylls and no coherently developed set of conventions that mark certain ‘bucolics’ as what we would call ‘pastoral’. That was the work of later Greek pastoralist and was brought to completion by Virgil, whose Eclogues give ancient pastoral its generic identity” (66). En esta misma línea, otro estudioso del tema, David M. Halperin en *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, propone la distinción entre una pastoral “pre-virgiliana” y otra “post-virgiliana”,

Theocritus and his Greek successors represent a primitive but nonetheless identifiable version of pastoral” (7). Asimismo, la importancia que tendrá la obra de Virgilio en la evolución posterior de la pastoral en Europa será mucho mayor que la de Teócrito, sobre todo porque el primero fue leído y recepcionado en momentos decisivos para el desarrollo y constitución de la pastoral en el continente (Halperin 3).

Durante la Antigüedad tardía, la obra de Virgilio se configura como el gran modelo para las producciones de autores como el siciliano Calpurnio en el siglo I d.C. y Nemesiano en el III d.C., quienes componen sus églogas siguiendo el modelo precedente establecido por Virgilio (Halperin 3). La obra de ambos poetas latinos, junto con la de Virgilio, será leída durante la Edad Media y el Renacimiento, siendo de gran importancia para la creación de las primeras nociones europeas sobre la pastoral (Halperin 3). Por cierto, durante el Medioevo la producción pastoril continúa principalmente de la mano de autores que siguen la tradición de la égloga latina, aunque sin el éxito y la proliferación que alcanzará llegado el Renacimiento¹⁰ (Halperin 36). Así, encontramos obras como la apología cristiana pastoril del poeta latino Endecheus en el siglo V; la *Ecloga Theoduli* en el siglo IX, utilizada con fines didácticos para la enseñanza del latín en primeros niveles (Ranero 113); los *Carmina* de Alcuin of York junto a su círculo durante la era carolingia; y la obra de Metellus von Tegernsee durante el siglo XII (Halperin 36).

Llegado el Renacimiento, la pastoral surgirá por primera vez como categoría literaria autónoma e identificable, además de alcanzar una popularidad histórica (Halperin 37), siendo fundamental para ello la labor llevada a cabo por los primeros humanistas

poniendo énfasis en el impacto que tuvo la recepción de Virgilio para la posteridad (7). En ese sentido, el autor apunta que la mayoría de la crítica especializada ha leído la obra de Teócrito desde el filtro de la pastoral post-Virgilio. Esto es lo que él llama como “pastoralización” de los *Idilios*. A raíz de lo anterior, el autor acoge como propósito de trabajo revertir dicha situación y leer la obra de Teócrito en sus particularidades y en relación con su contexto histórico (8).

¹⁰ Esto, puede apuntarse como un ejemplo significativo que evidencia una línea de continuidad entre la Antigüedad y la Edad Media, en tanto la obra del poeta romano siguió siendo leída y reinterpretada por autores medievales, lo que, una vez más, viene a negar relatos historiográficos que ven una ruptura y una discontinuidad entre ambos periodos, y que perciben a la Edad Media como una época oscura, en la que supuestamente se genera una regresión en el progreso del hombre a través del tiempo. Al respecto, cabe destacar investigaciones como las de Nicholas Mann, quien en su artículo “The Origins of Humanism” propone como tesis central que las prácticas humanistas de recepción e interés por los textos y las culturas antiguas no comienzan con el Humanismo del siglo XIV, sino que echan sus raíces mucho antes, con data incluso desde el siglo IX en adelante, y que tendrá momentos álgidos de actividad humanista: durante el periodo del Imperio carolingio, en el Renacimiento del siglo XII y en diferentes cortes italianas durante el siglo XIII.

italianos en relación con el reavivamiento de los textos y culturas antiguas. Debido a que el griego era escasamente conocido en los primeros círculos humanistas, mientras que el latín avanzaba ascendentemente como la lengua franca de la erudición¹¹, la autoridad de Virgilio fue mucho mayor que la de Teócrito en cuanto a la pastoral antigua. Este último sólo alcanzará una mayor difusión luego de la traducción de su obra por Helius Eobanus Hessus en el siglo XV, siendo incorporado y estudiado en los currículos humanistas de Europa entre los siglos XVI y XVII (Halperin 2).

Es en este contexto humanista donde surgen las primeras obras pastoriles “modernas” en imitación de los antiguos, por ejemplo, *Bucolicum Carmen* de Petrarca, un conjunto de églogas que siguen el modelo virgiliano. Sin embargo, es en este mismo periodo cuando, a la vez que prolifera el éxito de la égloga, comienzan a surgir las primeras grandes innovaciones. Así, la pastoral ya no aparece restringida netamente al terreno de la lírica, sino que se abre camino en la narrativa y el drama. Si bien en la narrativa ya encontramos un antecedente de lo que puede ser llamado novela pastoril en la Antigüedad, con *Dafnis y Cloe* del autor griego del siglo II d.C. Longo de Lesbos, la composición de *Ameto* (1341) por Bocaccio constituye el primer exponente del romance pastoral en Europa (Halperin 37), antecediendo la proliferación de la novela pastoril en Italia durante el periodo renacentista, y su posterior diseminación en el resto del continente, convirtiéndose en un género con mucha popularidad.

En el caso italiano, reconocida es la novela de Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (1504), que viene a inaugurar el género de la novela pastoril en Europa, alcanzando una gran popularidad y difusión, siendo varias veces publicadas en ediciones aldinas, e incluso traducida al español en 1547. Siguiendo en terreno itálico, a la novela del napolitano seguirán obras como la *Aminta* (1573) de Torquato Tasso, que siguen el modelo de la *Arcadia*. En España la novela pastoril se convierte en éxito de lectura y proliferan enormemente el número de títulos desde mediados del siglo XVI en adelante, destacando la

¹¹ En efecto, el latín fue una lengua que incluso durante la Edad Media fue adquiriendo difusión e institucionalización. Por lo tanto, llegado el Humanismo, ya era considerada la lengua de la erudición y el conocimiento, así como también de la diplomacia y las instituciones. En cambio, el griego fue casi una lengua desconocida al menos hasta el siglo XV, en que volvió a considerarse dentro del régimen humanista (Mann 17). Lo anterior, corresponde a uno de los grandes motivos por el cual la revitalización de textos y autores griegos se dio en diferencia de magnitud en relación con los latinos, y de allí, la mayor influencia de Virgilio por sobre Teócrito durante este momento decisivo para la evolución de la literatura pastoril en Europa.

publicación de *La Diana* (1558-1559) de Jorge de Montemayor, obra reeditada y traducida al francés en 1578 y al inglés dos décadas después. A ella, le siguen *La Galatea* (1585) de Miguel de Cervantes y *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega, quien sigue el modelo italiano de Sannazaro. En Inglaterra conocida es *The Arcadia* (1590) de Sir Philip Sidney, publicada en dos ediciones distintas, que alcanzó gran popularidad y tuvo mucha recepción entre otros autores contemporáneos durante el siglo XVI y XVII; es más, es considerada como una de las fuentes del *King Lear* (1605) de Shakespeare. En Francia obtuvo mucho éxito la novela de Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, escrita y publicada por partes entre los años 1607 y 1619, a la muerte del autor, su secretario Balthazar Baro, concluyó la labor en 1633.

En el terreno del drama, la estructura dialógica de algunos de los *Idilios* y de las *Églogas*, propia de las competencias poéticas entre los pastores, de cierta forma antecede el surgimiento del drama pastoril durante el Renacimiento en Europa¹². La *Favola d'Orfeo* de Angelo Poliziano, representada en 1471 en Italia, marca el inicio del drama pastoril en Europa (Halperin 37). Las producciones dramáticas pastoriles se convirtieron en un género sumamente codificado y exitoso en la época, que recoge sus personajes, situaciones y espacios de la tradición pastoril, casi siempre pastores enamorados en espacios con naturaleza idílica; los cuales se entremezclan con elementos de la comedia, sobre todo en la presentación de parejas de enamorados impedidos que suelen ser ayudados por personajes auxiliares. Así, el drama pastoril adquirió una identidad tragicómica, convirtiéndose en un nuevo género dramático, caracterizado por la composición de obras serias pero, a diferencia de la tragedia, con finales felices, siendo una de las más reconocidas en Italia la obra *Il pastor Fido* (1590) de Giovanni Battista Guarini. Al igual como ocurre con la novela, el drama pastoril se extiende y disemina por el resto de Europa durante el Renacimiento. En España el género también alcanza mucho éxito, sobre todo de la mano de Lope de Vega, al igual que en Inglaterra, donde será cultivado por los dramaturgos renacentistas, incluido Shakespeare. En el caso español destacan los dramas pastoriles *El verdadero amante*

¹² Paul Alpers afirma lo siguiente sobre la importancia de las églogas virgilianas en el desarrollo del drama pastoril italiano en el siglo XVI: "...pastoral drama developed in the sixteenth century from Virgil's Eclogues. Our own sense of poetry leads us to associate eclogues with lyrics, and we therefore assume that they are characteristically monodies. But the majority of Virgil's Eclogues have more than one speaker – sometimes participants in a singing contest, sometimes interlocutors in a dialogue- and it was therefore perfectly natural to perform them, or imitations of them, as little theatrical pieces at court. From this *eglogue rappresentative*, as they were called, the pastoral drama developed in mid-sixteenth-century Italy" (70).

(1620) y *La pastoral de Jacinto* (1623), ambas de Lope, y en el inglés, Edmund Spenser inaugura el género con su obra *The Shepheardes Calendar* (1579), pero también son conocidas las obras *As You Like It* (1559) y *The winter's tale* (1610-1611), ambas de Shakespeare.

Todas las diferentes manifestaciones literarias de la pastoral seguirán teniendo bastante éxito en los siglos venideros en Europa, especialmente durante el siglo XVII. A la par que la producción pastoral prosigue su camino, con el advenimiento del Neoclasicismo comienzan a surgir las primeras reflexiones teóricas respecto a su estatuto dentro del espectro literario y la teoría de los géneros, siendo René Rapin la primera gran figura en hacerlo en Francia (Halperin 39). En Inglaterra, por su parte, Alexander Pope cultivó la pastoral a la vez que propuso sus propias aproximaciones teóricas al respecto. Siguiendo con los autores británicos, llegado el movimiento romántico, poetas como Coleridge y Hugh Blair sienten un gran interés y admiración por la figura de Teócrito (Halperin 2). William Wordsworth compondrá varias obras pastoriles, siendo quizás la más reconocida su poema "Michael", incluido en la edición de 1800 de las *Lyrical Ballads*, en el que ya es posible atisbar las primeras interpretaciones románticas en torno a la pastoral.

b. Hacia una definición de la pastoral

A partir de este breve panorama histórico de la pastoral en Europa queda en evidencia que nos encontramos ante un fenómeno literario complejo y diverso, que no sólo agrupa obras literarias antiguas y modernas, sino también obras dramáticas, narrativas y líricas, lo que ha llevado a que la pastoral sea a menudo catalogada como una categoría "invasiva" o "expansionista" (Halperin 28). Las particularidades de la pastoral, pero sobre todo las diferencias existentes entre las obras pastoriles, hacen de la empresa definitoria una tarea difícil y no libre de obstáculos. Proponer una definición de una manifestación literaria de tan larga data en la historia literaria de Occidente, en la que sea posible agrupar el conjunto diverso de obras que lo conforman, ha sido un debate constante entre la crítica especializada y, por lo mismo, afloran un número significativo de definiciones y aproximaciones teóricas diferentes. Paul Alpers, autor de uno de los principales textos que intentan abordar teóricamente el fenómeno de la literatura pastoril en

su conjunto, lo apunta así: “sometimes seems as if there are as many versions of pastoral as there are critics and scholars who write about it” (8). Si bien es un cometido difícil y problemático, es un tema necesario de tocar cuando estudiamos literatura pastoril, aun cuando las definiciones propuestas no sean capaces de abordar el complejo fenómeno de la pastoral. Al respecto, parecen pertinentes las palabras de otro de los críticos especializados, David Halperin: “It should be stressed at the outset that even a good definition of pastoral can provide only a very limited description of the literary form” (35).

El problema de la definición parece acompañar a la pastoral desde sus inicios. Lo cierto es que antes de Teócrito no existió algo similar al fenómeno literario que fue conocido posteriormente con el nombre de pastoral, así como tampoco se sabe con certeza lo que Teócrito llamó “bucólico”¹³. Tampoco está incluida como categoría autónoma ni es tratada como manifestación literaria en las poéticas antiguas de mayor influencia para la historia literaria posterior, sobre todo para el Renacimiento: la *Poética* de Aristóteles y el *Arte Poética* de Horacio (Alpers 8), por lo que para los eruditos renacentistas no existieron, en consecuencia, autoridades literarias de la Antigüedad que se erigieran como un modelo a seguir en la definición de la pastoral. Por lo tanto, durante este periodo, si bien existió un apogeo y proliferación masiva de creación literaria pastoril, no fue acompañada de propuestas teóricas que abordaran su definición dentro del sistema literario; y si las habían, eran desplegadas en prefacios y prólogos de obras pastoriles, como las de René Rapin en su

¹³ Respecto a este punto, existe gran discusión entre la crítica especializada. Halperin defiende la idea de que la noción de pastoral nace con posterioridad a la obra de Teócrito y, por lo tanto, no debe utilizarse la misma etiqueta para referirse a la obra del poeta griego, porque él habría tenido en mente un tipo de poesía distinta a lo que refiere el término de pastoral. De hecho, Halperin afirma que ambos conceptos, bucólico y pastoral, no eran equivalentes en la antigüedad, a pesar de que ambas derivaran etimológicamente de lemas con campos semánticos similares: según Halperin, *boukolikos* refiere a un término técnico-literario, que designa un tipo de composición, aun cuando deriva de *boukolos* (‘pastor’); mientras que *pastoralis* es un término descriptivo que denota un cierto tipo de cuidado de animales (10). En ese sentido, para el crítico norteamericano, el concepto de bucólico habría referido a un tipo específico de composición métrica: “At the time when Theocritus was composing the Idylls, and in the intellectual community for which he was writing, it was the custom to classify poetry chiefly according to metrical criteria, and so the hexameter poems of Theocritus and Virgil were included in the ancient genre called epos. Thematic considerations, which are highly pertinent to the modern concept of pastoral, were subordinated to metrical ones and did not figure prominently in any ancient scheme of literary classification from the Hellenistic period until the second century A.D.” (15). Desde este punto de vista, cualquier composición de Teócrito que esté compuesta en dicho metro podría ser llamada “bucólica”, a pesar de que carezca de elementos pastoriles. No obstante, Paul Alpers apunta una falencia en el argumento de Halperin: el término “bucólico”, o sus derivados gramaticales, aparece en aquellos Idilios que poseen elementos pastoriles, y por tanto, serían pertenecientes a este grupo. En ese caso, el concepto “bucólico” haría referencia a un grupo específico de composiciones dentro de los *Idilios* (Alpers 147). Sin embargo, dicha clasificación no deja de tener dificultades, porque estará sujeta a la definición que se tenga de la pastoral.

introducción a las *Eclogae Sacrae* (1659) (Alpers 10). Rapin es consciente de que la labor que busca emprender no tiene precedentes que le hayan asentado un camino previo, por este motivo, ante la ausencia de una autoridad que le anteceda, la definición que propone sigue claramente y muy de cerca los criterios aristotélicos para la definición de la tragedia. Para Rapin la pastoral es: “the imitation of the action of a Sheapard, or of one taken under that Character” (cit. en Halperin 39). En definitiva, escasos son los intentos por delimitar teóricamente el fenómeno pastoral en la modernidad temprana y los que hay parecen poco fructíferos. Alpers así lo afirma: “Renaissance poetics fails to tell us much about pastoral” (10). No obstante, parece ser que la ausencia de una preceptiva clara en torno a la pastoral es el motivo principal que permitió su metamorfosis. Habríamos de suponer que de haber existido una reflexión teórica extensa y robusta, la pastoral no se habría diversificado de la manera en que lo hizo durante el Renacimiento.

Entonces, si partimos de la premisa que la pastoral es un fenómeno literario diverso, lo sensato sería intentar identificar un elemento de continuidad dentro de la diferencia, que nos permita hablar de un conjunto de obras que pertenecen a un mismo grupo y que poseen, al menos, un elemento constitutivo en común. En consecuencia, buscamos un rasgo identitario que esté presente en todas las obras pastoriles. Dado que la pastoral es un fenómeno literario sumamente codificado y tipificado¹⁴, más de alguno de los elementos que la conforman podría ser señalado como ese rasgo: la presencia de una naturaleza idílica, pastores que cantan sus cuitas de amor, o pastores que compiten en concursos poéticos al atardecer. No obstante, Paul Alpers en *What is Pastoral?* advierte que cada uno de estos elementos deriva de una situación central, que es desarrollada y transformada en las diferentes producciones pastorales (22). Esa situación central, lo que él llama la “representative anecdote”¹⁵, que se repite en todas las obras pastoriles y que, por tanto, nos

¹⁴ Entendemos a la pastoral en estos términos porque posee una serie de rasgos y elementos que son repetitivos y constantes entre las diferentes obras pastoriles, convirtiéndola en un tipo literario sumamente reconocible. En ese sentido, la pastoral parece cercana al gótico, ya que al igual que la primera, este último posee una serie de elementos que conforman un grupo identificable, como son el espacio del castillo en ruinas, el motivo de lo sobrenatural, la construcción literaria de una naturaleza oscura, entre otras.

¹⁵ Aquí, Alpers sigue el concepto propuesto por Kenneth Burke en *A Grammar of Motives*, que hace referencia a una representación de una situación típica de la realidad: “it is a typical instance of an aspect of reality”, y que debido a que es típica, “it serves to generate specific depictions, or representations, of that reality” (Alpers 14). Dicha representación está sujeta a las condiciones de la realidad que la produce: “‘Anecdote’ implies that they are inseparable from the stuff of reality with which they deal, and that their selection does not escape the conditions of ordinary summary accounts of our lives” (Alpers 13). Debido a

permite hablar de una continuidad y un conjunto de obras con un elemento en común, es la de “herdsmen and their lives” (22). Por consiguiente, el rasgo identitario que aúna al conjunto de obras que conforman la pastoral es la representación literaria de los pastores y sus vidas, representación que varía de acuerdo a la manera en que el autor se apropia de este elemento constitutivo y lo reinterpreta: “what connects pastoral works to each other, what makes them a literary “kind”, is the way each deals, in its circumstances and for its reasons, with the representative anecdote of herdsmen and their lives” (Alpers 26).

En definitiva, la representación ficcional de los pastores y sus vidas, para Alpers, se constituye como “la medida de todas las cosas” para la pastoral. Cada una de las demás características y elementos aparecen subordinados a la situación central, y se verán influenciados por ella. De hecho, Alpers es categórico en desmentir la existencia de una naturaleza o ambiente pastoril, entendido como un espacio idílico o arcádico y relacionado con el mito de la Edad de oro¹⁶, y que ello sea un rasgo definitorio del fenómeno; sino que, al igual como las demás, las características que adquiera el espacio natural dependerá de la manera en que cada autor interpreta la situación central: “but whatever the specific features and emphases, it is the representative anecdote of sheperds’ lives that makes certain

este último punto, se subentiende que la representación de dicha situación típica varía de acuerdo con la realidad, siendo la variación un aspecto constitutivo del término. Para Alpers, el concepto de “representative anecdote” calza a la perfección con la definición que él busca de la pastoral, y también con nuestro propósito aquí, que es el de encontrar aquel rasgo central de la pastoral que está presente en todas las obras pastoriles y que dé cuenta de la continuidad histórica del conjunto.

¹⁶ El relato de la Edad de Oro tiene vasta presencia en los textos antiguos. El primer autor en describirla fue Hesíodo en *Trabajos y días*. Según el poeta griego, se trataría de la primera edad del hombre, seguida por la edad de plata, la de bronce, la de los héroes y, finalmente, la edad de hierro, entendiendo la evolución de la raza humana como un proceso de degradación y decadencia a medida que avanzan las distintas edades. En ese sentido, la Edad de Oro, que se condice con el reinado de Cronos en el cielo, se habría caracterizado por ser un momento en que los hombres “vivían como dioses con un corazón sin preocupaciones, sin trabajo y miseria, ni siquiera la terrible vejez estaba presente” (110-115); asimismo, el sustento era brindado por la tierra mediante la generación espontánea (115-120). En aquel tiempo mítico, el hombre no conocía de guerra, ni hambre, ni trabajo, ni miseria, ni de vicio, ni enfermedad. También se encuentra representada en *La Metamorfosis* de Ovidio. El poeta latino sigue el esquema degradativo de Hesíodo, pero reduce a cuatro las edades del hombre: oro, plata, cobre y hierro. Similar al caso del primero, Ovidio vincula a la edad de oro con un momento de paz y abundancia, en la que “la tierra producía cosechas sin ser arada” (105-110). Quizás la mayor innovación de Ovidio sea la incorporación de la navegación como aspecto ausente en la edad de oro, connotándola negativamente como motivo de guerra y destrucción (90-100); dicho motivo será muy recurrente en la literatura latina. En Virgilio, la Edad de Oro aparece representada en la *Égloga IV*. En ella, la época dorada adquiere características similares a la de los autores ya citados, pero innova en presentar el proceso de manera cíclica, vaticinando el advenimiento de una nueva Edad de Oro, en un futuro próximo. Ahora bien, desde Virgilio en adelante, tradicionalmente el mundo de la pastoral suele ubicarse en un momento similar al de la Edad de Oro y asociado con el espacio de la Arcadia, con las características que ya hemos presentado.

landscapes pastoral” (21). Así concluye: “pastoral landscapes are those of which the human centers are herdsmen or their equivalents” (28).

En otras palabras, Alpers hace de la figura del pastor el centro de su propuesta teórica y definitoria de la pastoral, hasta el punto de que la consideraría inexistente si la obra pastoril no hiciese una interpretación de la vida de los pastores. Al respecto, encontramos un punto en común entre lo propuesto por Alpers y la definición de pastoral desplegada por David M. Halperin en *Before Pastoral*. En su propuesta, Halperin considera cuatro cláusulas como definitorias de la pastoral. En la primera de ellas establece una concordancia con lo dicho por Alpers, en tanto define a la pastoral como toda aquella literatura que refiera o trate sobre los pastores y sus actividades en el campo: “Pastoral is the name commonly given to literature about or pertaining to herdsmen and their activities in a country setting” (61). Dentro de las actividades que Halperin considera como propias de los pastores encontramos: labores de pastoreo y ganadería; producción de música, ya sea a través del canto o de algún instrumento como la cítara o la siringa; y por último, actividades relacionadas con el amor. Si bien Halperin no pone énfasis en esto, nos parece pertinente destacar que dichas actividades, y la vida de los pastores en general, nunca tienen lugar en la ciudad, sino que se desarrollan en el espacio específico del campo, o como Halperin menciona en su definición citada más arriba, “in a country setting”.

Al mismo tiempo que hemos expuesto el rasgo identitario de la pastoral, que nos permite establecer una continuidad y una marca de pertenencia entre las diferentes obras que conforman este grupo, estamos identificando un rasgo que es excluyente para su clasificación. En otras palabras, según lo dicho, no consideraremos dentro de la categoría pastoral a aquellas obras en las que no estén representados los pastores, sus vidas y actividades. Por tanto, no consideraremos propuestas como la de Terry Gifford, en *Pastoral*, quien distingue tres definiciones o usos distintos para el término, entre los cuales nos parece problemático el siguiente: “pastoral refers to any literature that describes the country with an implicit or explicit contrast to the urban” (2). Siguiendo esta lógica, podríamos incluir dentro de la pastoral a obras literarias en las que no necesariamente existan pastores representados; sólo bastaría como criterio definitorio la presencia de una descripción del campo en contraste con la ciudad: obras como el poema “The Dungeon” de

Coleridge estaría incluida dentro de la pastoral para Gifford. Lo que no quiere decir que en las obras pastoriles sí pueda existir -de hecho en la mayoría las hay- una descripción del campo en oposición con la ciudad; lo problemático es hacer de ello un criterio definitorio, puesto que yerra en su excesiva amplitud y carencia de rasgos excluyentes que permitan acotar o delimitar específicamente el conjunto de obras que forman parte del grupo.

Ahora bien, si definimos a la pastoral como la representación literaria de los pastores y sus vidas, tenemos que entender que dicha representación se da de manera bastante particular. Siguiendo el término utilizado por Paul Alpers, proponemos que la representación de la vida de los pastores se da a través de un conjunto de convenciones (80), entre las que se encuentran personajes, motivos, situaciones y espacios, que han sido definidos y codificados como pastoriles de manera tácita, mediante el común acuerdo entre los diferentes autores, y a través del uso que de ellas se ha hecho en el tiempo. El autor y el lector las reconocen como características de la pastoral, ya que han sido así definidas en las obras pastoriles que le anteceden, lo que produce ciertas expectativas de lectura. Dichas convenciones son altamente identificables y rastreables entre las diferentes obras pastoriles a lo largo de la historia literaria, y están sujetas a reinterpretación por cada autor en su respectiva obra pastoril, según sus propios intereses y contextos histórico-estéticos.

Como ya se dijo, las convenciones abarcan desde la caracterización particular de ciertos espacios o personajes hasta la recurrencia de determinadas situaciones ‘tipo’, pero también implican, por ejemplo, la utilización de ciertos nombres, los que con el tiempo cristalizan como identidades pastoriles (Dametas, Menalcas, Tirsis, Dafnis, Melibea, Amarilis, etc.), así como el uso de ciertos símbolos, como el de la manzana, representación del amor erótico-sexual. No obstante, quizás la convención central de la pastoral sea la representación de los pastores como poetas. Claro está que los personajes representados en las obras pastoriles no se condicen con los pastores de la vida real; sino que, desde la pastoral antigua en adelante, el personaje del pastor aparece vinculado con actividades creativas, como el canto y la música, y con un mundo que se configura como un espacio propicio para el ejercicio libre de la creación. Tanto los *Idilios* de Teócrito, como las *Églogas* de Virgilio inician con pastores entonando canciones y tocando música: en el caso de la primera *Égloga*, es Tí tiro quien recostado bajo una haya entona canciones con el

caramillo; en el primer *Idilio*, Tirsis canta una bella canción a petición del Cabrero. Dado que en la Antigüedad la música y la literatura artes estrechamente involucradas, los pastores-cantores se identifican también como pastores-poetas. Dicha representación de la figura del pastor como un poeta, suele ir acompañada de una auto-representación del poeta real en el personaje ficcional. Mark Payne habla de una proyección del individuo real, del autor, en el mundo ficcional, mediante la identificación del poeta con el personaje del pastor, y que dicho proceso constituye, por un lado, una innovación en la literatura antigua, y por otro, un aspecto central para la pastoral como fenómeno histórico-literario: “The presence of the author in a fictional world of his own invention, encountering there what is recognizably one of his own fictional creations, is an innovation in literary world building that will be vitally significant to the future of bucolic poetry” (4). Por su parte, Halperin concuerda al afirmar que la auto-representación del poeta en el personaje del pastor es un aspecto central para la continuidad de la pastoral, que la viene acompañando desde sus orígenes: “a theme as old as pastoral itself and as essential to its vitality” (64). De igual forma señala Alpers que en la pastoral “from its beginnings the poet has represented himself as a herdsman” (50).

Asimismo, una de las convenciones más reconocidas de la pastoral es el llamado “singing contest” (Alpers 87), o certamen poético. Este último consiste en una competencia de canto entre dos pastores, en la que cada uno promete un premio al vencedor, que puede ser desde instrumentos y animales valiosos, hasta otros objetos preciados como vasos tallados. Un tercer pastor suele hacer de árbitro, encargándose de definir cuál de los pastores en competencia es el ganador. El canto se desarrolla de manera alterna y correlativa, un pastor canta en respuesta al otro. Es una situación recurrente en los *Idilios* (I, V, VI, VIII, IX), y será retomada también en las *Églogas* (III, VII). Veamos el caso de la tercera *Égloga* de Virgilio, la disputa entre Dametas y Menalcas:

PALEMÓN-. Cantad, pues (...) Empieza tú, Dametas; tú, Menalcas, seguirás después. Cantaréis alternativamente, aman las Camenas los cantos alternados.

DAMETAS-. Comencemos por Júpiter, oh Musas: de Júpiter están todas las cosas llenas, él protege las tierras, él cuida de mis cantos.

MENALCAS-. Y a mí Febo me ama; Febo tiene siempre por mi parte sus ofrendas: los laureles y el jacinto de rojo suave.

DAMETAS-. Galatea, niña traviesa, me busca tirando una manzana y huye al saucedal y desea que antes yo la vea.

MENALCAS-. En cambio a mí se me ofrece de buen grado Amintas, mi encendido amor, más conocido de mis perros que la misma Delia. (55-65)

La competencia funciona de la siguiente manera: el árbitro decide quién comienza el canto y la manera en que se llevará a cabo, el primer pastor establece un tópico y el segundo pastor debe atenerse a él, a la vez que lo modifica. Dametas inicia con una alabanza al dios Júpiter, Menalcas responde con una alabanza a Febo; Dametas prosigue con un canto a su amada, Galatea, y Menalcas a Amintas, en respuesta. Asimismo, la convención del certamen suele ir acompañada de otras situaciones típicas, como la descripción de los vasos apostados como premios mediante la écfrasis (*Idilio I, Égloga III*). No obstante, el canto del pastor también puede adquirir otras formas situacionales. Una convención recurrente en la pastoral es que el pastor cante sus penas de amor debido al desdén, ausencia o muerte de su ser amado, en esta situación cobra vital relevancia la individualidad del pastor, como sujeto que sufre por amor. De esta última situación es ejemplo la segunda *Égloga*, en la cual Menalcas se lamenta por el desdén de su amado, Alexis. Otra situación recurrente es aquella en que el pastor se lamenta por la muerte de otro pastor, ejemplar es el caso del primer *Idilio*, en el que Tirsis clama por la muerte de Dafnis.

Ahora bien, las convenciones también implican modos particulares de caracterización y descripción del espacio natural, y por tanto, la creación de un ambiente convencional o ‘tipo’. En ese sentido, el cantar de los pastores se suele realizar en un ambiente con una naturaleza primaveral, relacionado con el tópico del *locus amoenus*, que implica la caracterización de una bella umbría en la que se dan los siguientes componentes: un prado pintado de flores y frutos, con árboles y ramas frondosas que protegen del sofocante calor del sol, junto a un arroyo o corrida de agua. La descripción de estos parajes suele ser realizada mediante el despliegue de imágenes sensoriales y sinestésicas, como el sonido del trinar de algunas aves, el burbujeo del arroyo, el aroma de los frutos, o el color de las flores. Esta convención, que nosotros denominaremos “Naturaleza en flor”, se

encuentra de manera amplia y recurrente en las obras pastoriles. Recogemos el siguiente ejemplo del quinto *Idilio* de Teócrito, en el que Lacón invita a Comatas a cantar: “Más a gusto podrás cantar aquí, sentado a la sombra del acebuche, en la arboleda. Fría agua por acá se desliza, aquí tenemos césped y este lecho de hierba, aquí la cháchara de grillos” (30-35).

Como estas, son muchas las distintas y variadas convenciones que forman parte de la pastoral, y los ejemplos anteriores representan sólo un porcentaje de ellas. En su conjunto, forman una especie de repertorio de personajes, situaciones, motivos y espacios pastoriles, que están a la disposición de los autores para ser utilizados y reinterpretados a la luz de sus intereses y contextos. Paul Alpers ya planteaba algo similar al señalar que el proceso de composición pastoral es en sí mismo una recepción, en la que el autor sigue un modelo, a la vez que lo reinterpreta según sus propósitos y circunstancias. Así lo dice, por ejemplo, respecto a la primera recepción -y quizás la más importante para la posteridad- de la obra de Teócrito: las *Églogas* de Virgilio, compuestas siguiendo el modelo del poeta griego, pero incorporando elementos propios de quien las produce; en definitiva, un proceso de recepción: “Eclogue 1 shows us how pastoral historically transforms and diversifies itself... Virgil could not have written this poem (or any others in his Eclogue book) had he not taken Theocritus as a model, but at the same time he reinterprets Theocritean bucolic” (Alpers 26). Este abordaje sustenta nuestro trabajo, en tanto el propósito que nos guía es analizar de qué manera John Keats recepciona, según sus intereses y circunstancias, el conjunto de convenciones que conforman la pastoral, tradición que le precede y que posee una larga data en Europa. A saber, nuestro objetivo es dilucidar de qué manera adscribe a dicha tradición, pero también cómo la transforma según su contexto y, por ende, cuáles son sus innovaciones.

Quizás lo más interesante del trabajo de Paul Alpers es su propuesta de que el proceso de composición pastoral es reproducido y representado en la obra literaria, a través del certamen poético entre los pastores. A partir de esto, se puede afirmar que el cantar de los pastores en la disputa poética se asemeja al proceso compositivo del poeta pastoral, en que un autor sigue el modelo establecido por el primero, pero incluyendo su propia innovación en la obra final. Para Alpers, el proceso mediante el cual Virgilio recepciona los

Idilios de Teócrito aparece reproducido en la ficción mediante el cantar de los pastores: “In pastoral poetry, the model for close imitation is the singing contest, in which the challenge from the second Singer is to accept the terms set by the first and at the same time establish his own images or voice or claims. Virgil takes up Theocritus as one shepherd answers another, by giving his own version of the song in his predecessor’s poem” (86). Esta idea refuerza la noción de que el personaje del pastor-poeta es una auto representación del autor real en la ficción, en tanto el canto del segundo reproduce ficcionalmente el quehacer poético del primero, “as a model of the poet’s own activity” (Alpers 81). En suma, podemos afirmar que la pastoral posee un carácter reflexivo, dado que/ya que la obra pastoril reproduce ficcionalmente el proceso compositivo del autor pastoral, lo que denota la existencia de un esquema metaliterario cuyo centro neurálgico es la figura del pastor-poeta.

c. El mundo pastoril y su relación con la realidad

No podemos hablar de la pastoral sin referirnos a un aspecto que ha sido ampliamente mencionado y difundido en las diferentes definiciones del fenómeno: el hecho de que las obras pastoriles representan un mundo idealizado, armónico y perfecto. Dichas nociones son rastreables desde las primeras definiciones de la pastoral en Europa durante los siglos XVII y XVIII. En su “Discours sur la nature de l’églogue” Fontenelle señala lo siguiente: “The Illusion and at the same time the pleasingness of pastoral therefore consists in exposing to the Eye only the Tranquility of a Shepherd's Life, and in dissembling or concealing its meanness, as also in showing only its Innocence and hiding its Miseries” (cit. en Halperin 40). Para Fontenelle, la pastoral crea un mundo que resulta ser una ilusión placentera, en la cual se ocultan el vicio y la miseria, para retratar sólo la tranquilidad e inocencia de la vida de los pastores. Asimismo, Alexander Pope en “A Discourse on Pastoral Poetry”, sigue de cerca lo propuesto por Fontenelle: “We must therefore use some illusion to render a Pastoral delightful; and this consists in exposing the best side only of a shepherd's life, and in concealing its miseries” (cit. en Halperin 40); a la vez que destaca y pone énfasis en que estamos ante una representación ficcional, a decir, la pastoral no presenta la vida de los pastores como es en realidad, sino que constituye un interpretación

de cómo sería la vida de los pastores en la llamada Edad de Oro: “pastoral is an image of what they call the Golden Age. So that we are not to describe our shepherds as shepherds at this day really are” (cit. en Halperin 40).

Abbot Fraguier va un poco más allá que los autores que le preceden, al señalar que la pastoral representa verdades ideales, lo que implica una idealización de la naturaleza y acercar a la poesía a la perfección: “The Design of Poetry is to imitate what is said and transacted among Shepherds. But it must not be confin'd to the bare Representation of real Truth, which would seldom please: It ought to rise as far as Ideal Truth, which embellishes Nature, and carries Poetry, as well as Painting, to the highest Perfection” (cit. en Halperin 41).

Con la llegada del Romanticismo, y sobre todo por influencia de los idealistas alemanes, la pastoral comienza a ser vista a partir de las reflexiones que estudian la literatura según la relación que se establezca entre el hombre y la naturaleza, lo cual se mantendrá en boga por mucho tiempo entre la crítica especializada (Alpers 31). En efecto, a fines del siglo XVIII, la publicación de *Poesía ingenua y poesía sentimental* de Friedrich Schiller, dice Halperin, “constitutes the intellectual foundation for all modern approaches to pastoral” (43). Para Schiller, la Antigüedad se identifica con un momento primigenio de perfección y felicidad, determinado por el vínculo directo y armonioso entre el hombre y la naturaleza. Sin embargo, dicho estado se habría perdido llegada la Modernidad. Ante esta pérdida, el sujeto moderno se caracteriza por adoptar una actitud melancólica frente a la ausencia de algo que se tuvo en el pasado, pero que ha sido dejado atrás en el presente. Schiller lo menciona así: “Mientras éramos simples hijos de la naturaleza, gozábamos de felicidad y perfección; llegamos a emanciparnos, y perdimos lo uno y lo otro. De aquí nace un doble y muy desigual anhelo de naturaleza: un anhelo de *felicidad*, otro de su *perfección*” (Schiller 71). Como la naturaleza ha dejado de ser parte constitutiva del hombre, este último debe salir a buscarla fuera de él, convirtiéndose en objeto para la poesía: “Así como la naturaleza fue poco a poco desapareciendo de la vida humana en cuanto *experiencia* y en cuanto *sujeto* (sujeto que obra y siente), así la vemos surgir en el mundo de los poetas como idea y objeto” (Schiller 75). Por tanto, para el hombre moderno el estado primigenio de armonía y conjunción con la naturaleza aparece como irrealizable

en su realidad histórica, posible sólo en el plano del ideal o de la ficción: “The correspondence between his feelings and thought which in his first condition actually took place, exists now only ideally. Nature, which once was simply the world in which man found himself and acted, is now seen to be separated from him, and presents itself as the ideal of harmonious existence which he seeks to achieve” (Alpers 29). Precisamente, ante esta problemática, la literatura surge como medio para representar ficcionalmente ese ideal perdido e irrealizable en el plano material, y la pastoral será concebida dentro de este esquema. La “poesía de Idilio”, como es llamada por Schiller, sería una de los tipos de poesía que es capaz de presentar al ser humano en este estado primigenio, en su condición de paz, felicidad, armonía, ingenuidad y unidad originaria: “The pleasance and the rest of pastoral's literary machinery should be understood only as an inessential means to the portrayal of man in a condition of harmony and peace” (Halperin 49), el que resulta posible sólo en el universo ficcional, como un retrato de lo que podría haber sido.

A propósito de estas visiones de la pastoral es que Alpers problematiza la noción de que las obras pastoriles presenten mundos idealizados, perfectos, armónicos o privados de todo aquello que resulte contrario al ideal. Alpers afirma que el mundo pastoral no está ausente de sufrimiento, sino que, incluso, estaría marcado por el dolor de la pérdida. Al mencionar esto, Alpers está pensando sobre todo en el primer *Idilio* en el que Tirsis canta por la muerte de Dafnis; o en la recepción virgiliana, donde el tema es retomado en la *Égloga* quinta; pero también está pensando en el dolor de los pastores ante la pérdida o desdén de su objeto amado, y allí paradigmático es el caso del *Idilio* tercero en Teócrito y el canto del pastor Coridón por el joven Alexis en la *Égloga* segunda de Virgilio. Por cierto, el lamento del pastor ante la pérdida de un ser querido, sea otro pastor o su objeto amado, es una de las convenciones recurrente en las obras pastoriles, como ya vimos. Lo que propone Alpers es que ante dichas situaciones, lo característico de la pastoral es que el personaje del pastor asume y acepta la pérdida ante su incapacidad para revertirla: “he is able to live with and sing out his dilemmas and pain, but he is unable to act so as to resolve or overcome them, or see them through to their end” (68-69).

En fin, es importante considerar que no podemos generalizar y hablar de que todas las obras pastoriles presentan un mundo idealizado, armónico y exento de sufrimiento; sino

que, como ya hemos expuesto al inicio, cada obra pastoril representa una interpretación de la vida de los pastores siguiendo las convenciones propias de la literatura pastoril, y de acuerdo a ella el mundo pastoril adquiere las connotaciones correspondientes. Estamos, en resumen, ante una representación literaria que imagina a los pastores y su mundo de una determinada manera, y que varía de acuerdo a cómo cada autor imagina o quiere imaginarlo. A esto se suma el hecho de que las obras pastoriles son producidas por autores urbanos que imaginan una vida rural desde la ciudad, y que están dirigidas a un público mayoritariamente ciudadano, si es que no en su totalidad.

Lo que sí es innegable es que estamos ante la configuración de un mundo a través de la literatura. Esto es lo que Gifford ha llamado “The construction of Arcadia”, en su capítulo homónimo, debido a la gran cantidad de obras pastoriles que localizan sus mundos pastorales en la Arcadia. Gifford afirma que muchas obras pastoriles pueden parecer escapistas o totalmente alejadas de la realidad histórica que las produce; sin embargo, como construcción literaria, el mundo pastoral está totalmente permeado por las circunstancias del autor: “Pastoral authors are inescapably of their own culture and its preoccupations. Thus the pastoral construct always reveals the preoccupations and tensions of its time” (82). Por lo tanto, las características y connotaciones que adquiera el mundo construido en la ficción pastoral estarán en estricta relación con el contexto histórico en que son producidas y, por lo mismo, el público lector entiende que, a pesar de que su realidad histórica no sea referida explícitamente en la obra, lo que ocurre en ella tiene especial relevancia y dice mucho sobre sus propias vidas: “If the pastoral is successful, the audience will know that what is perceived to be happening in Arcadia has relevance for them in their own time and (urban) place, with its own anxieties and tensions” (82).

A partir de lo anterior, consideraremos como característica central de la pastoral el hecho de que la obra ficcional establece un cierto tipo de relación con la realidad histórica en que es producida, aspecto que ya puede advertirse en la auto-representación del poeta en el personaje del pastor. Entenderemos, siguiendo lo dicho por Halperin en su segunda cláusula definitoria, que la ficción pastoral no cobra significado en sí misma –los pastores no representan sólo pastores- sino que adquiere un significado en tanto se relaciona con la realidad circundante: “It should be evident, at all events, that pastoral is not an attempt to

see the countryside solely for what it *is* but for what it *means* (...) pastoral achieves significance by oppositions, by the set of contrasts, express or implied, which the values embodied in its world create with other ways of life” (65). Entonces, será constitutivo de la pastoral el hecho de que establezca un cierto tipo de relación con la realidad histórica, pero lo que cambiará, es el tipo de relación que se entable entre la obra y la realidad, pudiendo ser crítica, escapista, subversiva, utópica, etc. Halperin lo pone en los siguientes términos: “In other words, the opposition between the pastoral world and the great world is basic to the form but can create different versions of pastoral according to its specific points of reference” (66-67).

III. *ENDYMION: LA CONFIGURACIÓN DE UN MUNDO PASTORIL*

En este capítulo analizaremos de qué manera en el Libro I de *Endymion* se configura un mundo pastoril mediante el despliegue de diferentes convenciones que nos permiten adscribir esta obra a la pastoral. Para ello, nos centraremos en cómo se constituye una comunidad de pastores, en un tiempo y espacio determinado, y en cuál es el vínculo que ella establece con la naturaleza y la divinidad. Finalmente, determinaremos cómo la voz poética se relaciona con el mundo pastoril que está siendo presentado, para extrapolar dicha relación al contexto histórico de producción.

En el Libro I, luego de que el hablante ha explicitado sus intereses en relatar la historia de Endymion (34-62), pasa a describir por primera vez el espacio en el que tendrán cabida los hechos; así comienza:

Upon the sides of Latmos was outspread
a mighty forest, for the moist earth fed
so plenteously al weed-hidden roots
into o'er-hanging boughs and precious fruits. (I, 63-66)

El aspecto central que cobra relevancia para nuestro análisis tiene relación con la primera descripción que se hace de la naturaleza, en la que es posible percibir la noción del ciclo natural, que denota un proceso de maduración y florecimiento. Esta imagen construye la idea de que estamos ante una naturaleza que está en el momento preciso de la floración, un espacio primaveral donde el brote y la flor serán los protagonistas. La imagen ya citada se complementará con la descripción de un altar ubicado en medio de este espacio, en cuyos cimientos se entreteje una guirnalda de flores recién despuntadas, y en la que en el césped se esparcen margaritas florecidas sólo hace unas pocas horas, en la víspera. En definitiva, una naturaleza que recién florece, en la cual el agua, al igual que en la imagen anterior, se presenta como el elemento vital que propicia el nacimiento del fruto:

Full in the middle of this pleasantness
There stood a marble altar, with a tress
of flowers budded newly; and the dew

had taken fairy phantasies to strew
daisies upon the secret sward last eve. (I, 89-93)

La descripción de una naturaleza con estas características es una de las posibles representaciones que adquiere el espacio natural en la pastoral. Por lo mismo, hablaremos de la existencia aquí de la convención “Naturaleza en flor”, introducida en el capítulo anterior, y que es rastreable, por ejemplo, en la *Égloga III* de Virgilio¹⁷:

PALEMÓN-. Cantad, pues, que estamos sentados sobre la blanda hierba. Y es ahora cuando empiezan a brotar todos los campos, a brotar todos los árboles, ahora; ahora las selvas se cubren de follaje, ahora está en toda su hermosura el año. (55-59)

Los puntos en común son evidentes: tanto en las primeras imágenes descriptivas del espacio natural en *Endymion*, como en el discurso de Palemón, se evidencia que la situación pastoril se desarrolla en un espacio en donde la naturaleza se encuentra en el punto exacto de la floración, que en el ejemplo de Virgilio se vuelve indudable debido a la repetición del adverbio “ahora”. Lo anterior, nos permite situar y adscribir la obra de Keats a la tradición pastoril, ya desde las primeras imágenes descriptivas del mundo.

En estos primeros sesenta versos el hablante ha hecho una descripción de la naturaleza, aunque sumaria, muy significativa para la constitución de un mundo que por sus características se configura como pastoril. Estas primeras imágenes relacionadas con la floración se verán aún más reforzadas por la descripción del amanecer: estamos ante el nacimiento del día, que se condice con la eclosión de la naturaleza. El hablante construye un espacio que despunta en la mañana:

For ‘twas the morn. Apollo’s upward fire
made every eastern cloud a silvery pyre
of brightness so unsullied that therein
a melancholy spirit well might win

¹⁷ En nuestra lectura de *Endymion* como una obra pastoril nos centraremos en el análisis comparativo, centrándonos fundamentalmente en abordar las convenciones de la pastoral mediante ejemplos de las dos obras fundacionales de la literatura pastoril en la Antigüedad: los *Idilios* de Teócrito y las *Églogas* de Virgilio, para así dilucidar de qué manera Keats retoma dichas convenciones y las interpreta.

Oblivion, and melt out his essence fine
into the winds...
The lark was lost in him; cold springs had run
to warm their chilliest bubbles in the grass;
man's voice was on the mountains; and the mass
of nature's lives and wonders pulsed tenfold
to feel this sunrise and its glories old (I, 96-106)

En esta imagen del amanecer, el sol de Apolo aparece representado como el centro que auna el universo en este ambiente pastoril, en torno al cual los diferentes elementos dotados de vida se congregan y acuden a recibir los primeros rayos de la mañana. Así, el sol se dibuja como la fuerza que iguala a las criaturas que habitan en este espacio: la alondra, el arroyo y el hombre, identificado como el espíritu melancólico, todos por igual reciben el amanecer. Esto, y la descripción de este amanecer mediante recursos auditivos, como el cantar de la alondra, el burbujeo del arroyo y la voz del hombre, nos retrotraen a la descripción que se hace del espacio pastoril en el *Idilio VII* de Teócrito:

Allí, nos reclinamos gozosos en mullidas yacijas de fragante junco, y sobre pámpanas recién cortadas. Arriba, sobre nuestras cabezas, agitábanse muchos chopos y olmos; allí cerca fluía entre murmullos agua sagrada que se deslizaba de la gruta de las Ninfas; sobre las ramas sombreadas las tostadas cigarras se afanaban con su parloteo; la rana verde croaba a lo lejos, en la espesura espinosa de las zarzas cantaban las alondras y jilgueros, gemía la tórtola, enderredor de las fontanas revoloteaban las rubias abejas. Todo olía a opulenta cosecha, olía a fruta madura. A nuestros pies rodaban las peras, por nuestros costados rodaban numerosas las manzanas. Las ramas se inclinaban hasta el suelo cargadas de ciruelas. (133-147)

La similitud entre esta descripción del espacio pastoril con los pasajes ya citados de *Endymion* parece evidente. Teócrito despliega la descripción de una “Naturaleza en flor”, en la cual los árboles repletos de frutos suscitan la idea de exuberancia y proliferación, y al igual que Keats, esto se acompaña con la utilización de recursos sensoriales en su descripción: se oye el cantar de las aves, el agitar de las copas de los árboles, el rumor del

río, el parloteo de las cigarras y el zumbido de las abejas, así como también se huele el aroma de la fruta recién madura. La descripción de este ambiente pastoril se logra mediante recursos característicos de la pastoral en este aspecto, como la sinestesia, la enumeración y el catálogo, que tienen como propósito lograr una representación vívida y sensorial de este ambiente¹⁸. De igual forma, tal como en la primera imagen del amanecer en *Latmos*, en Teócrito se aprecia cómo el ser humano es presentado en este espacio como un componente más del mundo representado, igualado a las demás criaturas y elementos que lo conforman. En la obra del poeta griego, este aspecto será constantemente referido mediante la insistente comparación entre el canto de los pastores con el de otros componentes de la naturaleza¹⁹.

Si bien, como ya hemos visto, en los primeros cien versos del Libro I ya es posible establecer una adscripción de esta obra a la tradición pastoril, aún no ha sido presentado en la constitución del mundo el elemento central de la pastoral: pastores. Precisamente, luego de que el hablante ha descrito la mayor parte del espacio natural, irrumpe el canto ejecutado por una procesión de pastores y pastoras, seguidos por un sacerdote:

Leading the way, young damsels danced along,
Bearing the burden of a shepherd song,
... next, well-trimmed,
A crowd of shepherds with as sunburnt looks
As may be read of in Arcadian books ...
Some idly trailed their sheep-hooks on the ground,
And some kept up a shrilly mellow sound
With ebon-tipped flutes. Close after these,
Now coming from beneath the forest trees,
A venerable priest full soberly. (I, 135-149)

En primer lugar, nos parece relevante de qué manera las acciones de esta comunidad de pastores y los objetos con lo que son asociados se condicen con la representación literaria

¹⁸ Halperin apunta este aspecto como uno de los elementos convencionales de la pastoral, y la cataloga como "... a rustic scene of rich and sensuous description shot through with vivid, realistic detail" (121).

¹⁹ Con la brisa entre los árboles: "Dulce es el susurro que canta el pino aquél, junto a las fuentes, cabrero; dulces también los sonos de tu siringa." (I, 1-3); con el sonido del agua: "Tu canto, pastor, más dulce se derrama que aquel agua rumorosa desde lo alto de la peña" (I, 8-10); con el cantar de otros animales e insectos: "cantando vences a la cigarra" (I, 144).

de estos personajes en la pastoral. Las pastoras que guían la procesión lo hacen cantando y bailando, así como los pastores que la siguen aparecen tocando la flauta (“flutes”) y algunos cargando un cayado (“sheep-hooks”), lo que de inmediato permite la identificación de estos personajes con pastores de la tradición pastoril. En efecto, parece pertinente recordar la definición de la pastoral propuesta por Halperin (61): toda aquella literatura que trate sobre pastores y sus actividades, entre las cuales se encuentran las labores de pastoreo, representadas en el objeto del cayado, y la producción de música, suscitada por el canto de las mujeres y las flautas de los hombres. En segundo lugar, la adscripción de esta obra a la pastoral nos parece que se vuelve aún más evidente en este pasaje, debido a la referencia explícita a la tradición pastoril. Según lo que dice el hablante, sabemos que, al menos en la caracterización de los personajes, se ha seguido de cerca el modelo propuesto por la pastoral que precede (“A crowd of shepherds with as sunburnt looks / As may be read of in Arcadian books”). Sin embargo, aunque es evidente que Keats ha retomado elementos de la tradición pastoril, también son claras sus innovaciones al respecto. Al menos en la pastoral antigua de Teócrito y Virgilio, no hay rastros que den cuenta de la existencia de una procesión religiosa, al estilo en que la presenta Keats, lo que nos lleva a concluir que esto parece ser una novedad propia del poeta inglés.

Cuando la procesión ya ha alcanzado el altar, se detienen y forman un círculo a su alrededor, todos guardan silencio y se tornan en actitud venerativa (I, 185-195); el sacerdote se dirige a ellos, interpelando a cada uno de los miembros que forman parte del grupo. Primero, se dirige a los pastores: “Men of Latmos! Shepherd bands, / Whose care it is to guard a thousand flocks” (I, 196-197); luego, a las mujeres: “Mothers and wives, who day by day prepare / The scrip with needments for the mountain air” (I, 207-208); y finalmente, a las doncellas: “And all ye gentle girls who foster up / Underless lambs, and in a little cup / Will put choice honey for a favoured youth” (I, 209-211). A partir del discurso del sacerdote se configura la noción de una comunidad, en la que cada integrante desempeña una función específica para el mantenimiento de la misma: los pastores cuidan de los rebaños, las mujeres los equipan con lo necesario para la labor y las doncellas cuidan de los corderos sin madre; todos y cada uno, colabora para el funcionamiento y conservación de esta comunidad pastoril.

Asimismo, dentro de las actividades que realiza esta comunidad encontramos la reconocida situación de la competencia poética entre los pastores, convención caracterizada en el capítulo anterior. Ahora bien, dicha convención será retomada en esta obra pero con transformaciones. Aquí, los pastores no se reúnen con motivo del certamen poético, aun cuando se mantiene la estructura alterna, sino teniendo como fin la conversación trascendental, sobre el más allá: “Anon they wandered, by divine converse, / Into Elysium, vying to rehearse / Each one his own anticipated bliss” (I, 371-373). Así, cada uno comparte con sus compañeros de pastoreo lo que les deparará el futuro. Uno cree firmemente que no perderá su amor en aquellas regiones por siempre primaverales: “One felt heart-certain that he could not miss / His quick-gone love among fair blossomed boughs, / Where every zephyr-sigh pouts and endows / Her lips with music for the welcoming.” (I, 374-377); para otro, el más allá se le presenta como el lugar en donde alcanzar el tan ansiado amor: “Another wished, mid that eternal spring, / To meet his rosy child, with feathery sails, / Sweeping, eye-earnestly, through almond vales.” (I, 378-380); pero también, otros anhelan el reencuentro con sus compañeros pastores en el Elíseo: “Some were athirst in soul to see again / Their fellow huntsmen o’er the wide champaign” (I, 385-386). Según lo anterior, la competencia poética entre pastores es presentada por Keats como una instancia más de reunión para los pastores, vinculado con la presentación de una comunidad.

En este punto, nuevamente pareciera ser que nos encontramos ante una innovación de Keats. Si bien la pastoral antigua sitúa a los pastores en un mundo pastoril determinado, entendido como un espacio propicio para el desenvolvimiento de las actividades del pastoreo, el amor y la música, no encontramos el énfasis en la representación de una comunidad pastoril en los términos que hace Keats. Es más, en los autores antiguos el énfasis no está puesto en la colectividad, sino que en el cantar de los pastores como individuos aquejados por el amor.

Otro aspecto de la pastoral que es retomado por Keats en su obra es la presencia del dios Pan en el mundo pastoril. En los autores antiguos esta divinidad adquiere principalmente dos connotaciones: es presentado en vinculación con la música, como el dios creador de instrumentos de viento, generalmente la siringa, pero también es presentado

como el dios de la caza (*Idilio I, Idilio VII*) y protector de los rebaños. Virgilio reúne ambas connotaciones en la *Égloga II*: “Pan fue el primero que enseñó a juntar con cera muchas cañas, Pan guarda las ovejas y a sus rabadanes.” (32-33). Keats retoma la segunda connotación, exacerbando la función del dios Pan como protector de la comunidad pastoril. Lo anterior se evidencia en las palabras del sacerdote a cada miembro de la comunidad, instándolos a rendir tributo al dios Pan:

Yea, every one attend! For in good truth
Our vows are wanting to our great god Pan.
Are not our lowing heifers sleeker than
Night-swollen mushrooms? Are not our wide plains
Speckled with countless fleeces? Have not rains
Greened over April's lap? No howling sad
Sickens our fearful ewes, and we have had
Great bounty from Endymion our lord.
The earth is glad, the merry lark has poured
His early song against yon breezy sky
That spreads so clear o'er our solemnity (I, 212- 222)

A partir de estas palabras, se puede apreciar la presentación de una estrecha relación entre la comunidad pastoril que se ha constituido previamente y la divinidad, representada en el dios Pan, en tanto este último es caracterizado como el pilar que permite el desarrollo armonioso de la comunidad y la naturaleza. Pan es la divinidad que resguarda a esta colectividad, asegurando sus actividades, protegiendo sus rebaños de la amenaza de otros animales, y es a él a quien se le debe la abundancia y proliferación de la naturaleza. Este último atributo adjudicado al dios es retomado en el himno que los pastores cantan en su honor:

...O thou, to whom
Broad-leaved fig trees even now foredoom
Their ripened fruitage, yellow-girted bees
Their golden honeycombs, our village leas
Their fairest-blossomed beans and popped corn,

The chuckling linnet its five young unborn
To sing for thee, low-creeping strawberries
Their summer coolness, pent-up butterflies
Their freckled wings, yea, the fresh budding year
All its completion... (vv. 251-260)

En el himno, destacan las imágenes relativas al ciclo y a la maduración de la naturaleza, en donde coexisten dos momentos, dos tiempos: presente y futuro²⁰. En la hoja ya es posible atisbar el fruto; en la abeja, el panal; en el prado, la legumbre y el trigo; en el pardillo, el canto de sus polluelos; en las fresas, su frescor veraniego; en el capullo, la mariposa. Entonces, Pan es representado como aquella divinidad que asegura el ciclo de desarrollo de la naturaleza, permitiendo la correcta maduración de los diferentes elementos que la componen; como la fuerza primigenia que posibilita la transformación de la semilla en la flor. Esto, nos lleva de vuelta a las primeras imágenes de la “Naturaleza en flor”: Pan es quien está detrás de esa floración de la naturaleza, gracias a él los árboles se cargan de frutos y cantan las aves. En definitiva, el dios Pan se erige como el patrono de este espacio que ha sido constituido, tanto de la naturaleza, como de la comunidad que la habita; a él se debe la pervivencia y la existencia de un espacio como el que se ha venido construyendo mediante la descripción.

Pasando a otro punto, un aspecto relevante para nuestro análisis es la relación que se da entre el hablante y el mundo pastoril que está siendo representado: a la par que va desplegando la configuración de dicho mundo, también se va volviendo cada vez más evidente la distancia que establece con él. Uno de los recursos que marca la distancia es la localización de este mundo en un tiempo y un espacio pasados, mediante la referencia a un hito histórico en la historia antigua:

²⁰ En este punto seguimos lo propuesto por Samuel Cross en su lectura del himno: “This is a kind of anticipatory consumption of time through language. And there is a sense in which this hastening spring already seems to be autumnal.” (121). Lo interesante en la propuesta de Cross es que postula que estas imágenes de la naturaleza espejean el proceso de maduración del poema, pero también el del poeta, motivo que trataremos en los capítulos que siguen: “But the nearly miraculous apparition of end in beginning can also be a powerful trope: things far less certain than *Endymion's* ending can be implied, paradoxically and powerfully, by unreadiness. The poet's own career comes in for such treatment in *Endymion*, with the poem itself an early fruit suggesting the forthcoming maturity of its author” (121).

Fair creatures, whose young children's children bred
Thermopylae its heroes—not yet dead,
But in old marbles ever beautiful;
High genitors, unconscious did they cull
Time's sweet first-fruits... (I, 317-321)

En este caso, la interpelación directa del hablante a los pastores (“Fair creatures”) funciona como mecanismo que establece una brecha entre ambas partes, volviendo evidente la distancia mediante el reconocimiento de una lejanía entre lo que el hablante está describiendo y el objeto de la descripción. Asimismo, la localización temporal y geográfica de esta comunidad a través de la referencia a la batalla de las Termópilas, no solo ensancha la distancia, en tanto esta comunidad se localiza en un tiempo cronológico anterior al conflicto bélico referido, sino que también ubica a esta colectividad en un momento histórico específico de la Grecia antigua: los habitantes de este mundo pastoril remontarían a los orígenes de ese mundo, son los padres (“high-genitors”) que probaron los primeros frutos del tiempo (“time's sweet first-fruits”).

Esta distancia que separa al hablante del mundo pastoril también se manifiesta como una dificultad por parte de la voz poética para dar cuenta de un mundo que se le presenta lejano. Lo anterior, puede apreciarse, por ejemplo, en algunos momentos en que el hablante duda sobre lo que describe, como si de pronto la mirada sobre este mundo se le nublara:

They danced to weariness,
And then in quiet circles did they press
The hillock turf ...
Or they might watch the quoit-pitchers, intent
On either side; pitying the sad death
Of Hyacinthus, when the cruel breath
Of Zephyr slew him (I, 319-329)

El hablante describe cómo los pastores bailan en círculos luego de haber concluido el himno a Pan, pero la duda se introduce: bien podrían haber observado a los lanzadores de disco. La utilización del verbo ‘might’, que indica posibilidad, evidencia la incertidumbre

del hablante respecto al mundo que está representando, precisamente porque en ocasiones se le presenta ajeno y confuso, debido a su lejanía.

Una situación similar la encontramos en una de las composiciones más reconocida de Keats: “Ode on a Grecian Urn”. En la oda el hablante describe un mundo localizado en la antigüedad mediante el testimonio que le entrega la urna. Al igual que en el caso de *Endymion*, en la oda se presentan una serie de recursos que vuelven evidente la distancia entre el hablante y el objeto que describe. Uno de ellos es la interpelación directa a la urna: “Thou still unravish’d bride of quietness...” (1), y la posterior invocación: “O Attic shape!...” (41). Asimismo, la pregunta se erige como el recurso poético que instala la duda en el hablante, quien se pregunta por las figuras cinceladas en la urna: “What men or gods are these? What maidens loth? / What mad pursuit? What struggle to escape? / What pipes and timbrels? What wild ecstasy?” (8-10). Tanto en *Endymion* como en la oda, la voz poética intenta dar cuenta de un mundo que se le presenta distante en tiempo y espacio, y que mediante el testimonio intenta reconstruir, desde la distancia piensa cómo podría haber sido ese mundo. En el caso de la oda es bastante evidente: el hablante intenta reconstruir el mundo antiguo gracias al testimonio que le proporciona la urna, la cual se erige como el vestigio de una civilización pasada que suscita interés en el hablante y da paso a la configuración del texto poético. Lo anterior hace que de pronto se vuelva patente el intento de construcción poética marcada por la distancia, estableciendo la lejanía entre la voz poética y el referente.

Lo cierto es que la relación entre los románticos y las culturas antiguas en su gran mayoría se dio en términos similares. A diferencia de la vertiginosa recepción acaecida durante el Humanismo, los románticos parecieron encontrar más diferencias que similitudes con el mundo antiguo. En vez de establecer una línea de continuidad entre aquella cultura pasada y su presente, como sí hicieron los humanistas, los hombres del Romanticismo se abocaron a encontrar las distinciones existentes entre ambas culturas: la antigua y la moderna. Así, los románticos tuvieron la consciencia histórica de la distancia insalvable que los separaba de la Antigüedad. Lo anterior se ve representado en *Childe Harold’s Pilgrimage* de Lord Byron. En su viaje por las ruinas de la civilización griega el protagonista se pregunta: “¿Dónde están tus grandes ciudadanos, tus heroicas almas?”, para

luego establecer la distancia irrecuperable que lo separa de ese pasado glorioso y reconocer su imposibilidad en el presente: "...ya no existen y solo se nos aparecen como sueños del pasado" (II, 563). Timothy Webb lo pone en los siguientes términos:

Like ourselves, writers and artists of the Romantic period were confronted not only with the enigma of the fragment but with the urgent question of how they should relate to a tradition that, for all its appearances of comforting familiarity, might often have been "unimaginably different" and that gave expression to a system of values that might be uncongenial, if it could be reconstructed. (151)

Precisamente es esta diferencia lo que marcó las relaciones entre los románticos y la Antigüedad. Los autores del Romanticismo, especialmente los idealistas alemanes, vieron en la Antigüedad un momento de realización del hombre, que implicaba una unión indisoluble entre él y la naturaleza, entendida como el Todo. La existencia en dicho periodo se habría caracterizado por la paz y la armonía entre los hombres y la trascendencia, como un estado originario de correspondencia entre los distintos aspectos que conforman el cosmos. Sin embargo, llegada la modernidad ese estado armónico se habría perdido, lo que convierte al sujeto moderno en un individuo fragmentado y melancólico, que ha perdido aquello que en un pasado fue parte constitutiva de su existencia. Entonces, la Antigüedad fue leída por algunos románticos como ese momento de unidad primigenia entre el hombre y la totalidad, mientras que la modernidad fue caracterizada desde la noción de la pérdida. Para Schiller el progreso de la historia debe conducir al hombre de vuelta a ese estado unitario: "Hemos sido naturaleza (...) y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza" (58).

En ese sentido, tenemos que entender la relación entre el mundo pastoril representado en *Endymion* y el contexto histórico de producción en los términos de la diferencia y la pérdida, y conviene recordar para ello lo propuesto en el capítulo anterior: el mundo de la pastoral siempre tiene algo que decir sobre la realidad que la produce, entre ambos se genera una tensión dicotómica, y la pastoral suele contener tensiones, problemáticas y anhelos propios de la realidad histórica. Según lo anterior, cobran mucha relevancia las características y connotaciones que adquiere este mundo pastoril en relación

con el contexto de la Inglaterra de principios de siglo XIX. La primera Revolución Industrial, acaecida hacia las últimas décadas del siglo XVIII, modificó por completo el aparato productivo, lo que condujo a una transformación generalizada en todos los ámbitos de la vida: las ciudades crecen debido a la migración campo-ciudad que atrae obreros a los principales focos de la industria, lo que genera una sobrepoblación y hacinamiento de las ciudades; la masificación trajo consigo una pérdida de la individualidad y una homogeneización de la masa entendida como mano de obra y agente de consumo; asimismo, la transformación del aparato productivo produjo una modificación en el ordenamiento social, comienzan a percibirse los primeros atisbos de una sociedad estructurada según la clase, y ya se perciben las consecuencias de la explotación laboral y la mecanización del trabajo²¹.

En suma, el lado oscuro de los procesos modernizadores. Frente a esta realidad urbana e industrial, Keats configura un mundo pastoril primigenio, localizado en la Antigüedad, en el que se establece una relación directa y armónica entre el hombre, la comunidad, la naturaleza y la divinidad. En su poema inaugural de la colección *Poems*, “Dedication. To Leigh Hunt, Esq.”, Keats distingue dos tiempos: un pasado mítico y un presente histórico. En la tónica de lo que ya hemos expuesto, el tiempo pasado estará marcado por la pérdida (“Glory and loveliness have passed away”), mientras que el tiempo presente, el contexto de Keats, se caracteriza por la ausencia de una búsqueda: “Pan is no longer sought”; lo que indica, nuevamente, la noción de que el hombre ya no busca algo que en algún momento fue buscado, lo que representa la pérdida de una relación de unidad e interdependencia entre el hombre y la trascendencia. Este presente histórico en el que Pan no es buscado, se opone al mundo pastoril de *Endymion*, en donde el altar en honor al dios está ubicado en el centro del espacio, como punto neurálgico de la comunidad de pastores

²¹ Ugalde se refiere en los siguientes términos a los años de Keats: “Nació y vivió Keats en un ambiente problemático y de gran inestabilidad política y social. La población británica se había casi triplicado desde 1700 a 1821; había desarrollado desde 1760 hasta 1815 su llamada «revolución industrial» y estaba aquejada de paro, inflación económica y un enorme desequilibrio social. La emigración rural era alarmante; el proletariado estaba presto a reivindicar el poder político; los fabricantes se enriquecían como antes los terratenientes, y la población obrera se iba depauperando. Especialmente, los años 1816 a 1821 fueron catastróficos para Inglaterra: bajó el precio del trigo; el descontento era general; aumentaron los impuestos; y, mientras el pueblo vivía bajo el cetro de un rey ciego y loco desde 1810 (Jorge III), luchaba contra un enemigo secular, Francia, en manos de Napoleón, como siglos antes lo hiciera contra Felipe II o Luis XIV. Hasta tal punto llegó la situación, que quedó suspendido el «habeas corpus» constitucional por temor a una Revolución como la que años antes había convulsionado el panorama político y social francés” (10).

(“Full in the middle of this pleasantness / There stood a marble altar”, I, 89-90). Esto, nuevamente localiza al mundo pastoril en un pasado antiguo en el que existían ciertos valores y elementos que se han perdido en el tiempo presente. Sin embargo, es el poeta quien es capaz de percibir, como un testigo, ese mundo remoto que parece perdido en el presente.

Lo anterior es bien representado en una composición posterior a *Endymion*. En “Ode to Psyche”, el hablante lírico se presenta a sí mismo como aquel que es capaz de ser testigo visual de la diosa, como si hubiera sido transportado a una temporalidad pasada y mítica:

Yet even in these days so far retir'd
From happy pieties, thy lucent fans,
Fluttering among the faint Olympians,
I see, and sing, by my own eyes inspir'd. (40-43)

Si bien el hablante establece la lejanía con ese pasado mítico (“days so far retir'd”), y por ende la diferenciación entre dos temporalidades, el hablante es capaz de atestiguar mediante sus propios ojos a la diosa. A seguir, el hablante se presentará como el profeta de la diosa, como aquel individuo capaz de percibir un pasado perdido, y por extensión, de traerlo de vuelta al tiempo presente: “Yes, I will be thy priest, and build a fane / In some untrodden region of my mind” (50-51). Sin embargo, el rescate de ese mundo sólo es posible en la mente del poeta; lo que nos lleva a la paradoja que va a marcar la relación entre ese mundo pasado y el presente: es irrecuperable en la realidad, debido a la diferencia. Lo mismo en el caso de *Endymion*, un mundo con las características que allí se presentan es irrealizable en el plano histórico, sólo recuperable en el mundo de la poesía.

IV. ENDYMION: PASTOR VISIONARIO

En este capítulo nos dedicaremos a analizar de qué manera la convención del pastor-poeta es retomada por Keats en *Endymion* a través de su protagonista. Proponemos que el autor recoge esta convención y la interpreta según su poética autorial, en tanto Endymion, a la vez que se identifica con la figura del pastor, adquiere las características y connotaciones atribuidas al poeta en otras composiciones de Keats.

Para ello, en el primer apartado, abordaremos de qué manera es presentado el personaje de Endymion en esta obra, y cómo a partir de este personaje, Keats adscribe a la tradición pastoril. En el segundo apartado, mediante el trabajo comparativo, analizaremos cómo el protagonista es presentado como un poeta, y por qué puede ser llamado un pastor visionario. En este punto será muy importante la recepción que hace el autor del mito de Endymion, ya que contribuye a la asimilación de la figura del pastor con la del poeta, demostrando que la recepción del mito está mediada por la pastoral. En ese sentido, consideramos al Endymion de Keats como una figura que aúna la recepción de dos elementos de la literatura clásica: el pastor-poeta de la tradición pastoril y el personaje mítico de Endimión.

a. El pastor

Desde sus primeras apariciones, parece innegable la identificación de Endymion como un pastor de la tradición pastoril. Al igual como ocurrió con la presentación de los demás pastores durante la procesión religiosa, aspecto abordado en el capítulo anterior, los objetos que carga Endymion en su vestimenta serán vitales y decisivos respecto a la representación del protagonista como un pastor. Entre sus primeras caracterizaciones el hablante señala: "...beneath his breast, half bare, / Was hung a silver bugle, and between / His nervy knees there lay a boar-spear keen" (I, 172-174). Endymion lleva colgado de su cuello un clarín ("bugle"), lo que remite de inmediato a la actividad pastoril de creación musical y canto, y nos permite identificar a Endymion como un pastor-cantor; asimismo, carga entre sus vestimentas un venablo o lanza ("boar-spear keen"), objeto requerido en la caza, actividad tradicionalmente vinculada a los pastores. Así, podemos constatar que desde

las primeras descripciones de Endymion, este se configura como un pastor de la tradición literaria de la pastoral. Cabe recordar aquí la definición de la pastoral propuesta por Halperin, apuntada en el primer capítulo: el crítico norteamericano señala tres actividades propias del pastor, dos de las cuales ya han sido presentadas, el pastoreo y el canto, la tercera actividad, el amor, será un aspecto que alcanza un gran desarrollo en la obra, como veremos a continuación.

Al igual que muchos pastores de la tradición literaria pastoril, Endymion se verá aquejado por la cuita amorosa, en tanto el amor entre él y su amada, por razones adversas, se ve imposibilitado. Las consecuencias de aquello se reflejan en el comportamiento del protagonista, y en lo que los demás perciben de él. Según el hablante, los demás pastores logran percatarse de que algo perturba su ánimo, que oculta un profundo pesar:

But there were some who feelingly could scan
A lurking trouble in his nether lip,
And see that oftentimes the reins would slip
Through his forgotten hands. Then would they sigh...
Why should our young Endymion pine away? (I, 177- 184)

Asimismo, es Endymion quien reconoce que la perturbación en su ánimo, producto de la cuita amorosa, lo ha imposibilitado de realizar sus actividades pastoriles comunes. No obstante, afirma que volverá a realizarlas en un futuro:

...No, I will once more raise
My voice upon the mountain-heights; once more
Make my horn parley from their foreheads hoar;
Again my trooping hounds their tongues shall loll
Around the breathed boar; again I'll poll
The fair-grown yew tree for a chosen bow,
And, when the pleasant sun is getting low,
Again I'll linger in a sloping mead
To hear the speckled thrushes, and see feed
Our idle sheep... (I, 475-486)

Debido al dolor y el sufrimiento que le genera la imposibilidad amorosa, Endymion ha dejado de lado las actividades propias a su condición de pastor, como son el cantar, tocar instrumentos, cazar, elaborar herramientas de caza y cuidar de su ganado al atardecer. Lo cierto es que esta situación es una convención propia de la pastoral, en la que el pastor descuida sus actividades por motivos amorosos. Ahora bien, el descuido puede ser producido por las dos caras de la experiencia amorosa: la conquista o el desdén. En la primera, el pastor se encomienda a la tarea de conquistar a su objeto de deseo, centrándose sólo en aquella empresa y dejando de lado sus demás actividades. Ejemplo de ello lo encontramos en el *Idilio III* de Teócrito, en el cual el Cabrero le encomienda su ganado a su amigo Títiro, mientras emprende la conquista de su amada: “Voy a cortejar a Amarilis. Mis cabras pacen en el monte y Títiro las guarda. Títiro, mi buen amigo, apacienta las cabras y llévalas a la fuente” (III, 1-5). Esta misma situación es retomada por Virgilio en la *Égloga* tercera: en ella, Egón confía sus ovejas a Dametas para poder cortejar libremente a su amada, Nerea.

En la segunda variante, es la pena del desdén o la imposibilidad de unión amorosa el motivo por el cual el pastor se ve impedido de realizar sus demás labores. Esta situación es representada en el *Idilio X*: en una conversación entre Milón y Buceo, el primero le pregunta al segundo:

Buceo, trabajador cuitado, ¿qué te sucede hoy, que no consigues abrir un surco recto en estas mieses, como siempre lo abrías? No cortas las espigas a la par del vecino, sino que te retrasas, cuál del rebaño va a la zaga la oveja lastimada en la pata por un cardo. ¿Cómo estarás al anochecer, e incluso después de mediodía, si ahora, al comenzar, no metes diente a tu banda de sembrado? (vv. 1-5)

A partir de los dichos de Milón se evidencia que su compañero se encuentra turbado, incapaz de cumplir sus labores como siempre lo hace, sino que, con retraso y lastimoso, lleva a cabo tareas que se le presentan pesadas. En su respuesta, Buceo deja en claro que el motivo de su estado es la ausencia de su ser amado: “Milón, segador incansable, pedazo de inmovible roca, ¿nunca has sentido añoranza de alguien que estuviera ausente?” (vv. 1-10). La situación de Endymion se condice con este caso: el pastor se reúne por primera vez

con su amada en el sueño, y es sólo allí donde tienen cabida sus encuentros, por lo tanto, la ausencia de su amada y su imposibilidad de encontrarla en el plano material son los motivos por los cuales el pastor cae en estado de profunda tristeza y turbación:

...the fair form had gone again.
Pleasure is oft a visitant, but pain
Clings cruelly to us, like the gnawing sloth
On the deer's tender haunches; late, and loth,
'Tis scared away by slow returning pleasure. (I, 905-909)

En estricta relación con lo anterior, encontramos otra situación recurrente en la pastoral que es retomada por Keats. A menudo en las obras pastoriles los pastores intercambian entre ellos el relato de su cuita amorosa. Este diálogo suele enmarcarse en un espacio natural con características específicas, relacionadas con el *locus amoenus* y la convención de la “Naturaleza en flor”, que hemos detallado en los capítulos anteriores. En esta situación, cada pastor lamenta sus penas de amor en diálogo con el otro y la naturaleza se configura como el marco que da paso a la confesión y a la introspección de los pastores. Esta situación tendrá mucha presencia en la pastoral renacentista. Encontramos un ejemplo paradigmático en la conocida *Égloga I* del poeta español Garcilaso de la Vega²²:

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d'una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él, con canto acordado
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente

²² Si bien podría parecer un problema metodológico la inclusión de referencias a la pastoral española, dado que trabajamos con un autor inglés y dado que hasta el momento hemos recurrido a ejemplificaciones sólo de la pastoral antigua, ellas nos parecen iluminadoras de una de nuestras tesis centrales: que la pastoral constituye un conjunto de convenciones sujetas a recepción en el tiempo, lo que nos permite analizar de qué manera una misma situación es reinterpretada por un autor español del siglo XVI y uno inglés del siglo XIX.

como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía... (43-54)

Notable aquí es la construcción de un espacio natural renacentista mediante el tópico del *locus amoenus*: la imagen del amanecer en la verdura, acompañada por el sonido del agua que corre a su lado y la sombra de la haya que cubre el paraje de los nacientes rayos del sol. En este marco, el pastor aparece recostado, protegido por la sombra de los árboles y acompañando su lamento amoroso, el tañido del arroyo. Esto dará paso al lamento de Salicio por la ausencia de su amada debido al desdén, al que seguirá el canto de Nemoroso, quien ha perdido a su amada por la muerte.

Ahora bien, en otros casos esta situación no implica un diálogo entre dos pastores, sino que es un pastor el que canta sus penas de amor, teniendo a la naturaleza como marco que da pie al lamento, o bien como interlocutora hacia quien el pastor se dirige. Ejemplo de esta última situación lo encontramos en la *Égloga II* de Virgilio, en la que el pastor Coridón se lamenta en solitario por el desdén de su joven amado Alexis y su canto tendrá como único interlocutor el espacio natural: “El pastor Coridón amaba ardientemente al hermoso Alexis, encanto de su dueño, y ni esperanzas le quedaban. Tan sólo venía asiduamente entre un bosque de hayas de umbrosas copas y allí lanzaba solitario a los montes y a las selvas estos acentos sin arte con pasión inútil” (1-5).

En *Endymion* se seguirá de cerca esta convención, aunque con algunas ligeras transformaciones y significaciones románticas, sobre todo en relación con el rol que se le asigna a la naturaleza. Como ya expusimos más arriba, la turbación de Endymion producto de la cuita amorosa es un aspecto que el protagonista intenta mantener oculto, aun cuando los demás pastores logran percatarse de que algo perturba su estado: “Endymion, yet hourly had he striven / To hide the cankering venom that had riven / His fanting recollections...” (I, 395-397). Lo cierto es que en buena parte del Libro I, al menos hasta el verso 530, la causa de la desdicha de Endymion es mantenida en secreto, aunque ya sea posible advertir desde antes que su sufrimiento es causado por amor. En efecto, no es hasta la aparición de su hermana, Peona, cuando Endymion despliega el relato de su situación amorosa, y será a partir de este momento en que podemos percibir la recepción de esta convención.

En el caso de Endymion su interlocutor no es otro pastor cuitado, sino que será su hermana a quien estará dirigido el relato de su sufrimiento amoroso, constituyéndose como una figura maternal, que consuela a su hermano y actúa como su confesora, lo que nos permite acceder a la interioridad de nuestro protagonista. A su llegada, Peona conduce a su hermano hacia una pequeña isla, apartada del resto de la comunidad. El modo en que Peona guía a Endymion por el camino evidencia la afección del pastor, pero también la protección y el cuidado que ella le entrega:

She led him, like some midnight spirit-nurse...
Guarding his forehead, with her round elbow,
From low-grown branches, and his footsteps slow
From stumbling over stumps and hillocks small... (I, 413-416)

Asimismo, en la configuración de un marco natural en el que se despliega el lamento de Endymion, de igual manera se establecen ciertos puntos en común con la tradición pastoril, pero también diferencias. El espacio al que Peona lleva a su hermano se asemeja mucho a la naturaleza descrita según el *locus amoenus*. Primero, destaca la presencia del agua, que es acompañada de recursos sensoriales que suscitan el burbujeo y el sonido de la corriente, que luego serán acompañadas por el lamento de Endymion:

Until they came to where these streamlets fall,
With mingled bulblings and a gentle rush,
Into a river, clear, brimful, and flush
With crystal mocking of the trees and sky. (I, 417-420)

A esto, se suma la incorporación de una arboleda, cuyas frondosas ramas entretejidas forman una fresca umbría, que protege de los rayos del sol, y que crea un espacio ameno y tranquilo para el relato de Endymion: "...she steered light / Into a shady, fresh, and ripply cove, / Where nested was an harbour..." (I, vv. 429-431). De igual forma, destaca la utilización de imágenes sensoriales que constituyen un espacio vívido y sensual, en donde se oye el trinar de las aves y el zumbido de los insectos:

...a whispering blade
Of grass, a wailful gnat, a bee bustling

Down in the blue-bells, or a wren light rustling
Among sere leaves and twigs, might all be heard. (I, vv. 449-452)

Es en este espacio pastoril en donde Endymion lamentará su cuita amorosa junto a su hermana, pero también la naturaleza adquiere connotaciones románticas. Aquí, el espacio natural no sólo se constituye como el marco en el que se despliega el lamento del pastor, sino que además es dotada de significados sanadores, como la madre que acoge y resguarda al individuo perturbado y lo cura de sus tribulaciones. En efecto, es allí en donde Endymion alcanza la tranquilidad, lo que le permite descansar a través del sueño: “Soon was he quieted to slumberous rest...” (I, 442), y con ello, hallar la calma a su turbación: “...Thus, in the bower, / Endymion was calmed to life again” (I, 463-464).

En ese sentido, Endymion representa el aquejar del sujeto romántico. A menudo en el Romanticismo, sobre todo en el caso inglés, debido a las consecuencias de la Revolución Industrial, la vida en sociedad así como la cultura adquieren connotaciones negativas y críticas, entendidas como opresoras y cercenadoras del espíritu, mientras que la naturaleza es representada como un refugio, que sana al individuo enfermo y lo libera de la opresión de las ciudades. Esta dicotomía entre ciudad y naturaleza tiene mucha presencia en la producción romántica inglesa. En *Child Harold's Pilgrimage* (1812-1818), Lord Byron presenta a un protagonista sumergido en el tedio, el hastío y la insatisfacción, a quien la sociedad se le presenta como una cárcel que oprime su espíritu, cual un ave enjaulada:

Viviendo entre los hombres, Harold inquieto y fatigado, sombrío y molesto a los demás con su tedio, languidecía como el halcón que habitando poco antes el aire libre de los cielos ha visto caer sus alas debajo de las tijeras. Después de un repentino transporte, se sublevaba contra la prisión que retenía su alma indignada; parecido al pájaro cautivo, que con su pecho y con su pico se revuelve contra los hierros de su jaula hasta que la sangre viene a manchar sus desgarradas plumas. (III, 631)

En contraste, Childe Harold encontrará refugio, compañía y correspondencia en la naturaleza, cuyo lenguaje se le presenta incluso más inteligible que el suyo propio:

Hallaba sus amigos entre las más altas montañas, así como su morada sobre las olas del Océano. Se sentía llamado por sus inquietos deseos a los climas donde los cielos forman una bóveda azul y donde reina un sol radiante. Los desiertos, los bosques, las cavernas, las olas espumosas, eran su sociedad predilecta; estos objetos le hablaban un lenguaje para él más inteligible que los libros de su tierra natal, muchas veces olvidados por el gran libro de la naturaleza y por el cuadro de los cielos reflejados sobre un límpido cielo. (III, 630)

En el poema “The Dungeon” de Samuel Taylor Coleridge la dicotomía se hace presente de igual manera. Allí, el individuo aparece encarcelado en un calabozo, metáfora de la ciudad y la cultura. Oprimido por el encierro, es tal el nivel de mutilación que sufre su espíritu, que su alma se desprende de su molde, completamente deformada: “...So he lies / Circled with evil, till his very soul / Unmoulds its essence, hopelessly deformed / By sights of ever more deformity!” (16-19). Ante esta desolación, la naturaleza se erige como la gran madre y sanadora para el espíritu: “...O nature! / Healest thy wandering and distempered child...” (20-21). La naturaleza ha devuelto el equilibrio al individuo, sanando su espíritu y restaurando la forma de su alma: “...bursting into tears, wins back his way, / His angry spirit healed and harmonized / By the benignant touch of love and beauty” (28-30). Tanto en este poema como en la obra de Byron, la naturaleza es dotada de dones curativos para el sujeto enfermo y turbado, entendida también como una vuelta al estado originario de reintegración con lo primigenio, con el todo: “Los hombres son reintegrados al flujo armonioso, o al sistema armónico, según se entienda a la naturaleza como algo estático o dinámico. Sea como fuere, los hombres se recuperan al ser reincorporados en este ámbito acogedor y consolador que nunca debieron haber abandonado” (Berlin).

Si bien la causa de la turbación de Endymion no se debe a la opresión de la vida en la ciudad, el remedio para su turbación lo encuentra en el espacio natural, coincidiendo con los demás autores en la representación de la naturaleza como una madre que cura y acoge al individuo aquejado. Esto ya nos entrega una pista de por qué un autor inglés a principios del siglo XIX se interesaría en la representación de un pastor como protagonista de su obra: por la cercanía con la naturaleza y por encontrarse inmerso en una comunidad con las

características que hemos expuesto en el capítulo anterior. En contraste con la constante pérdida de la naturaleza como espacio posible ante el avance de la industrialización y la urbanización en el plano de la realidad histórica, en el terreno de la poesía y la ficción aumenta su representación y poetización como motivo, así como también el interés por figuras en directo contacto con ella. De allí el posible interés de Keats por la representación de un pastor en estrecho vínculo con la naturaleza, en una comunidad pastoril primigenia, en directa oposición al mundo urbano e industrializado de la Inglaterra de principios de siglo.

b. El visionario

Como ya hemos mencionado, el protagonista de esta obra no sólo representa a un pastor de la tradición pastoril, sino que mediante la recepción de la convención del pastor-poeta, Endymion es a la vez la representación del poeta romántico, entendido como un individuo visionario. Para la identificación del personaje como poeta será muy importante el relato que haga el protagonista de sus sueños, lugar de encuentro con su amada y espacio de la visión. Por este motivo, nos detendremos a analizar qué características y de qué manera son presentados los sueños del pastor, estableciendo semejanzas con otras composiciones de Keats, en las que la figura del poeta adquiere connotaciones similares. En este punto, cobra especial relevancia la recepción que hace Keats del mito de Endimión, cuyo argumento detallaremos a continuación.

Las distintas versiones del mito lo describen como un joven y hermoso pastor de Asia menor, de quien la Luna, identificada indistintamente como Selene, Cintia o Artemisa, se enamoró perdidamente²³. Endimión habría correspondido el amor por la diosa y fue

²³ Las fuentes del mito son variadas. En Teócrito, el Cabrero, quien se lamenta por el desdén de su amada Amarilis, envidia al joven Endimión por su correspondencia amorosa con la Luna, y menciona que el joven se encuentra en un “sueño sin retorno” (*Idilio III*, 50). En *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas es la misma titánide Selene quien refiere su amor por el “bello Endimión”, a la vez que sitúa la historia en el monte Latmos (VI, 54-62). En el *Arte de amar* de Ovidio encontramos dos menciones a Endimión: la primera adjudica el sueño del joven a la Luna (I, 43), y en la segunda, se menciona la relación entre Endimión y la Luna como un ejemplo de amores entre dioses y mortales (III, 83). También en Ovidio, pero esta vez en *Cartas de las heroínas* se menciona el amor de la Luna por el joven mortal, y se localiza la historia en el monte de Latmos (XVIII, 61-67). Una versión más extensa la entrega Luciano en *Diálogos de los dioses*: en un diálogo con Afrodita, Selene le cuenta el profundo deseo que sentía por Endimión, y cómo lo visitaba cada noche mientras él se mantenía durmiendo (19). Luciano concuerda en ubicar la historia en la región de Caria.

dotado de un sueño eterno que lo mantenía por siempre joven. Mientras el pastor dormía protegido en una gruta del monte Latmos, la diosa lo visitaba y contemplaba su belleza todas las noches. Keats no indaga en los posibles motivos que expliquen el sueño de Endimión, así como tampoco incluye el aspecto de la inmortalidad del pastor, pero sí pondrá el foco en el aspecto constitutivo del mito: la historia de amor entre Endimión y la Luna, y el sueño como espacio de encuentro entre los amantes²⁴.

Ahora bien, el sueño de Endymion será reinterpretado de sobremanera por Keats, dotándolo de profunda sensibilidad romántica. Así se aprecia en una breve composición en su honor, que es desplegada por el hablante en el momento previo a que Endymion comunique a Peona sus experiencias oníricas con la Luna. Lo primero que salta a la luz es la vinculación del sueño con la magia, lo maravilloso y todo aquello que escapa a lo conocido por la razón (“O magic sleep!...”, I, 453); a lo que sigue su identificación con una figura alada (“...O comfortable bird”, I, 453), lo que sugiere la idea de un viaje hacia las alturas, más allá de lo ya conocido, por sobre el dominio terrenal: el sueño permite el ascenso a quien se prenda de sus alas. También, es presentado como sanación para los espíritus turbados, un refugio que calma el ánimo: “That broodest o’er the troubled sea of the mind / Till it is hushed and smooth!...” (I, 454-455). Ahora bien, el rasgo que nos parece de mayor relevancia es la representación del sueño como una llave a un mundo nuevo, donde el individuo es testigo de misterios y cosas renovadas, desconocidas en el mundo terrenal, un universo nuevo que se abre ante sus ojos gracias a la ascensión del vuelo:

...O unconfined
Restraint! Imprisoned liberty! Great key
To golden palaces, strange minstrelsy,
Fountains grotesque, new trees, bespangled caves,

²⁴ El mito es relatado por el mismo Keats en su carta dirigida a su hermana menor, Fanny, el 10 de septiembre de 1817: “Hace muchos años hubo un joven y hermoso pastor que alimentaba sus rebaños en las laderas de una montaña llamada Latmus. Era una clase de persona muy contemplativa y vivía solitario entre árboles y llanos, sin poder imaginar que una tan bella criatura como la Luna estuviera enloqueciendo de amor por él. Sin embargo, así fue, y cuando estaba dormido sobre la hierba, ella acostumbraba a bajar del cielo y a admirarle en exceso durante mucho tiempo, y al final, no pudo reprimir llevárselo consigo en sus brazos a la cima de esa alta montaña, Latmus, mientras él estaba dormido. Pero me atrevo a decir que tú ya has leído esto y todo el resto de los maravillosos cuentos que proceden de los viejos tiempos de esa maravillosa Grecia. Y si no los has leído, házmelo saber y yo te contaré con largueza otros igualmente maravillosos” (116).

Echoing grottoes, full of tumbling waves
And moonlight—aye, to all the mazy world
Of silvery enchantment!... (I, 455-461)

El sueño como motivo de reflexión poética es un tema relevante en la obra del poeta inglés. En una de sus más reconocidas composiciones, “Sleep and Poetry” -publicada por primera vez en *Poems*, un año antes que *Endymion* - antes de establecer la superioridad de la poesía por sobre el sueño, este último es descrito como una experiencia en la que el individuo es capaz de ver y oír formas nuevas y desconocidas, como una vivencia mayoritariamente visual, en la cual al soñador se presenta ante sus ojos una variedad de deleites: “So that we look around with prying stare, / Perhaps to see shapes of light, aerial lymning, / And catch soft floatings from a faint-heard hymning” (32-34). Asimismo, en sus sueños, Endymion cree estar presenciando el punto más alto del universo, el centro del cosmos: “...Methought I lay / Watching the zenith, where the milky way / Among the stars in virgin splendour pours” (I, 578-580). En sus sueños, a Endymion se le abren las puertas de un mundo nuevo, supra terrenal, cuya localización está en lo alto de los cielos, un plano divino, al que sólo se accede a través de las alas del sueño: “And travelling my eye, until the doors / Of heaven appeared to open for my flight” (I, 581-582). En definitiva, el sueño se presenta como la visión de otro mundo, por este motivo, desde ahora en adelante, hablaremos indistintamente de sueño y experiencia visionaria.

Asimismo, entendemos que quien vive dicha experiencia se constituye como un visionario, un individuo entre-mundos, que transita entre el plano terrenal y el mundo de la visión. Como veremos a continuación, en algunos autores románticos, y en Keats por supuesto, dicha figura será identificada con la del poeta, entendido como aquel capaz de acceder a realidades trascendentales y divinas a través de la visión. En el caso alemán, Novalis afirma que “...la sensibilidad para la poesía es estrechamente afín a la sensibilidad profética y religiosa, a la sensibilidad visionaria en general...” (cit. en D’Angelo 84), por lo cual, el poeta se convierte, por extensión, en un visionario y un profeta. Wordsworth, por su parte, en su extenso trabajo poético *The Prelude*, citado por D’Angelo (83), asimila ambas figuras y describe al poeta como aquel capaz de percibir objetos nunca antes vistos:

...Poets, even as Prophets, each with each
Connected in a mighty scheme of truth,
Have each his own peculiar faculty,
Heaven's gift, a sense that fits him to perceive
Objects unseen before... (XIII, 301-305)

En Keats, desde nuestra perspectiva, la noción del poeta como un individuo visionario es un motivo que recorre gran parte de su obra poética. En su poema "The poet"²⁵, el poeta se presenta como como aquel que es capaz de acceder a realidades desconocidas y divinas; una concepción que pareciera remitir a las ideas platónicas: el poeta es quien puede descubrir la verdadera esencia de las cosas, por sobre el plano de lo material y conocido:

...To his sight
The husk of natural objects opens quite
To the core, and every secret essence there
Reveals the elements of good and fair,
Making him see, where Learning hath no light. (4-8)

De igual forma, en su poema dedicado al poeta épico, "To Homer", Homero es caracterizado como un poeta visionario y elegido por los dioses; él era ciego, pero los inmortales decidieron mostrarle el mundo divino:

So thou wast blind; but then the veil was rent,
For Jove uncurtain'd Heaven to let thee live,
And Neptune made for thee a spumy tent,
And Pan made sing for thee his forest-hive... (5-8)

Debido a su capacidad visionaria, el poeta se constituye como un individuo entre mundos, originario del plano terrenal pero capaz de acceder al mundo divino de la visión. Esto se ve representado, por ejemplo, en el poema "A Poets" de Keats. Allí, el hablante se dirige a directamente a los poetas con las siguientes palabras: "Thus ye live on high, and then / On the earth ye live again" (23-24). No obstante, es en su poema de largo aliento "I stood tip-

²⁵ Existe controversia en torno a este poema entre la crítica especializada: algunos atribuyen su autoría a Keats, mientras que otros la ponen en duda. Nosotros lo recogemos desde la edición a cargo de Alejandro Valero de la editorial Hiperión (1995).

toe upon a little hill”, incluido dentro de la colección *Poems*, donde se representa de mejor manera la concepción del poeta como un individuo entre-mundos, y con ello la dialéctica espacial que lo ubica entre el plano terrenal y su posibilidad de acceso al plano divino. Lo anterior ya es sugerido desde el título, que describe a un individuo en altura, sobre un pequeño monte, que se encuentra *ad portas* de emprender el vuelo pero que aún mantiene las puntas de sus pies en la tierra, como una imagen ascensional en suspenso. En efecto, esto se traduce en la estructura del poema: “el hablante está situado entre la tierra y el cielo, entre la realidad material, explorada a través del caminar en la primera parte del poema, y el mundo ideal, recorrido desde el vuelo en la segunda” (Alegría 61). De igual forma, en la misma composición, el hablante lírico se pregunta dónde está el poeta, lo que viene acompañado de su respuesta: “Ah! Surely he had burst our mortal bars; / Into some wond’rous region he had gone” (190-191), lo que ubica al poeta en un espacio entremundos, ya que ha dejado el plano mortal para dirigirse a una región maravillosa.

A partir de lo anterior, proponemos que Endymion representa esta noción del poeta, entendida como un individuo visionario, y en ello juega un rol preponderante la recepción del mito: Endymion es un pastor mortal que mediante sus sueños es capaz de acceder al mundo divino en donde reside su amada inmortal y ser testigo de realidades trascendentales y superiores; a su vez, esta posibilidad de tránsito desde el plano terrestre al divino y viceversa, lo configura como un sujeto entre-mundos. A continuación, indagaremos en los diferentes aspectos que aparecen implicados en la experiencia visionaria de Endymion, y por extensión, del poeta.

Lo primero que salta a la luz es dónde ocurre la visión: la experiencia visionaria no se desencadena en cualquier lugar, sino que surge a raíz de la coincidencia entre el sujeto y la naturaleza. Cuando Endymion le relata su primer sueño a su hermana, inicia la narración con una descripción de un hermoso y agradable paraje de naturaleza estival (“the very pride of June”, I, 544), un escondite en el que solía pasar sus tardes. Allí, en cierto día, justo en el momento del atardecer, nació un divino lecho:

There blossomed suddenly a magic bed
Of sacred dittany and poppies red
At which I wondered greatly, knowing well

That but one night had wrought this flowery spell;
And, sitting down close by, began to muse
What it might mean... (I, 554-559)

La descripción de este lugar como un mágico lecho (“magic bed”), junto con la presencia de flores medicinales y relajantes como el dicitamo y la amapola, así como la caracterización de este espacio como un lugar único y pasajero, invitan a Endymion a recostarse, y lo conducen hacia el sueño y la posterior revelación. En efecto, inmediatamente después, sumido en sus cavilaciones, a Endymion se le presentan ante su vista una serie de imágenes, entre las que se incluyen la vista de una forma alada (“wings”), que luego lo transportan al sueño, lo que marca el inicio de la experiencia visionaria:

Moreover, through the dancing poppies stole
A breeze, most softly lulling to my soul,
And shaping visions all about my sight
Of colours, wings, and bursts of spangly light,
The which became more strange, and strange, and dim,
And then were gulfed in a tumultuous swim—
And then I fell asleep... (I, 566-571)

La experiencia visionaria inicia y se desencadena cuando el individuo se encuentra en soledad, aislado de la comunidad y en el espacio de la naturaleza. Incluso, en la narración de su segundo sueño, Endymion describe un lugar que se presenta como el espacio de transición entre un mundo y el otro. Allí:

Lies a deep hollow, from whose ragged brows
Bushes and trees do lean all round athwart
And meet so nearly, that, with wings outtraught
And spreaded tail, a vulture could not glide
Past them, but he must brush on every side.
Some mouldered steps lead into this cool cell,
Far as the dabbed margin of a well
Whose patient level peeps its crystal eye
Right upward, through the bushes, to the sky. (I, 864-872)

Endymion afirma que las ramas de los árboles y los arbustos se inclinan e intrincan de tal manera que forman un hueco (“hollow”), lo que dibuja una especie de portal, que separa un espacio de otro, y que guiado por un camino, el protagonista queda inmerso en un nuevo lugar, en donde se encuentra una fuente de agua. Al igual que en sus visiones, Endymion es guiado por una figura alada, un cupido, que lo conduce hacia el paraje más allá del portal: “Upon a day... I watched by flew / A cloudy Cupid... / ... so happy, I was fain to follow it...” (I, 888-891). En aquel lugar, tendrá cabida el sueño y el encuentro amoroso entre Endymion y la Luna.

En una de las composiciones más reconocidas de Keats, “Ode to Psyche”, el hablante, quien hacia el final del poema se identifica con un profeta, describe una experiencia que se debate entre el sueño y la visión lúcida (“Surely I dreamt to-day, or did I see / The winged Psyche with awaken’d eyes?”, 5-6), mediante la cual él observa a la diosa junto con su amado Eros. Lo que nos interesa en este punto es el lugar en el que se desencadena la visión divina, el hablante señala: “I wander’d in a forest thoughtlessly, / And, on the sudden, fainting with surprise, / Saw two fair creatures, couched side by side...” (7-9). En este poema, el hablante se encuentra vagando en solitario por un bosque, cuando de pronto se le aparece ante la vista la imagen de Psique y Eros, configurando al caminar en contacto directo con la naturaleza y al espacio natural, como desencadenantes de la experiencia visionaria en el individuo. C. M. Bowra va un poco más allá y señala el rol indispensable que cumplía la naturaleza en el esquema visionario de los románticos: “La naturaleza no lo era todo para ellos, pero ellos no hubieran sido nada sin ella, porque sólo a través de ella encontraban esos momentos de exaltación que les hacían pasar del espectáculo a la visión, para penetrar –según creían- en los secretos del universo” (24).

Ahora bien, ya hemos señalado que en el caso de *Endymion*, el pastor tiene la capacidad de acceder a la realidad divina gracias a las alas del sueño. En ese sentido, el vuelo ascensional se comprende como el medio eficaz para acceder al mundo trascendental. Esto nos conduce a una conocida discusión entre los distintos autores románticos sobre aquella facultad poética que permite la revelación y la experiencia visionaria. La importancia que los románticos le otorgaron a la imaginación como fuerza reveladora de realidades ocultas a la razón, y como capacidad creativa sintetizadora, corresponde a una de

las características más singulares del Romanticismo y quizás uno de los mayores puntos de quiebre con la estética neoclasicista, fundamentada en la capacidad de la razón como medio para conocer el mundo. Tal como señala C. M. Bowra, los poetas románticos creían que la imaginación les otorgaba su condición de poetas (14), y que "...era más capaz que la razón analítica de hacer descubrimientos verdaderamente importantes para nosotros" (20), ya que "...guardaba una relación esencial con la verdad y la realidad..." (17).

Dada la importancia que tenía la imaginación para ellos, fue motivo recurrente de reflexión en sus tratados poéticos, así como también en sus composiciones creativas. Coleridge en *Biographia Literaria* (1817) hace la distinción entre dos facultades que para él se muestran radicalmente diferentes: fantasía e imaginación: "...Repetidas meditaciones me llevaron a sospechar que la fantasía y la imaginación son dos facultades inconfundibles y muy diferentes en lugar de ser, según la creencia general, dos nombres con el mismo sentido o, como máximo, los grados más alto y más bajo de la misma potencia" (XIII, 49). Asimismo, distingue dos niveles en la imaginación: primaria y secundaria. La primera entendida como un reflejo del acto creativo trascendental: "...una repetición en la mente finita del acto eterno de creación en el *Yo soy*" (XIII, 49), mientras que la segunda coexiste con el consciente del individuo y representa "...un eco de la precedente...", aunque "...idéntica a la primaria en cuanto a la especie de su acción, y distinta solamente en el grado y modo de su funcionamiento" (XIII, 49). Para Coleridge, la imaginación es una facultad superior a la fantasía, en tanto posee una capacidad sintetizadora, performativa, dadora de forma, unificadora de lo opuesto, y por tanto, absoluta y excepcional: "Disuelve, difunde, disipa para recrear o, incluso si esta acción es imposibilitada, pugna aún por idealizar y unificar" (XIII, 49); mientras que la fantasía se identifica con una facultad común a los hombres, vinculada con la capacidad asociativa y con lo finito: "La Fantasía por el contrario, no puede jugar sino con lo fijo e indefinido...Al igual que la memoria ordinaria, la Fantasía debe recibir todo sus materiales preparados ya por la ley de asociación." (XIII, 50).

Wordsworth va a concordar con esto en *Preface to Poems* (1815), al señalar la superioridad de la imaginación, como facultad análoga a la creación divina, por sobre la fantasía considerada inferior y ordinaria: "...Fancy ambitiously aims at a rivalship with

Imagination, and Imagination stoops to work with the materials of Fancy”. En definitiva, la imaginación será relacionada con un rol activo y unificador: “La imaginación es entendida como una facultad activa, transformadora y creativa que permite la disolución y la reconciliación de determinadas oposiciones, por lo que sigue una lógica o principio simbólico y unificador” (Alegría 48), mientras que la fantasía se entiende como la facultad inferior, común a todos los hombres, caótica y finita: “La fantasía tiene el rol de almacenar en la memoria, sin lógica ni ordenamiento previo, las impresiones materiales y sensoriales, a la vez que hace referencias de ellas en el acto poético” (Alegría 49).

Entre los poetas ingleses de la llamada “segunda generación” la reflexión en torno a la labor poética disminuye en comparación con los poetas que le preceden (D’Angelo 35); no obstante, Percy B. Shelley en *Speculations on Metaphysics*, distingue un proceso cognitivo similar para sueños y alucinaciones así como para ideas y pensamientos, variando según el nivel de control que se tenga sobre el estado imaginativo, distinguiendo distintos niveles para un mismo estado de la mente (O’Connell 36):

Thoughts, or ideas, or notions... differ from each other, not in kind, but in force. It has commonly been supposed that those distinct thoughts... which are called *real*... are totally different in kind from those... such as hallucinations, dreams and the ideas of madness. No essential distinction between any one of these ideas, or any class of them, is founded on a correct observation of the nature of things. (cit. en O’Connell 36)

Keats parece no haber reflexionado teóricamente en extenso respecto a ambas facultades, como tampoco parece demostrar preferencia o indicar superioridad de alguna por sobre la otra. Sin embargo, Diego Alegría apunta que en la Escuela de Cockney, grupo poético-político al que pertenecía Keats, hay una inversión de la jerarquía de la imaginación por sobre la fantasía en tanto facultades creativas y compositivas, al dotar de mayor importancia y relevancia a la segunda por sobre la primera (9). Para los poetas de Cockney, la fantasía entendida según su rol para “recolectar, sin seguir necesariamente un orden lógico, imágenes, impresiones y referentes a través del principio de la analogía” (8), se convierte en la facultad preferente para el proceso compositivo, lo que queda demostrado a partir de los diferentes recursos retóricos presentes en la primera producción de Keats:

Poems. Como muy bien demuestra Alegría, recursos como la yuxtaposición de imágenes, el catálogo y la sinestesia serán preponderantes en esta primera etapa de la producción keatsiana, y demuestran una preferencia por la fantasía como facultad poética por parte de Keats, en desmedro de recursos vinculados a la labor unificadora y transformadora de la imaginación, como lo son la metonimia y la metáfora (47).

No obstante, pese a lo anterior, en algunas composiciones poéticas de Keats se evidencia una ambigüedad en cuanto a la preferencia por alguna de las facultades. De hecho, tanto la imaginación como la fantasía son mencionadas indistintamente, e incluso, asimiladas con las mismas características, connotaciones y capacidades. Asimismo, desde nuestro punto de vista, la importancia que se le otorga a ambas facultades parece centrarse en su facultad reveladora más que productora, lo que la vincula directamente con la experiencia visionaria del poeta. En “Sleep and Poetry”, la imaginación es identificada con una figura alada, que le revela al hablante desde lo más vasto en las alturas, hasta el detalle más pequeño en la tierra, lo que devela, a su vez, su capacidad sintética:

Is there so small a range
In the present strength of manhood, that the high
Imagination cannot freely fly
As she was wont of old? prepare her steeds,
Paw up against the light, and do strange deeds
Upon the clouds? Has she not shewn us all?
From the clear space of ether, to the small
Breath of new buds unfolding?... (162-169)

Sin embargo, en su poema “Fancy”, se le atribuyen las mismas cualidades a la fantasía. Dotada de alas, se le permite el viaje ascensional: “Then let winged Fancy wander / through the thought still spread beyond her” (vv. 5-6). Para quien deje volar libre su fantasía, ella le revelará ante su vista cosas bellas, que son manifestaciones de la naturaleza:

Thou shalt, at one glance, behold
The daisy and the marigold;
White-plum'd lillies, and the first
Hedge-grown primrose that hath burst;

Shaded hyacinth, always
Sapphire queen of the mid-May;
And every leaf, and every flower
Pearled with the self-same shower. (47-54)

Asimismo, la fantasía es dotada de capacidades unificadoras y sintéticas, ella fusiona los placeres con los que el individuo se deleitará: “She will mix these pleasures up / Like three fit wines in a cup, / And thou shalt quaff it...” (37-38).

En definitiva, podemos afirmar que tanto la fantasía como la imaginación, al menos en las composiciones de Keats que hemos abordado, aparecen asimiladas y dotadas del don de la revelación y la unificación, así como también son presentadas como figuras aladas, lo que permite el vuelo ascensional del poeta hacia el mundo supraterrrenal, y con ello el paso del plano terrenal al divino. Por este motivo, la experiencia visionaria del poeta es representada en términos del vuelo, lo que se evidencia en “I stood tip-toe upon a little hill”:

I gazed awhile, and felt as light, and free
As though the fanning wings of Mercury
Had played upon my heels: I was light-hearted,
And many pleasures to my vision started... (23-26)

Lo mismo aplica para Endymion: las alas del sueño que le permiten transitar desde el mundo mortal hacia el divino, junto a la Luna, son análogas a las alas de la imaginación y fantasía que permiten el vuelo en el poeta, y con ello, la experiencia visionaria. Son las alas de aquellas facultades las que permiten la visión de otro mundo y la revelación de realidades trascendentales. En un momento, mientras Endymion vive la experiencia visionaria, debido a su condición de mortal, la grandeza y la maravilla de todo cuanto él ve, le sobrecoge y da temor, manteniéndose suspendido sólo en el vuelo que le otorga el sueño:

I became loth and fearful to alight
From such high soaring by a downward glance,
So kept me steadfast in that airy trance,
Spreading imaginary pinions wide. (I, 583-586)

Otro aspecto a considerar son las características que adquiere la experiencia visionaria, qué es lo que vive el individuo cuando experimenta una visión. Tal como apuntamos al comienzo de este apartado, en sus sueños Endymion relata que logra ver formas luminosas y observar el cénit del universo, percibiendo objetos, flores y colores que colman su vista de deleites visuales:

There came upon my face in plenteous showers
Dew-drops and dewy buds and leaves and flowers,
Wrapping all objects from my smothered sight,
Bathing my spirit in a new delight. (I, 895-902)

No obstante, la experiencia visionaria está lejos de ser solamente una vivencia visual. Al contrario, Endymion relata que en sus sueños él es capaz de percibir el mundo de la visión con sus sentidos completos: no sólo ve a su amada, sino que es capaz de sentir su aroma, de tocarla y besarla. Así relata:

Ah, desperate mortal! I e'en dared to press
Her very cheek against my crowned lip,
And, at that moment, felt my body dip
Into a warmer air—a moment more,
Our feet were soft in flowers. (I, 661-665)

Por lo tanto, la experiencia visionaria se presenta como un éxtasis que apela a todos los sentidos del individuo, que los colma en el deleite sensorial. En “Sleep and Poetry” el deleite es absoluto, el hablante habla de una experiencia extática en la que están imbricados todos y cada uno de los sentidos, lo que de refuerza mediante la utilización de un léxico sumamente sensorial, que destacamos a continuación:

Then will I pass the countries that I *see*
In long perspective, and continually
Taste their pure fountains. First the realm I'll pass
Of Flora, and old Pan: sleep in the grass,
Feed upon *apples red*, and *strawberries*,
And choose each pleasure that my fancy *sees*;

Catch the white-handed nymphs in shady places,
To woo *sweet kisses* from averted faces,—
Play with their fingers, *touch* their shoulders *white*
Into a pretty shrinking with a *bite*
As hard as *lips* can make it... (99-109; la cursiva es nuestra)

La labor del poeta que vive dichas experiencias consiste en revelarlas a los demás mediante la poesía, dado que la palabra poética surge como el único medio capaz de representar la experiencia individual y trascendental del poeta, ya que, como señala el hablante de *The fall of Hyperion: a dream*, "...For Poesy alone can tell her dreams..." (8). En la misma composición, Keats hará una distinción entre *dreamer* y *poet*, convirtiendo la labor comunicativa del segundo en un deber imperativo para el primero: el sueño es una parte esencial del proceso poético, pero es todo en vano si dicha experiencia no se traduce a la palabra (O'Connell 43): "...every men whose soul is not a clod / Hath visions, and would speak, if he had lov'd / And been well nurtured in his mother tongue." (13-15). Por lo tanto, la poesía, y por extensión el poeta, entendido como individuo entre-mundos, se convierte en un puente entre ambos planos: "For Romantic poets... art and poetry could also act as an essential bridge between the two worlds, as a means of communicating the dreams and visions of the creative mind with the outside world" (O'Connell 35). Friedrich Schlegel ya afirmaba esto, al describir la labor del poeta como la de un mediador, que trae lo divino a lo terrenal, lo trascendental a lo mortal: "...aquel que percibe en sí mismo lo divino y despreciándose en aniquilización de sí mismo, anuncia este elemento, lo comunica y lo expone a todos los hombres en costumbres y actos, en palabras y obras" (50). De allí la identificación de la figura del poeta con la del profeta: en la cita de Wordsworth que expusimos más arriba, esta noción del poeta romántico se hermana con la labor mesiánica.

Sin embargo, el proceso de traducción a la palabra de una experiencia visionaria es una tarea compleja, debido a que implica transformar una vivencia más bien sensorial en códigos lingüísticos: "...the poem is keenly aware of one crucial problem inherent in this process: language... To take creative ideas from the imaginative mind and communicate them with the world through poetry involved a transformation... from visions into verse." (O'Connell 35). Endymion se encuentra con esta dificultad cuando intente relatarle sus

sueños a su hermana. En un momento, el pastor pausa su relato para señalarle a Peona que la experiencia que él vivió y que está a punto de contarle es imposible de ser comunicada en palabras que representen fielmente lo que él sintió:

...Ah, can I tell
The enchantment that afterwards befell?
Yet it was but a dream—yet such a dream
That never tongue, although it overteem
With mellow utterance like a cavern spring
Could figure out and to conception bring
All I beheld and felt... (I, 572-578)

Si bien el problema de la inefabilidad parece recorrer toda la historia literaria, los románticos harán de él una misión de vida, embarcados eternamente en encontrar aquel símbolo idóneo para representar aquella experiencia trascendental. Así señala Isaiah Berlin:

“Deseamos expresar algo inmaterial pero debemos hacer uso de medios materiales para hacerlo. Deseamos expresar algo inexpresable pero debemos hacer uso de la expresión. Deseamos expresar, tal vez, algo del inconsciente pero debemos hacer uso de medios conscientes. Sabemos, con anticipación, que no tendremos éxito porque no podemos tenerlo; y, por tanto, que todo lo que conseguiremos es aproximarnos a ello más y más, aunque de modo asintótico. Hacemos cuanto podemos, pero se trata de una lucha agonizante en la cual, si somos artistas o, como para los románticos alemanes, pensadores con conciencia, estamos empeñados de por vida.”

Debido a todo lo anterior, la importancia que se le otorga al poeta durante el Romanticismo es excepcional, lo que ya nos queda bastante claro a partir de lo expuesto: el poeta era entendido como un individuo excepcional, único capaz de acceder a realidades maravillosas y divinas, y único capaz de comunicarlas; por lo tanto, su misión en el mundo era considerada vital y de una importancia mayor. Al respecto, Novalis dirá que “el artista se levanta sobre el hombro como la estatua sobre el pedestal”, para destacar la superioridad del poeta respecto a los demás mortales. Keats en *Endymion*, coincidirá con dichas representaciones. Dentro de las primeras caracterizaciones del protagonista, el hablante

señala que Endymion se destaca por sobre la multitud, ubicándolo en un nivel superior al de los demás miembros de la comunidad pastoril, enfatizando en la fama de Endymion entre los pastores: “Who stood therein did seem of great renown / Among the throng...” (I, 168-169). Incluso, va un poco más allá: Endymion no es un pastor igual a los demás, sino que él es el soberano de dicha comunidad, lo que se intuye mediante la descripción de su vestimenta: “And, for those simple times, his garments were / A chieftain king’s...” (I, 171-172). Endymion como poeta visionario y mediador entre lo trascendental y lo terrenal, se ubica en la escala más alta dentro de la jerarquía de la comunidad, lo que revela su cercanía con lo divino, pero también su responsabilidad como mediador entre ambos planos. Lo anterior, evidencia no sólo la importancia que se le otorga al poeta, sino también el lugar que debería ocupar en el mundo según Keats.

V. EL VIAJE EN *ENDYMION*

En este capítulo nos dedicaremos a analizar una de las mayores innovaciones de Keats en su pastoral: el viaje. En una primera instancia, abordaremos el tema del viaje en el mundo ficcional de la obra, en estrecha vinculación con el motivo del amor imposible entre el protagonista y su amada, y examinando cómo el deseo de unión amorosa funciona como motor del viaje. En este punto será importante el despliegue de relatos míticos vinculados con el motivo del amor imposible, como espejos de la situación del personaje. Luego, indagaremos en una segunda connotación del viaje, entendido como un proceso de maduración y consolidación del personaje del pastor-poeta, y en cómo aquello reproduce ficcionalmente el proceso de legitimación del joven Keats.

El tema del viaje en la pastoral, al menos en los autores antiguos, tiene casi una nula presencia, por lo que no constituye convención propia del grupo. Quizás la única representación del motivo en la pastoral antigua sea en la *Égloga I* de Virgilio. La composición virgiliana inicia con el pastor Melibeo abandonando el campo, dado que sus tierras han sido entregadas a un soldado; en contraste con su situación, se encuentra a Tíiro entonando canciones en honor de su amada a la sombra de una arboleda. Según lo anterior, el viaje adquiere connotaciones negativas, entendido como la obligación por parte de Melibeo de dejar atrás un mundo presentado de manera positiva: el pastor debe abandonar un mundo que está representado a partir de la situación de Tíiro, en donde se da libremente la actividad pastoril y el canto: “Marchad, cabrillas mías, rebaño, en otro tiempo, próspero, marchad: ya no os contemplaré más tumbado a la entrada de una verde gruta, colgando a lo lejos de un risco cubierto de maleza; no cantaré canciones; bajo mi cayado, cabrillas mías, no ramonearéis el cantueso en flor ni los amargos sauces” (75-80).

Ahora bien, entendiendo su escasa presencia en la pastoral antigua, creemos que el motivo del viaje corresponde a una innovación de Keats en su pastoral, aún más si es que consideramos los términos en los que es representado: como una búsqueda y un proceso de formación, aspectos en los que se evidencia una clara influencia de su contexto de producción, sobre todo de la novela de formación, cuyo hito fundacional suele ubicarse con la publicación de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* en 1795 por Goethe; siendo también clara la repercusión de otras obras cercanas a Keats que tratan el tema del viaje en

dichos términos, y que sabemos fueron de su preferencia, como *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18) de Lord Byron.

a. El amor como motor del viaje: lo mortal y lo divino

Como ya hemos visto en el primer apartado del capítulo anterior, el motivo del amor imposible entre el pastor y su amada es un aspecto que Keats retoma de la tradición pastoril para incorporarlo en su obra. Sin embargo, los motivos convencionales que imposibilitan la realización de la unión entre los amantes en la pastoral, la muerte o el desdén, son reemplazados en *Endymion* por la imposibilidad de congeniar el plano terrenal del pastor con el plano divino de la diosa lunar. En definitiva, el amor se ve imposibilitado porque Endymion es mortal y la Luna, inmortal. Ante esta situación, el único espacio de encuentro entre los amantes es el sueño, que se cimienta en la condición de individuo entremundos de Endymion, y en su posibilidad de acceder al plano divino mediante la visión. No obstante, dicha posibilidad es sólo momentánea, lo que introduce la imposibilidad de que Endymion permanezca en el plano divino, pero también de que la diosa se mantenga en el mundo del pastor. En uno de sus encuentros amorosos, Endymion, si bien aún desconoce la identidad de su amada, ya advierte su condición imperecedera y por tanto, la imposibilidad del amor:

...Who art thou?
Who, that thou canst not be for ever here,
Or lift me with thee to some starry sphere? (II, 753-755)

Por su parte, la diosa reconoce de la misma manera la imposibilidad de realización amorosa, lo que se transforma en un profundo anhelo por la unión:

But what is this love? Oh, I could fly
With thee into the ken of heavenly powers,
So thou wouldst thus, for many sequent hours,
Press me so sweetly... (II, 875-878)

Tal como fue abordado en el tercer capítulo, debido a la imposibilidad amorosa Endymion cae en estados de profunda turbación, de los que se libra sólo de manera momentánea gracias al consuelo de su hermana y al resguardo que encuentra en la naturaleza. No

obstante, su estado de lucidez y su condición mortal, en tanto impedimentos para la unión amorosa, se le presentarán detestables, casi como un veneno que contamina su existencia: "...the stings / Of human neighbourhood envenom all" (I, 621-622). Luego de ser testigo de las maravillas del mundo divino y de deleitarse con el encuentro amoroso en el sueño, la existencia en el mundo mortal le parece insufrible. En efecto, Susan J. Wolfson se refiere a *Endymion* como "...a tale of a shepherd-prince who dreams of a goddess, and on waking is profoundly alienated from ordinary life in the world" (24). En ese sentido, en comparación con las maravillas que presencia en la visión, y debido a que el amor con la Luna se le presenta imposible de realizar en el plano terrenal, al despertar de sus sueños todo cuanto lo rodea le parece detestable y pierde toda la belleza que en algún momento tuvo:

...all the pleasant hues
Of heaven and earth had faded: deepest shades
Were deepest dungeons; heaths and sunny glades
Were full of pestilent light; our taintless rills
Seemed sooty, and o'er-spread with upturned gills
Of dying fish; the vermeil rose had blown
In frightful scarlet, and its thorns out-grown
Like spiked aloe. If an innocent bird
Before my heedless footsteps stirred and stirred
In little journeys, I beheld in it
A disguised demon, missioned to knit
My soul with under-darkness—to entice
My stumblings down some monstrous precipice. (I, 691-703)

Todo aquello que en algún momento le pareció agradable y placentero, ahora se le presenta trastocado, hostil, irritante y repulsivo. Lo cierto es que aquí nos encontramos nuevamente ante una situación convencional de la pastoral. En ciertas representaciones, el equilibrio entre el pastor y su mundo está determinada por la correspondencia entre este y su ser amado: cuando la situación amorosa es correspondida, la relación entre el pastor y su mundo será armoniosa; pero cuando el amor se ve imposibilitado, ya sea por el desprecio del objeto de deseo o por su muerte, se quiebra el equilibrio entre el pastor y su entorno. Lo

anterior se representa en la pastoral a partir de la descripción que se hace de la naturaleza. Un caso ejemplar es la *Égloga VII* de Virgilio:

CORIDÓN-. ...todo ríe ahora; pero si el hermoso Alexis de estos montes se alejara, verías aun los ríos agostarse.

TIRSIS. - ...con la llegada de mi Filis reverdecerá el bosque todo y Júpiter descenderá abundoso en fecundante lluvia. (50-60)

La situación de los dos pastores posee un punto en común: la proliferación de la naturaleza depende de la correspondencia entre el pastor y su ser amado. En el caso de Coridón, si su joven Alexis dejara los montes, y por tanto, se quebrara el vínculo amoroso, los ríos se secarían, lo que conllevaría la muerte de la naturaleza. Al contrario, con la llegada de Filis, y por ende, el encuentro amoroso entre ella y Tirsis, la naturaleza cobra vida al nutrirse de las copiosas lluvias que se producirían. Ahora bien, esta misma situación puede darse con ligeras variantes: el desequilibrio natural puede producirse ante la pérdida de un pastor. En ese caso, la muerte de un compañero de pastoreo genera un desequilibrio en el mundo de los demás, lo que se representa en términos del trastrocamiento y del comportamiento antinatural de la naturaleza, como es el caso del *Idilio I* de Teócrito: “Vosotras, las zarzas, vosotros, los espinos, dad ahora violetas; que el hermoso narciso florezca en los enebros; que todo se trastorne; que el pino tenga peras, pues que Dafnis se muere; lacere el ciervo con sus dientes a los perros; desde el monte los búhos pónganse a competir con ruiseñores” (I, 130-140).

En especial la primera variante de esta situación será ampliamente recepcionada en la pastoral renacentista, siendo recurrente en variadas obras pastoriles. Alexander A. Parker, refiriéndose al caso español de la *Égloga I* de Garcilaso, habla de una verdadera ley de correspondencias, fundamentada en que “la armonía entre el hombre y la naturaleza depende del amor armonioso entre el hombre y la mujer: sólo donde esa correspondencia exista, podrá el hombre, siendo entera parte de ella, amar la naturaleza; tan sólo entonces será bella ésta” (201). Por lo tanto, la no correspondencia amorosa entre el pastor y su amada, conlleva una ruptura entre él y la naturaleza, la que en sus tintes más dramáticos es representada como el caos total y la violación del orden natural en el universo. Siguiendo

con el ejemplo garcilasiano, el desdén de Galatea desencadena el desorden en el universo de Salicio, representado en términos de la unión antinatural entre los seres (Parker 203):

La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ayuntamiento
y con las simples aves in ruido
harán las bravas sierpes ya su nido,
que mayor diferencia comprendo
de ti al que has escogido. (159-167)

En consonancia con lo anterior, la imposibilidad de concretar su amor con la Luna no sólo ha desencadenado la turbación en el estado de Endymion, sino también un quiebre entre el equilibrio de él con su mundo: ya no encuentra belleza en la naturaleza, porque el amor que profesa hacia su amada se ve impedido por la imposibilidad de congeniar su mundo con el de ella: lo mortal con lo divino. Dado lo anterior, proponemos que el motor que mueve a Endymion a emprender su viaje por la tierra, el mar y el cielo, es un intento por congeniar, más allá de la visión momentánea, el plano divino con el terrenal mediante la búsqueda de la unión amorosa con la Luna, y con ello, restaurar el equilibrio que se ha perdido entre él y su entorno, debido a la imposibilidad del amor.

Si extrapolamos lo anterior al contexto estético de producción, encontramos que el viaje de Endymion reproduce la incansable búsqueda romántica por alcanzar lo absoluto, de llevar lo material a lo trascendental y de traer lo eterno a lo finito. No obstante, dicha búsqueda se traduce en un viaje para toda la vida, ya que, como bien señala Berlin: “lo que buscamos es inagotable (...) estamos intentando apresar lo inaprensible, aplicar una fórmula a algo que se escapa de la nuestra, porque siempre que intentemos aprehenderlo se abrirán nuevos abismos, que a su vez abrirán otros abismos”. Para algunos optimistas, alcanzar el objeto es una empresa capaz de ser lograda, mientras que a otros, la tarea de la búsqueda se les presenta como un deseo insaciable, siempre presente pero nunca satisfecho, así señala De Paz: “...una concepción del deseo como deseo sin objeto, como ansia indefinida y siempre insatisfecha, como tensión dirigida al infinito, a un absoluto que la existencia real de los objetos y el mundo continuamente incumplen” (67). En consecuencia,

a partir de la resolución del viaje, es decir, si Endymion logra o no su cometido de unirse con su amada, podremos dilucidar si Keats cree o no posible la unión entre lo finito y lo trascendental.

Si bien el viaje de Endymion comprende lo relatado en los libros II, III y IV de la obra en su totalidad, es en el segundo libro donde el motivo del amor es protagonista, lo que se evidencia a partir de los primeros versos de apertura: “O sovereign power of love! O grief! O balm!” (II, 1). En efecto, el relato del viaje de Endymion por el mundo subterráneo se acompaña de un desarrollo del motivo del amor imposible presentado en el libro que le precede. Para dicho propósito cobra especial importancia el despliegue de dos relatos míticos vinculados con el motivo del amor impedido: el mito de Venus y Adonis, y el de Aretusa y Alfeo. Como ya hemos mencionado más arriba, ambos mitos funcionan como espejos de la situación de Endymion, en tanto reproducen especularmente el amor imposible entre él y la Luna, instalando la posibilidad y la imposibilidad de unión amorosa. Como veremos a continuación, en la versión de Keats del mito de Venus y Adonis, la imposibilidad del amor debido a la muerte del joven logra ser revertida, instalando la posibilidad de unión amorosa mediante la superación del impedimento; mientras que a partir del despliegue del segundo relato mítico, se instala la imposibilidad de unión amorosa, dado que Aretusa no corresponde el amor hacia Alfeo. Así, Endymion se convierte en testigo de ambos mitos, los que pasan a reflejar el motivo de su viaje: la búsqueda de la unión.

Mientras Endymion transita por las profundidades de la tierra se encuentra con una cámara, cubierta de mirto sus paredes, donde en medio se alza un lecho de seda en el que duerme un joven de excelsa belleza, es Adonis. Resguardando el sueño del joven, unos Cupidos llenan de pétalos su rostro, mientras otros tocan música con la lira. Endymion, maravillado, se acerca a la escena que se le presenta ante sus ojos, cuando uno de los Cupidos se dirige a él, invitándolo a comer y beber los más divinos deleites, mientras le relata los amores de Adonis y Venus²⁶. El relato de Cupido inicia evidenciando el

²⁶ Quizás la versión más reconocida de esta historia la entrega Ovidio en el décimo libro de *La Metamorfosis*. Según el relato ovidiano, Adonis nace como fruto de la relación incestuosa entre Mirra y su padre, Cíniras, quien desconocía la identidad de la joven al momento de la unión. Su madre da a luz luego de ser convertida en el árbol de la mirra por alguna divinidad que escuchó sus plegarias mientras huía del castigo de su padre al descubrir el crimen. Desde su nacimiento, Adonis es dotado de una belleza superior, que cautiva a todos

desenfrenado deseo que sentía la diosa por el joven, y su intento por conquistarlo (II, 457-460), mientras que Adonis, por su parte, no estaba interesado en los amores que le profesaba, sino que demostraba un completo desdén hacia ella, desencadenando un profundo sufrimiento en la diosa (II, 466-470)²⁷. Cuando el jabalí hiere a Adonis, Venus monta en cólera: desesperada, corre hacia el trono de Zeus para rogarle que lo traiga de vuelta a la vida. Así, el padre de los dioses decreta que Adonis sea traído a la vida en época estival, mientras que el resto del año permanecerá en sueño profundo (II, 477-480)²⁸. De esa forma, las lágrimas de Venus curan las heridas del joven, venciendo a la muerte y reemplazándola por el sueño, estado que ella colma de visiones, enviando a sus cupidos a cuidarlo (II, 481-488). La vuelta a la vida de Adonis corresponde a una total innovación de Keats. Según la tradición del mito, luego de ser herido por el jabalí, Adonis muere desangrado y Venus hace brotar de la sangre del joven hermosas flores rojas. Desde nuestro punto de vista, la transformación de Keats en este último punto revela su propósito por emparentar la figura de Adonis con Endymion, y así representar la situación de Venus y Adonis como análoga a la del pastor con la Luna: ambos casos representan el amor imposible entre un joven soñador y una diosa. Pero, como ya hemos mencionado, innova también en cuanto a la superación de la muerte como impedimento del amor.

Cuando Cupido ha concluido con su relato, el joven Adonis, que hasta ese momento permanecía en el más profundo sueño, comienza a despertar (II, 500-510). Junto con ello,

quienes le observan, entre ellos, a la misma Venus. Según Ovidio, el amor que Venus profesa por el joven se ve incrementado significativamente luego de que Cupido hiriera uno de los pechos de su madre con una de sus flechas, cayendo así en un profundo enamoramiento por el joven. A diferencia de la versión que entrega Shakespeare y luego Keats, en Ovidio el amor entre ambos es correspondido. Sobre la muerte de Adonis, Ovidio dice que fue herido por un jabalí mientras se encontraba cazando. Al enterarse Venus, enloquece en lamento y transforma la sangre del joven en una bella flor. Como veremos, la versión que entrega Keats parece alejarse del relato ovidiano, recibiendo influencias de otras fuentes que apuntaremos en las siguientes notas.

²⁷ Respecto a este punto, Keats sigue de cerca la versión de Shakespeare en *Venus y Adonis*, en donde se exalta de sobremanera el amor enfermizo que siente Venus por el joven, acosándolo para que él consienta la unión, mientras Adonis la rechaza incansablemente, interesado sólo en la cacería. Al igual que Ovidio, en Shakespeare, Adonis muere producto de la herida que le causa el jabalí. Ante la muerte de su amado, Venus sentencia sus conocidas palabras: “Since thou art dead, lo, here I prophesy / Sorrow on love hereafter shall attend.” (1135- 1136), a la vez que de su cuerpo brotan hermosas flores rojas y blancas, como sus mejillas.

²⁸ Este aspecto parece ser una interpretación libre de la versión de Apolodoro, según la cual Afrodita esconde a Adonis en un cofre cuando aún es pequeño para ocultarlo de los demás dioses. Luego, el cofre es entregado a Perséfone para resguardarlo, pero la diosa al ver al niño se enamora, negándose a entregarlo de vuelta. Esto, causa una disputa que es resuelta por Zeus: Adonis pasa un tercio del año con Venus, otro con Perséfone, y el tercero queda a su elección. Adonis escoge pasar dos tercios del año con Venus. Al igual que en las demás versiones, Adonis muere asesinado por el jabalí (Gantz 730).

se abren las ramadas que protegían la estancia de Adonis, y aparece Venus en su carro tirado por blancas palomas: ha venido a conducir a su joven amante a los cielos, junto a ella (II, 560-582). Lo que nos interesa de este hecho es que Endymion no sólo oye el relato de una relación amorosa impedida, que resulta ser similar a la suya, sino que él es testigo de cómo la tan ansiada unión con su amada es una posibilidad, lo que insta al pastor a seguir optimista con su viaje:

...He felt assured
Of Happy times when all he had endured
Would seem a feather to the mighty prize.
So, with unusual gladness, on he hies... (II, 590-593)

Sin embargo, en el resto de su viaje Endymion también es testigo de los desamores entre Aretusa y Alfeo²⁹. Mientras seguía su camino por las profundidades de la tierra, de pronto brotan desde las paredes de la bóveda rocosa dos corrientes de agua; la primera, Aretusa, parece rehuir a la segunda, Alfeo, que con sus brazos potentes intenta alcanzarla, lo que establece desde el comienzo la imposibilidad del amor: "...it seemed that one / Ever pursued, the other strove to shun..." (II, 927-928). Alfeo, quien se mantiene empeñado en alcanzar a la joven Aretusa, exclama sus deseos de unirse a ella: "...Oh, that I / Were rippling round her dainty fairness now, / Circling about her waist..." (II, 938-940), mientras Aretusa desprecia el amor de Alfeo y desesperada intenta huir de sus brazos: "Away, away, or I shall deary rue / my very thought..." (II, 957-958). A diferencia de la versión del mito anterior, aquí el impedimento que imposibilita la unión amorosa, la no correspondencia por parte de la joven, no es superada, por lo cual la unión amorosa no es conseguida, instalando la imposibilidad de congeniar ambas partes.

Como muy bien señala Christian La Cassagnère en su lectura de este fragmento, el tema del mito es la persecución de una unión que se muestra imposible, lo que constituye

²⁹ La versión de Keats sigue bastante de cerca la tradición del mito, cuya fuente más difundida es la de Ovidio en el quinto libro de *Las Metamorfosis*. Según esta, Aretusa era una de las ninfas que habitaban en la zona de la Acaya. Debido a que poseía una excelsa belleza, solía agrandarle a las gentes, lo que avergonzaba mucho a la joven. Un día muy caluroso en que ella volvía desde las selvas, se encontró con unas aguas calmas, en las que se bañó desnuda. De pronto, desde el burbujeo de las aguas, se oye la voz de Alfeo. Ella, desnuda y aterrorizada, comienza a huir del río que la perseguía incansablemente, deseoso de poseerla. Agotada por el esfuerzo de la huida, Aretusa clama por ayuda a Diana. La diosa, apiadándose de la joven, la cubre con una neblina para ocultarla de la vista del río, para luego transformarla en una corriente.

un reflejo de la búsqueda de Endymion por alcanzar a su amada (46), tal como lo fue el mito de Adonis y Venus. Como ya hemos apuntado, la diferencia radica en que en el primer caso Endymion es testigo de cómo esa unión entre lo divino y lo humano es posible, mientras aquí la imposibilidad triunfa. El protagonista, al ser testigo de aquello, entendiendo que la situación de Alfeo y Aretusa se asemeja a la suya, se lamenta al ver que el amor del primero no es correspondido:

The Latmian listened, but he heard no more,
Save echo, faint repeating o'er and o'er
The name of Arethusa. On the verge
Of that dark gulf he wept... (II, 1010-1013)

El final de la obra en el Libro IV nos entrega una resolución optimista a la búsqueda de Endymion: el pastor alcanza su cometido, logra congeniar ambos planos, recupera el equilibrio perdido con su mundo y consigue la unión con su amada divina, quien lo conduce en un itinerario hacia lo trascendental: "She gave her fair hands to him, and, behold, / Before three swiftest kisses he had told, / They vanished far away!... (IV, 1000-1002). Sin embargo, la tan ansiada unión no es conseguida fácilmente. Tal como le señala su misma diosa, para alcanzar su meta, Endymion debió atravesar por un cambio, un proceso de transformación, necesario para que la unión fuera permitida: "... 'twas fit that from this mortal state / Thou shouldst, my love, by some unlocked-for change / Be spiritualized... (IV, 991-993). Dicho cambio implica aceptar la imposibilidad de unir lo mortal con lo divino, aun cuando el deseo exista, renunciar a la búsqueda en pos de la espera, y abrazar al plano mortal, mediante la unión amorosa con una joven india que Endymion conoce hacia el final de su viaje:

Adieu, my daintiest dream, although so vast
My love is still for thee. The hour may come
When we shall meet in pure elysium.
On earth I may not love thee...
...So thou wilt shine
On me and on this damsel fair of mine
And bless our silver lives... (IV, 656-661)

No obstante, la joven mortal no era más que la diosa de la Luna transmutada, poniendo a prueba al joven pastor.

Según lo anterior, podemos afirmar que, si bien en esta obra Keats nos presenta la idea de que alcanzar lo absoluto es una posibilidad, la tan anhelada unión no se logra sin antes renunciar a la búsqueda, asumir la finitud de la existencia y amar lo mortal, sólo así la trascendencia se eleva como una posibilidad para el hombre.

b. El viaje como proceso de formación del poeta: Endymion y el joven Keats

En el capítulo anterior abordamos la identificación de Endymion no sólo como un pastor de la tradición literaria pastoril, sino también como poeta visionario, gracias a la convención del pastor-poeta y a la recepción del mito de Endimión. A partir de lo anterior, queda de manifiesto que el viaje que emprende el personaje se convierte también en un proceso de formación para el poeta.

Para el establecimiento del viaje en dichos términos, es fundamental una de las características centrales de Endymion: su edad. En la primera aparición del pastor el hablante señala: "...His youth was fully blown, / Showing like Ganymede to manhood grown" (I, 169-170). Ganimedes es un personaje mitológico asociado con la juventud y comúnmente representado como un efebo, o en ocasiones también como un niño. Sin embargo, Endymion parece un Ganimedes adentrado en edad adulta, como un joven que recién ha dejado atrás sus tempranos años para convertirse en adulto. En ese sentido, el viaje se configura como un camino de transición desde la juventud a la adultez, lo que sugiere un proceso de maduración, crecimiento y de prueba, que legitime el paso a la nueva etapa vital. No obstante, el aspecto central para la caracterización del viaje de Endymion como la consolidación de un joven poeta es su encuentro con Glauco en el libro III, cuya historia, que detallaremos a continuación, es relatada por él mismo³⁰.

³⁰ La versión de Keats parece ser una interpretación libre del relato ovidiano. Según Ovidio en *La Metamorfosis*, Glauco fue un pescador mortal que al comer hierbas mágicas en una isla deshabitada fue transformado en un dios marino de cabello largo, barba vercosa y cola similar a la de un pez enorme (XIII, 915-965). Un día en el que Escila se refresca desnuda en las aguas costeras es vista por Glauco, quien con

Glauco era un solitario pescador que habitaba en las grutas rocosas del océano y que tenía como amigos a las criaturas marinas que le ofrecían compañía y protección (III, 318-372). Según el marino, sus tormentos iniciaron en el momento en que se enamoró perdidamente de la joven Escila, quien no le correspondía el amor (III, 399-410). En ese momento aparece la hechicera Circe, que enamorada de Glauco, lo mantuvo retenido y hechizado en la isla de Ea con sus encantos y embrujos hasta que el marino olvidó a la joven Escila y se entregó por completo a ella (III, 411-476). Sin embargo, un día en que la diosa lo había dejado dormido en el lecho, el marino, recobrando la lucidez, vagó por el bosque de la isla hasta encontrarse con la diosa rodeada por figuras lastimosas de monstruosas formas: eran todos los amantes que Circe había transformado en animales (III, 477-554). La diosa, al descubrirlo, lo arrojó de vuelta al piélago junto con una maldición que lo mantendría por siempre anciano (III, 586-600). Al caer en la inmensidad del océano, Glauco se vio a sí mismo en un cuerpo decrepito y encontró el cadáver de su amada Escila ondeando entre las olas. Devastado y lleno de odio hacia la hechicera condujo el cuerpo de la joven hacia un castillo de cristal que se le apareció entre los mares (III, vv. 604-638). Grande era su desgracia hasta que un día, al presenciar el naufragio de una misteriosa embarcación, llegó a sus manos un libro que versaba sobre raros asuntos, entre los cuales encuentra una profecía que llega para aliviar sus infortunios (III, 645-688). La profecía se refería a él, hablaba de un joven condenado a la vejez eterna, a quien se le encomienda la misión de depositar todos los amantes muertos en el océano uno junto al otro y resguardar sus cuerpos en el castillo de cristal. Glauco sólo alcanzaría la liberación de su estado gracias a la llegada de un joven, que completaría la misión encomendada: “A youth, by heavenly power loved and led, / Shall stand before him, whom he shall direct / How to consummate all...” (III, 708-710).

Ese joven elegido (“The youth elect”, III, 710) es Endymion. Cuando el pastor se encuentra por primera vez con Glauco, este último despierta de su trance y dibujando una

palabras y expresiones intenta detener a la joven, que al verlo huye asustada por su apariencia, mitad hombre y mitad criatura marina. El dios enfurecido ante el rechazo de la joven mortal se dirige hacia el palacio de Circe (XIII, 900-970) para suplicar a la diosa que le provea de un sortilegio que le ayude a que Escila le corresponde el amor. Circe, al ver a Glauco se enamora de él y le insiste que deja a la joven y se una con ella. Pero el dios marino rechaza a la hechicera afirmando que su amor por Escila es irremplazable. La diosa, ofendida y enfurecida por el desdén, prepara un hechizo que convierte a la joven en un horrible monstruo canino, horrorizada ella se refugia en un escollo entre el océano. Glauco, al percatarse, llora y lamenta la pérdida de su amada (XIV, 1-75).

sonrisa en su rostro, se levanta súbitamente y con mucho júbilo exclama varias veces: “Thou art the man” (III, 234). Es en ese momento en que Glauco le revela a Endymion que estaba destinado a llegar hasta ese lugar y completar la misión de liberar de la muerte a todos aquellos amantes muertos en el océano, incluidos Glauco y Escila: “...Though thou know'st it not, / Thou art commissioned to this fated spot / For great enfranchisement” (III, 297-299). En ese sentido, no sólo el viaje adquiere la condición de predestinado, sino que el enamoramiento del joven por la Luna era un punto importante para el cumplimiento de la profecía, en tanto el amor hacia la diosa se constituye como el motor que mueve a Endymion a dejar su mundo y emprender el viaje, como señala el mismo Glauco: “Aye, hadst thou never loved an unknown power, / I had been grieving at this joyous hour.” (III, 301-302).

La representación de Endymion como un joven elegido es un aspecto que se va sugiriendo a lo largo de la obra. Al momento de iniciar su viaje, Endymion tiene un encuentro con una ninfa, quien se convierte en la primera guía de su peregrinaje, señalándole el deber de su comitiva: “...thou must wander far / In other regions, past the scanty bar / To mortal steps...” (II, 123-125), a lo que agrega el carácter predestinado del viaje: “Why is thus, one knows in heaven above, / But, a poor naiad, I guess not...” (II, 128-129). Asimismo, en su encuentro con Venus, descrito en el apartado anterior, la diosa le señala: “Endymion, one day thou wilt be blest. / So still obey the guiding hand that fends / Thee safely through these wonders for sweet ends.” (II, 573-575). Incluso, en un momento de su viaje es conducido por la misma águila de Júpiter (II, 650-660).

A partir de lo anterior, sumado a la identificación de Endymion como un poeta, el protagonista se configura como el joven poeta elegido, como aquel destinado a la labor mesiánica para la cual está predestinado con anticipación. Endymion se convierte en el profeta elegido por los dioses, cuya misión está escrita de antesala, incluso antes de su propia existencia, y que de no llevarse a cabo supone la muerte del poeta, porque así fue decretado por fuerzas superiores: “...The youth elect / must do the thing, or both will be destroyed” (III, 710-711). Todas las vivencias del individuo lo conducen hacia dicho cometido y el viaje se constituye como el proceso necesario para su correcta realización,

para alcanzar la misión a la que ha sido encomendado por los dioses y convertirse, finalmente, en poeta.

Por otra parte, la labor a la que ha sido encomendado Endymion implica una sucesión, continuar y concluir con un cometido que ha sido iniciado por Glauco, el de liberar a todos los enamorados muertos en el océano, lo que en términos alegóricos representa la sucesión de un poeta joven a uno ya consolidado. Para ello, la identificación de Glauco como una figura poética es fundamental, lo que es sugerido mediante los objetos que porta: una vara y un libro (Swan 26), que lo asemejan a un escriba: “Beside this old man lay a pearly wand, / And in his lap a book...” (III, 213-214). Asimismo, Glauco aparece cubierto con un manto que contenía grabados variados y misteriosos símbolos: “O’erwrought with symbols by the deepest groans / Of ambitious magic. Every ocean-form / Was woven in with black distinctness” (III, 198-200). El manto de Glauco se convierte en la metáfora para la poesía, en donde aparece representado desde lo más pequeño, en todo su detalle, hasta lo más grande, en toda su inmensidad:

The gulping whale was like a dot in the spell,
Yet look upon it, and ‘twould size and swell
To its huge self, and the minutest fish
Would pass the very hardest gazer’s wish
And show his little eye’s anatomy. (III, 205-209)

Cuando llega el momento de llevar a cabo el cometido de traer de vuelta a los enamorados, Glauco cubre con su manto a Endymion (“...took his dark blue cloak / And bound it round Endymion...”, III, vv. 751-752) en un acto similar al ungimiento, que consolida al joven Endymion, y lo convierte en un poeta.

Ahora bien, como discutimos en el Capítulo I dedicado a la pastoral, la convención del pastor poeta a menudo suele acompañarse de una auto-representación del poeta como sujeto histórico en el personaje ficcional. Según lo anterior, podemos afirmar que el viaje que emprende el protagonista, entendido como un proceso de formación poética, reproduce en la ficción el camino de consolidación de Keats como poeta, lo que establece una analogía entre Endymion y el poeta inglés, como veremos a continuación.

John Keats contaba solo con veintiún años al momento de escribir *Endymion*, y un año menos cuando se embarcó en la composición de su primera antología poética, *Poems*. Tal como el pastor de su obra, Keats es un joven en vías de la transición a la edad adulta, indagando en la producción de sus primeras obras, lo que Karen Swan define como “a young poet’s testing ground” (20). En efecto, las críticas contemporáneas a ambas obras recalcaron enfáticamente la edad de Keats, retratándolo como un joven poeta aún en ciernes:

Reviews of *Poems* and *Endymion* refer to Keats as ‘a very young man’; ‘our young poet’; ‘the young writer’; ‘a young poet giving himself up to his own impressions’; ‘an immature promise of possible excellence’; ‘sentiments sometimes bordering upon childishness’; ‘a very young man’; ‘our young friend’; ‘the young aspirant’; ‘a young man of genius’. (Roe 198)

En su prólogo a *Endymion* el mismo Keats define su obra como el producto de una mente inexperta e inmadura, por lo cual podría parecer el intento de un joven poeta más que la obra de un consolidado creador: “...the reader, who must soon perceive great inexperience, immaturity, and every error denoting a feverish attempt, rather than a deed accomplished” (48). Por esta razón, Keats se siente inseguro sobre los cimientos de su composición y lamenta su publicación: “it is not without a feeling of regret that I make it public” (48). Es más, hacia el final de su prólogo se reconoce a sí mismo como un poeta joven que requiere vivir un proceso de maduración poética, un tránsito que lo dote de la experiencia necesaria para la labor poética: “The imagination of a boy is healthy, and the mature imagination of a man is healthy; but there is a space of life between, in which the soul is in a ferment, the character undecided, the way of life uncertain, the ambition thicksighted” (49).

En ese sentido, como poeta joven e inexperto, Keats requiere de una legitimación que le dé una voz válida dentro del campo literario, y que justifique su producción poética, en contraste con otros poetas ya consolidados, cuyas innovaciones son percibidas como el producto de una mente experimentada. Así señala Marjorie Levinson:

Wordsworth’s celebrated defense of his poetical innovations... must be understood as the statement of a man so assured of his entitlement that he

can trust his originality to be received as intelligible and valuable... Keats, by contrast, could not begin to invent an original voice without first and throughout establishing his legitimacy: roughly, his derivativeness. (10)

Por ese motivo, para Keats, tratar con argumentos mitológicos se presenta como un medio de validación poética y una autoridad requerida en el camino hacia la legitimación, como un escalón necesario en la carrera de todo poeta joven en busca de la consagración: “I hope I have not in too late a day touched the beautiful mythology of Greece, and dulled its brightness: for I wish to try once more, before I bid it farewell” (49). En este marco, *Endymion* se constituye como la gran obra que consagraría a Keats dentro del campo literario inglés, que sería capaz de dotarlo de un nombre por entre los demás poetas del momento, su posibilidad de avanzar en su carrera con una gran y exitosa credencial de su calidad como poeta (Wolfson 24). En efecto, Marjorie Levinson se refiere a *Endymion* como “...the pastoral epic which would, literally, *make him*” (7). Lo anterior lo afirma el mismo Keats. En una de sus cartas dirigida a su hermano George³¹, el poeta se refiere a *Endymion* como “...una prueba de los poderes de mi imaginación...”, para luego evidenciar que con dicha composición espera la ansiada fama y reconocimiento: “...no me pongo laureles hasta que no haya terminado *Endymion*...” (123).

Todo esto porque Keats se consideraba a sí mismo como un elegido, encomendado a la labor poética no sólo como un trabajo, sino como un proyecto de vida, tanto así, que la poesía se le presenta como el motor de su existencia: no escribir para él significaba la enfermedad y la muerte. En su carta dirigida a su amigo J. H. Reynolds entre el 17 y 18 de abril de 1817 señala:

Encuentro que no puedo existir sin la poesía, sin la eterna poesía; la mitad del día no será suficiente, solo el día entero... Soy un puro temblor por no haber escrito nada últimamente. El soneto en el reverso de la hoja me ha sentado bien. Por esa razón dormí mejor ayer. Esta mañana, sin embargo, vuelvo a estar mal de nuevo. (95)

³¹ Lamentablemente de esta carta se conserva sólo un fragmento incluido por el mismo Keats en su epístola dirigida a Benjamin Bailey el 8 de octubre de 1817.

Asimismo, en su carta dedicada a Leigh Hunt el 10 de mayo de 1817, unas semanas después de haber iniciado la composición de *Endymion*, Keats reflexiona sobre su misión como poeta y su calidad de elegido por sobre los demás hombres: “Me he preguntado muy a menudo por qué razón yo debería ser poeta más que cualquier otro hombre, teniendo en cuenta lo grande que sería serlo y los grandes beneficios que me reportaría, entre otros, estar en la boca de la fama” (100). Porque la fama era una de las ansias de Keats, deseaba profundamente convertirse en uno más de los poetas consagrados por la musa británica, junto a Chaucer, Shakespeare, Spenser y Milton, todos bardos admirados por el joven Keats. En efecto, en su carta dirigida a su gran amigo Benjamin Haydon también el 10 de mayo de 1817, luego de citar un fragmento de *Love's Labour's Lost*³², Keats se dirige directamente a Shakespeare con las siguientes palabras, casi como en una invocación: “Pensar que no tengo derecho a emparejarme contigo en este parlamento sería la muerte para mí, y, aun así, lo he puesto por escrito, y le pido a Dios que nuestras tumbas de bronce estén cerca la una de la otra” (102), lo que revela las grandes ansias de Keats por convertirse en uno de los grandes poetas ingleses junto a Shakespeare y pasar a la historia, superar la muerte y alcanzar la trascendencia.

³² El fragmento citado corresponde a los primeros verso de la obra: “Let fame, that all hunt after in their lives,
/ Live register'd upon our brazen tombs / And then grace us in the disgrace of death; / When, spite of
cormorant devouring Time, / The endeavor of this present breath may buy / That honour which shall bate his
scythe's keen edge / And make us heirs of all eternity.” (I, 1, 1-7).

VI. CONCLUSIÓN: UNA RECEPCIÓN DE LA PASTORAL EN EL ROMANTICISMO INGLÉS

En esta investigación hemos propuesto una lectura de la obra *Endymion* (1818) del poeta inglés John Keats como una reelaboración de la pastoral en el Romanticismo. Desde el punto de vista de la recepción, nuestro propósito fue analizar de qué manera el autor interpreta una tradición literaria que tiene sus orígenes en la Antigüedad y que cuenta con una vasta recepción en Europa, transformándola según sus intereses y su contexto histórico y estético de producción.

Para ello, abordamos el fenómeno literario de la pastoral a partir de un punto de vista histórico, desde sus primeras manifestaciones en los *Idilios* de Teócrito y en las *Églogas* de Virgilio en la Antigüedad hasta sus distintas elaboraciones en el resto de Europa desde el medioevo hasta fines del siglo XVIII, esbozando un itinerario de su recorrido por la historia literaria europea. Si bien la pastoral cuenta con una gran presencia en la literatura y logra mucho éxito y popularidad especialmente durante el Renacimiento, cuando alcanza una diversificación al expandir sus límites hacia el campo del drama y la narrativa, el problema de la definición la ha acompañado desde sus orígenes, lo que ha hecho del cometido definitorio una tarea difícil para la crítica especializada.

A raíz de lo anterior, para nuestro análisis de *Endymion*, siguiendo el trabajo de distintos críticos sobre el tema, nos hemos aventurado en entregar una propuesta definitoria de la pastoral que dé cuenta de sus aspectos constitutivos, pero también de su variación y continuidad a lo largo de la historia. A partir de las definiciones propuestas por Paul Alpers en *What is Pastoral?* y David. M. Halperin en *Before Pastoral* hemos restringido el término pastoral para referirnos a toda aquella literatura que trate o refiera sobre los pastores y sus actividades en el campo, teniendo como rasgo constitutivo la representación ficcional de los pastores y sus vidas. Asimismo, descartamos definiciones que amplían los límites del grupo, incorporando obras que no traten específicamente sobre pastores y sus vidas, como es el caso de una de las definiciones propuestas por Terry Gifford en *Pastoral*, para quien la pastoral también incluye obras en las que se presente una descripción del campo en oposición a la ciudad, sin que necesariamente ello conlleve la presencia de pastores.

Habiendo establecido que la pastoral incluye a todas aquellas obras en las que se represente ficcionalmente la vida de los pastores, hemos propuesto que dicha representación es llevada a cabo a través de ciertas convenciones, que incluyen una amplia gama de elementos, desde una caracterización particular del personaje del pastor y del espacio del campo, hasta la recurrencia de ciertas situaciones tipificadas. Dichas convenciones son rastreables en la pastoral antigua y cristalizan como pastoriles gracias al uso y la recepción que de ellas se haga en el tiempo. Así, la pastoral comprende un conjunto de convenciones que están sujetas a recepción por cada uno de los autores a lo largo de la historia literaria, quienes las interpretan y dotan de significado según sus propósitos y contextos de producción.

Por otra parte, siguiendo a Gifford, abordamos la noción de que las obras pastoriles construyen un mundo literario, y que las connotaciones que adquiera dicho mundo están en estricta relación con el contexto histórico de producción, dado que como construcción literaria están permeadas por las circunstancias en que son producidas. Según lo anterior, entendemos que las obras pastoriles siempre establecen un cierto tipo de relación con la realidad histórica y que adquieren significado a partir del modo en que ambos planos se relacionan. En concordancia con lo anterior, problematizamos un aspecto que ha sido central en variadas definiciones de la pastoral desde el siglo XVII y XVIII, vinculado con la noción de que las obras pastoriles presentan mundo idealizados y armónicos, exentos de elementos negativos.

En nuestro análisis de *Endymion* abordamos la configuración de un mundo pastoril localizado en la Antigüedad a partir del despliegue de una serie de convenciones propias de la pastoral, lo que demuestra una adscripción de Keats a la tradición literaria en cuestión. En primera instancia, analizamos las connotaciones que adquiere la naturaleza y su representación mediante la convención de la “Naturaleza en flor”, que la describe como un ambiente primaveral de pleno florecimiento y maduración, en donde son fundamentales recursos retóricos destinados a la descripción vivida y sensorial de la naturaleza. Luego, nos centramos en la presentación de una comunidad de pastores, cuyas caracterizaciones convencionales vinculadas con las actividades de pastoreo y canto, los hermanan con los personajes de la tradición pastoril. De igual forma, abordamos la importancia que dicha

comunidad le otorga al dios Pan como protector que resguarda su mundo y que permite la floración de la naturaleza, evidenciando la estrecha interdependencia entre los pastores, la comunidad, la naturaleza y la divinidad. A seguir, leímos la representación de este mundo pastoril en relación con el contexto de producción de la obra: la Inglaterra moderna de principios del siglo XIX, demostrando que el mundo de la obra, identificado con la Antigüedad, se presenta como un espacio de realización de ciertos valores y relaciones que se han perdido en el presente histórico.

En el marco de la recepción de la convención del pastor-poeta, analizamos al protagonista de esta obra a partir de su caracterización como pastor de la tradición pastoril y como representación del poeta visionario. En el primer punto, cobra relevancia la vinculación de Endymion con actividades propias del pastor, como los son la caza, el pastoreo y el canto, pero por sobre todo la situación amorosa del amor imposibilitado. Asimismo, analizamos la recepción de otras situaciones convencionales de la pastoral que arrancan desde el amor imposible, como lo es la situación en que el pastor se lamenta, teniendo a la naturaleza como marco, y aquella en que el pastor descuida sus actividades producto de la cuita amorosa, lo que en el caso de *Endymion*, alcanza remedio momentáneo en el resguardo que ofrece la naturaleza romántica.

En el segundo punto hemos señalado la importancia que tiene la recepción del mito de Endimión para la asimilación del protagonista como un poeta romántico y visionario. Así, los sueños de Endymion en los que se encuentra con su amada lo configuran como un individuo entre-mundos, capaz de transitar entre el plano divino y el mortal, lo que se condice con algunas nociones románticas que veían en el poeta un mediador y un profeta. Por lo tanto, leímos los sueños de Endymion como las experiencias visionarias de un poeta romántico que luego son comunicadas a través de la poesía. Indagamos en las circunstancias y características que posee la experiencia visionaria a partir de los relatos de Endymion, evidenciando la importancia de la naturaleza como desencadenante de la experiencia, la imaginación y la fantasía como facultades reveladoras que permiten el vuelo ascensional del poeta, la sensorialidad de la vivencia trascendental y la dificultad por traducir la visión en materia poética.

Por último, nos centramos en el tema del viaje como un aspecto ausente en la pastoral antigua y que por lo tanto corresponde a una innovación del poeta inglés. Abordamos el viaje en dos aristas. La primera de ellas en relación con la situación del amor imposible, hecho que desencadena un quiebre entre el pastor y su mundo. En ese sentido, el viaje fue entendido como una búsqueda por superar el impedimento al amor y conseguir la unión amorosa mediante la fusión del plano divino de la diosa con el plano mortal de Endymion, lo que leímos en relación con la incansable búsqueda romántica por alcanzar lo trascendental. Hemos propuesto que los relatos míticos desplegados durante el viaje funcionan como espejos que reflejan la situación amorosa de Endymion con la Luna, instalando la posibilidad e imposibilidad de la unión.

En la segunda arista, propusimos que el viaje del protagonista reproduce ficcionalmente el proceso de legitimación que el joven Keats buscaba conseguir con la publicación de esta obra. Gracias a la convención pastoril del pastor-poeta, en la que a menudo el autor se auto representa a sí mismo en el personaje, evidenciamos las similitudes que tiene Endymion con Keats en cuanto a su labor como poetas, su juventud y el carácter de sujetos mesiánicos y elegidos. En este aspecto fue importante el encuentro de Endymion con Glauco durante su viaje, ya que presenta al poeta como un destinado y un sucesor, así como también las cartas de John Keats, en las que fue posible dilucidar de qué manera el autor se construye a sí mismo como poeta y cómo aquello se condice con nuestra propuesta.

Dada la complejidad y extensión de esta obra hay muchos aspectos que escaparon a nuestro análisis pero que se abren como posibles caminos a seguir en el futuro. Uno de ellos corresponde a interpretar el tema del viaje en esta obra como mecanismo reflexivo que reproduce el proceso compositivo de la pastoral, vinculado con la asimilación de la composición a los procesos de maduración y al ciclo de la naturaleza, lo que se enmarca en un aspecto central en las recepciones de Keats respecto a la Antigüedad: la utilización de lo antiguo como mecanismo para dar paso a la reflexión sobre la poesía y el arte, evidente en el caso de “Ode on a Grecian Urn”. Por otra parte, dada la importancia y popularidad de la pastoral durante el Renacimiento, sería interesante estudiar de qué manera la pastoral de Keats estaría mediada por recepciones previas de la tradición en Europa, así como también

analizar la influencia en general que la obra de autores renacentistas admirados por Keats, como Shakespeare y Spenser, tienen en la creación de *Endymion*.

BIBLIOGRAFÍA

a. Fuentes literarias

Apolonio de Rodas. *Argonáuticas*. Gredos, 1996.

Byron, George. *Las peregrinaciones de Childe Harold*. En *Obras Escogidas*. El Ateneo, 1951.

Coleridge, Samuel Taylor y William Wordsworth. *Lyrical Ballads*. Routledge, 1991.

Hesíodo. *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Alianza Editorial, S.A., 2013.

Keats, John. *Cartas: antología*. Ed. Ángel Rupérez. Alianza Editorial, S.A., 2020.

_____. *Endymion*. Ed. P. L. Ugalde. Visor libros, 2015.

_____. "To Homer", "The poet". *Odas y sonetos*. Hiperión, 1995.

_____. *Poems*. Dodo Press, 2007.

_____. "The fall of Hyperion: a dream". *Poems of 1820 and The fall of Hyperion*. Collins, 1969.

_____. "Ode on a Grecian Urn", "Ode to Psyche". *Poesía*. Alianza Editorial, S.A., 2016.

_____. "A poets", "Fancy". *Sonetos, odas y otros poemas*. Visor libros, 2005.

Luciano. *Diálogos de los dioses. Obras IV*. Gredos, 1992.

Ovidio. *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Gredos, 1989.

_____. *Cartas de las heroínas*. Gredos, 1994.

_____. *Metamorfosis*. Cátedra, 2018.

Shakespeare, William. *Love's Labour's Lost*, "Venus and Adonis." *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005.

Teócrito. *Idilios. Bucólicos griegos*. Gredos, 1986.

Vega, Garcilaso de la. “Égloga I”. *Poesía lírica del Siglo de Oro*, edición de Elías L. Rivers, Cátedra, 1997.

Virgilio. *Bucólicas. Georgicas*. Gredos, 1990.

Wordsworth, William. *The Prelude, or, Growth of a Poet’s Mind: (text of 1805)*. Geoffrey Cumberlege, 1933.

b. Bibliografía crítica

Agapiou, Natalia. “Endymion at the Crossroads: The Fortune of the Myth of Endymion at the Dawn of Modern Era.” *Res Publica litterarum. Studies in the Classical Tradition*, XXVII, pp. 70-82.

Alegría, Diego. “Poética del caminar: *Poems* de John Keats”. Tesis Universidad de Chile, 2019.

Alpers, Paul. *What is Pastoral?* University of Chicago Press, 1996.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*. Ed. Henry Hardy, 1999, s/p.

Bowra, C.M. *La imaginación romántica*. Taurus, 1972.

Bugg, John. “Shepherding Culture and the Romantic Pastoral.” *A Companion to Romantic Poetry*, editado por Charles Mahoney, Blackwell, 2011.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Labor, 1975.

Cross, Samuel. “Keats and the Temporal Imagination.” *Raritan*, vol. 30, no. 4, 2011, pp. 117–129.

D’Angelo, Paolo. *La estética del Romanticismo*. Visor, 1999.

De Paz, Alfredo. *La revolución romántica : poéticas, estéticas, ideologías*. Tecnos, 2003.

Gantz, Timothy. *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. The Johns Hopkins University Press, 1993.

- García, Manuel y M. Teresa Molinos. “Introducción”. En Teócrito, *Idilios. Bucólicos griegos*. Gredos, 1986, pp. 9-52.
- Gifford, Terry. *Pastoral*. Routledge, 1999.
- Halperin, David M. *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. Yale University Press, 1983.
- Hardwick, Lorna. *Reception Studies*. Cambridge University Press, 2009
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. De Bolsillo, 2004.
- Jauss, Hans Robert. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria.” *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013, pp. 151-208.
- Kandl, John. “The Politics of Keats’s Early Poetry.” *The Cambridge Companion to John Keats*, editado por Susan J. Wolfson, Cambridge University Press, 2001, pp. 1-19.
- La Cassagnère, Christian. “Keats’s Gleaming Melancholy: A Reading of Endymion”, *E-rea*, 4.1, 2006, <https://journals.openedition.org/erea/365>. Accedido 03 de mayo de 2020.
- Levinson, Marjorie. *Keats’s Life of Allegory: The Origins of a Style*. Blackwell, 1988.
- Mann, Nicholas. “The Origins of Humanism.” *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, editado por Jill Kraye, Cambridge University Press, 1996, pp. 1-19.
- O’Connell, Anita. “Visions in Verse: Writing the Visual in Romantic Dream Visions.” *Studies in the Literary Imagination*, vol. 48, no. 1, Georgia State University, Department of English, 2015, pp. 35–54.
- Parker, A. “Tema e imagen de la Égloga I de Garcilaso.” *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, editado por Elias L. Rivers, Ariel, 1974, pp. 197-208.
- Payne, Mark. “Pastoral”. *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Oxford University Press, 2009.
- Ranero, Laura. “La *Ecloga Theoduli* en el impreso de Centenera de 1492: Transcripción crítica y traducción.”, *Helmantica*, tomo 66, 2015, pp. 109-146.

Roe, Nicholas. "Lisping Sediton: *Poems, Endymion*, and the Poetics of Dissent." *John Keats (Bloom's Modern Critical Views)*, editado por Harold Bloom, Chelsea House, 2007, pp. 185-210.

Schiller, Friedrich. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Nova, 1963.

Schlegel, Friedrich. "Poesía". *Poesía y filosofía*. Alianza, 1994

Swann, Karen. "Endymion's beautiful dreamers." *The Cambridge Companion to John Keats*, editado por Susan J. Wolfson, Cambridge University Press, 2001, pp. 20-36.

Ugalde, P. L. "Introducción". Keats, John. *Endymion*. Visor libros, 2015.

Webb, Timothy. "Romantic Hellenism." *The Cambridge Companion to British Romanticism*, editado por Stuart Curran, Cambridge University Press, 1993, pp. 148-176.

Wolfson, Susan J. "A biographical note." *The Cambridge Companion to John Keats*, editado por Susan J. Wolfson, Cambridge University Press, 2001, xxii-xxv.

Wordsworth, William. "Preface to Poems". *Famous Prefaces*. The Harvard Classics, 1959.