GARCILASO, *EGLOGA PRIMERA:* LA ADOPCIÓN DE LA DISTANCIA ESTÉTICA

GEORGES GÜNTERT
Universidad de Zurich

APROXIMACIONES CRÍTICAS

Se ha dicho, a propósito de la *Égloga primera*, que en cuanto a motivos, temas y recursos, nada hay en ella «que no forme parte de la tradición pastoril».[1] Gran conocedora del género bucólico, Mia Gerhardt muestra cómo Garcilaso —igual que Sannazaro— trabajaba «sobre una materia conocida que podía tomar enteramente elaborada de sus modelos», y hasta aquí es difícil no darle la razón.[2] Menos convincentes son las conclusiones que ella extrae de este enfoque: «la obra de Garcilaso», escribe, fue «un logro determinado por la *forma* y no por el *fondo*. Estudiar el fondo de las églogas de Garcilaso equivaldría a resumir la tradición creada por la pastoral italiana».[3] Según esta tesis, la tarea del crítico consistiría únicamente en un análisis de la forma, siendo convencionales las quejas de los pastores y los temas evocados en ellas poco más que un repertorio de lugares comunes.

Pues bien, después de la admirable lectura «estética» que Margot Arce propuso de la *Egloga primera*, no es necesario insistir más en la perfección formal de este poema.[4] Al comparar las dos lecturas, notamos que Margot Arce se esfuerza en

1. Mia I. GERHARDT, *La Pastorale: essai d'analyse littéraire*, Assen 1950, trad. española: «La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega», en *La poesía de Garcilaso*, ed. de Elías L. Rivers, Barcelona, Ariel, 1974, p. 186.

2. *Ibid.*, p. 186.

3. *Ibid.*, p. 187.

4. Margot ARCE, «La Égloga Primera de Garcilaso», *La Torre*, Revista General de la Univ. de Puerto Rico, I (1953), 2, pp. 31-68.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

comprender la manera en que «la *materia vital* se transforma en *arte*», estudiando con esmero los fenómenos de distanciamiento (recuerdo, contemplación) y de sublimación estética,[5] mientras que Mia Gerhardt se centra en una descripción del *lenguaje y del plano expresivo* mostrando, por ejemplo, cómo la relación —tensa y generadora de ritmo— entre unidades sintácticas (en las que rebosa y se expande el *pathos*) y métricas (tendentes, por su acompasada regularidad, a refrenar el ímpetu de la frase) llega a crear ese supremo equilibrio que sólo nos es dado encontrar en las obras de arte acabadas. Este análisis formal conduce a una interpretación que coincide sorprendentemente con la de Margot Arce, quien habla —a su vez— de un «equilibrio delicadísimo entre abandono y ley». *Poeta artifex* por excelencia, escribe Gerhardt, Garcilaso ha dejado una obra que se distingue por «guardar, respecto de la materia tratada, una distancia casi altanera».[6] Su palabra es limpia, su estilo escaso y digno, revelando en todo momento «un extraordinario dominio de sí mismo», y esto es lo que se sabe hoy de Garcilaso.[7]

El único punto problemático en este juicio es, pues, la sugerencia de que al poeta le importara menos la materia que la forma y que se limitara a componer su égloga sobre un conglomerado de tópicos. Aun cuando se admita que el estudio de los *topoi* equivaldría a una mera investigación de sus fuentes italianas y antiguas, es evidente que el concepto de Gerhardt no alcanza a captar la singularidad de la *Égloga primera*, visto que está basado en la tácita aceptación de un prejuicio, inadmisible en literatura: esto es, que Garcilaso, aparte de ser creador de «hermosas formas», no ha inventado nada suyo, contentándose con decir elegantemente las mismas cosas que sus predecesores. Hay aquí, a mi entender, una sutil confusión entre significados (de los motivos, de los temas, etc.) y sentido. Un poema, de interesarnos sólo por sus aspectos formales, difícilmente podría aspirar a la categoría de obra de arte. Para ser artísticamente valioso, es imprescindible que contenga un sentido propio, digno de ser meditado. La tesis de que el interés de la poesía de Garcilaso consista principalmente en su realización formal es pues, a todas luces, insostenible: el poeta recurrió intencionadamente a los tópicos de la tradición pastoril, pero los utilizó cambiándoles la función y el significado, con lo cual consiguió transformar también el *fondo*, infundiendo a sus versos un nuevo sentido que, pese a las reminiscencias virgilianas y petrarquistas, resultaba enteramente suyo y original para la época.

Atenta a los problemas del *contenido*, otra lectura, la de Alexander Parker, revisa —sobre todo semánticamente— las imágenes de la *Égloga primera*, advirtiendo en ellas «la correspondencia emocional» entre el hombre y su entorno na-

5. *Ibid.*, p. 31. Desde el comienzo, Arce percibe en el poema la expresión de un arte «clásico», consistente en la «difícil conjunción del sentimiento más genuino con la más rigurosa maestría técnica» y en un «equilibrio delicadísimo entre abandono y ley».

6. Mia I. GERHARDT, «La pastoral del Renacimiento...», p. 190.

7. *Ibid.*, p. 189.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

tural, una naturaleza entendida «filosóficamente», dentro de los moldes del neoplatonismo renacentista.[8] Consciente de su deber de crítico, Parker comienza por informarnos detenidamente sobre el *asunto* del poema que estriba, según él, en la problemática relación existente entre el deseo individual (de cada amante) y la ley natural: «El poema versa acerca de la desdicha que causa un amor roto. La ruptura es debida a dos causas: una causa natural (la muerte de la amada) y otra «no natural» (la infidelidad o indiferencia de la amada) [...]. La falta de armonía entre el varón y la hembra introduce la discordia en el universo».[9] Parker se da cuenta de que el texto de Garcilaso no se limita a evocar las desdichas de Salicio y Nemoroso, sino que nos presenta unos conflictos humanos, a la vez que individuales, de trascendencia universal. En efecto, la *Égloga primera* no expresa sólo sentimientos y recuerdos, sino apasionadas posturas del hombre frente al dolor, debido a la inestabilidad de la vida y a la inexorable necesidad del orden natural. Aun concordando parcialmente con la lectura de Parker, quiero hacer resaltar la diferencia que existe entre el *asunto* conceptual de un poema y su ulterior *sentido*, que no se circunscribe, como aquél, al plano del enunciado. Si bien el poema de la *Égloga primera* medita filosóficamente los conflictos de la existencia considerando las posibilidades que tiene el hombre para sustraerse al dolor, cabe advertir que lo hace siempre *en tanto que artista*, esto es, en verso y con suma elegancia formal, ofreciéndonos ya —con esa hermosa forma, que es *transformación* de materia vital— un primer remedio, un «modo» de superar la crisis, consistente en contraponer a las insuficiencias de la condición humana una plenitud de otro tipo, ya no vitalista sino estética. El dolor puede, en parte, ser superado cuando el lector adopte, ante los dolorosos casos (que no dejan de conmoverle) la *distancia estética*, tratando de contemplarlos —en vez de soportarlos, como hacen los dos pastores. Ahora bien: esta problemática, de encontrarse en el poema, debería manifestarse de algún modo en las estructuras textuales, incluso en las del contenido (deseo del pastor de trascender su condición de hombre mortal; tendencia de la realidad representada a aparecer de forma no inmediata, sino recordada; distanciamiento momentáneo del personaje que remite a la distancia estética, es decir a la actitud contemplativa del lector etc.), y esto es precisamente lo que intentaremos mostrar en nuestra lectura.

Pero seguimos con el examen de la crítica. Si Parker interpreta la égloga desde el punto de vista de los actores y del contenido de sus quejas, que a él le parece «filosófico»,[10] Rafael Lapesa, sin perder de vista la influencia de las fuentes, vuelve a proponernos una lectura *sub specie poesis*. Su mirada se fija

8. Alexander A. PARKER, «Tema e imagen de la Égloga I de Garcilaso», en *La poesía de Garcilaso*, ed. de Elías L. Rivers, *op. cit.*, pp. 199-208.

9. Alexander A. PARKER, «Tema e imagen...», pp. 199-200.

10. Véase, en especial, el estudio crítico de M.J. WOODS, «Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», MLN 84 (1969), 1, pp. 143-155, en el cual se pone en tela de juicio la interpretación filosófica propuesta por Parker.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

alternativamente en los planos de la expresión y del contenido, ora coleccionando y explicando los temas, ora admirando «el apasionado fluir del verso».[11] Los actores, para él, son criaturas del poeta «que se desdobla en ellos» y «vierte» en sus quejas «su dolor, con todo el acompañamiento de ilusiones truncadas y recuerdos, y también con las reminiscencias literarias que han ido asociándose a la experiencia vital».[12] De atenernos a esta lectura, deberíamos concluir que un poeta renacentista —cuanto más fiel al principio de la *imitatio*, tanto menos preocupado de su propía originalidad— no pudo manifestarse sino literariamente, elevando la expresión personal de sus afectos por medio de continuos préstamos, procedentes de la más ilustre tradición poética. Sabemos que esta tendencia de «vestir» dignamente la expresión era muy del estilo del petrarquismo del quinientos, habiendo sido teorizada expresamente por Bembo.[13] Con todo, no basta este hecho incontestable para explicar la co-presencia de pasionalidad y literariedad, de fervor y distanciamiento en la *Égloga primera*. Ni nos parece que Lapesa, al hablar por un lado «de plañido y efusión lírica», o sea de la capacidad del poema para emocionarnos, y, por otro, de la distancia con que dichas emociones son percibidas por el lector, termine de aclarar la coexistencia de estas dos actitudes. Sobre todo no pone en claro que Garcilaso está presente en el poema a la vez como quien expresa sentimientos (a través de sus personajes, por supuesto) y como quien trata de distanciar estos mismos con el fin de amortiguar su efecto más inmediato, dando así, por decirlo con palabras de Elías Rivers (y del poeta), «cabal forma artística a su dolorido sentir».[14]

Muy diferente es la postura de Cesare Segre, crítico de formación filológica y semiótica, quien se aplicó a analizar las estructuras —concretamente, las del enunciado— de la *Égloga primera*. La describe como construcción simétrica, comparable —en sus dos partes— a «un díptico, en el que se realiza una serie bien calculada de afinidades y desemejanzas».[15] Es evidente que las estructuras inherentes al texto y puestas de relieve por Segre son ya de la competencia del *enunciador*, esto es, del poeta, en tanto que inteligencia organizadora del poema. Del estudio sistemático de las relaciones entre actor, objeto de deseo y «lugar» en cada una de las dos partes, resultan unas diferencias significativas, que nadie mejor que Segre ha captado hasta hoy. Lo que le distingue de los críticos

11. Rafael LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968², p. 142. Ahora también en: *Garcilaso. Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.

12. *Ibid.*, p. 139.

13. Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua*, ed. de M. Marti, Padova, Liviana, 1967. Sobre este aspecto *cf.* también la introducción de Luigi BALDACCI a su antología *Lirici del Cinquecento*, Florencia, Salani, 1957, pp. XVII-XVIII.

14. Elías L. RIVERS, «Las Églogas de Garcilaso: ensayo de una trayectoria espiritual», en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. F. Pierce y C.A. Jones, Oxford, Dolphein, 1964, pp. 421-427.

15. Cesare SEGRE, «Analisi concettuale della I egloga di Garcilaso», en *Le strutture e il tempo*, Turín, Einaudi, 1974, p. 161.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

precedentes es, ante todo, su convicción de tener que extraer los significados del texto mismo, una vez que se encuentra ante la imposibilidad de conocer los sentimientos de quien lo creó.

Esta posición crítica se ve confirmada en otros estudios recientes, no importa si estructurales o histórico-literarios: el de Luis Iglesias Feijoo, por ejemplo, quien manifiesta su desconfianza hacia todo intento de lectura autobiográfica y llega a la conclusión de que «la cuestión no es negar que Garcilaso haya tenido sentimientos, empresa, por demás, harto desatinada, ni cabe tampoco echar en olvido el viejo recado de Horacio (*Ars poetica*, 102-103): *si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi*. No: de lo que se trata es de no transferir esos sentimientos, que el poeta *imitaba* (retengamos la palabra), al hombre real, cuya biografía se ha elaborado en parte con los versos. Es preciso entender el yo poético como una figura del autor, no como el mismo autor, y [...] ver en el amor de los pastores hacia sus amadas un sentimiento de Salicio o de Nemoroso, no de Garcilaso.[16] Postura, ésta, que nos complacemos en hacer nuestra, al proceder ahora al análisis del texto.

DEL PRÓLOGO AL TEXTO

Es sorprendente que el prólogo de la *Égloga primera* no haya merecido apenas la atención de los críticos, como si se tratara de una parte poéticamente poco relevante, significativa, todo lo más, desde otros puntos de vista, biográfico o histórico, dado que conlleva alusiones a las circunstancias en que fue concebido el poema. Hace excepción el estudio de Robert ter Horst, quien, valiéndose de una sugerencia de Rafael Lapesa sobre la «suspensión de la vida ordinaria» en el ensueño pastoril, se aplica a interpretar los indicios *temporales*, tanto en el prólogo como en el núcleo del poema. Y haciendo hincapié en el verso, relativo a las fieras cazadas «que en vano su morir van dilatando», deduce de este significado y de otros semejantes que «el arte de la *Égloga primera* [...] trata de retardar el tiempo y de alejar la muerte, a la vez que muestra la vanidad de todo esfuerzo análogo en el dominio práctico y moral».[17] Pero ter Horst —partiendo

16. Luis IGLESIAS FEIJOO, «Lectura de la *Égloga I*», en *Garcilaso: Actas de la IV Academia renacentista*, ed. de Victor García de la Concha, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1986, pp. 65-66.

17. Robert Ter HORST, «Time and the tactics of suspense in Garcilaso's *Egloga Primera*», MLN, 84 (1968), 2, p. 153. La definición que da ter Horst de la temporalidad es ésta: «The art of the *Egloga I* [...] attempts to stave off death and reckoning with a full awareness of the practical and moral futility of such an enterprise. Time held at bay, time vainly suspended, is the frail redoubt behind which the poet nurtures his poem. The temporal evolution of the *dedicatoria* reveals this arresting tendency of the *Egloga* as a whole by coming first to a halt with the repetition of *agora*, and the proceeding to the commanding *espera* with thus opens the temporal parenthesis in line 29 with the «En tanto que...» that the entire poem comes to occupy» (pp. 153-154).

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

de una óptica existencial que le concierne al *poeta*— limita el problema al contraste entre vida y arte, sin tener en cuenta la configuración discursiva del *poema*, que nos induce, ya en el prólogo, a adoptar una distancia contemplativa ante los estragos del tiempo.

Volviendo pues a considerar cuáles podrían ser las funciones del prólogo, comprobamos que la mayoría de los comentaristas se ha contentado con examinarlo desde una perspectiva retórica, declarando que las tres primeras estancias contienen el *argumento* (I, 1-6) y la *dedicatoria* (I, 7-III) y que éstas se integran armónicamente en la estructura simétrica global, cuya organización está basada, como es sabido, en el número tres: hay 30 estrofas, 3 (de proemio) + 1 (narración) + 12 (queja de Salicio) + 1 (narración) + 12 (queja de Nemoroso) + 1 (narración). Margot Arce opina que las primeras tres estrofas, por aportar poco o nada a la problemática central, «podrían suprimirse sin menoscabo de la integridad del poema»,[18] mientras que Segre reconoce, en la presencia de elementos verbales y temáticos que enlazan el proemio con los versos restantes, un primer indicio de coherencia.[19] Otro crítico (Fernández-Morera), al subrayar la dependencia de la *Égloga primera* respecto a la *Bucólica VIII*, ha mostrado que las analogías existentes entre ambos poemas se extienden al prólogo, ya que se asemejan, en Virgilio y en Garcilaso, incluso los modos de presentar el argumento y la dedicatoria.[20] Y Rafael Lapesa (tras meditar en la hipótesis de Entwistle, según la cual la dedicatoria podría haber sido añadida posteriormente), observa que las estrofas iniciales tienen el fin de situar al lector «en un mundo distanciado e ilusionista».[21] Acertado comentario, al que cabe añadir que es aquí donde se nos expone la *situación narrativa*, lo que por cierto no es insignificante en un poema tan patético como clásicamente distanciado. Se nos indica, por primera vez, la posibilidad de apreciar el discurso no sólo narrativamente, como *cuento*, sino también líricamente, como *canto*, y de este modo se nos invita a escucharlo y a contemplar, desde cierta distancia, la realidad pastoril.

Si en la segunda macrosecuencia del poema tenemos dos pastores, Salicio y Nemoroso, también en la primera, coincidente con el prólogo, aparecen dos figuras opuestas, la del *guerrero* (el virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, cuyo emblema es el laurel de la victoria) y la del *poeta* (simulacro de Garcilaso, poeta bucólico, al que corresponde la hiedra). La vida de cada uno se nos define con relación a la categoría del *tiempo*: aun siendo ellos mortales («antes que me consuma», dice de sí el poeta, mientras que su protector es aquel «ardiente jinete, que apresura el curso tras los ciervos temerosos»), aun estando sujetos a la mudanza temporal, tienen ambos acceso a una forma de atemporalidad, a través

18. Margot ARCE, «La Égloga Primera...», p. 34.
19. Cesare SEGRE, «Analisi concettuale...», p. 163.
20. Darío FERNÁNDEZ-MORERA, *The Lyre and the oaten flute: Garcilaso and the Pastoral*, Londres, Tamesis, 1981, pp. 29-31.
21. Rafael LAPESA, *La trayectoria poética...*, p. 132.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

de la fama del primero («tú que ganaste obrando / un nombre»), que dará lustre al segundo, dado que la «hiedra» crece a la sombra del «laurel». (Aunque el efecto podría ser inverso, eternizando el poeta con su fama la vida del mecenas). Al *tiempo histórico*, en el que están inmersos el poeta y el guerrero, se contrapone otro tiempo, acompasado y cíclico, el *tiempo mítico* del poema pastoril, simbolizado por ese lento movimiento de la hiedra «que se levanta poco a poco» y que contrasta con la rapidez, antes mencionada, de la correría y de la caza. De esta dimensión cíclica, propia del poema y no del poeta, se hace partícipe el virrey, en la medida en que se convierte en «atento oyente» de aquél. Pues bien, tras la aparición de un guerrero y de un poeta, ligados ambos al tiempo histórico, éstos mismos se nos revelan integrados en la dimensión mítica del poema, del que comienzan a ser instancias comunicativas, narrador (ahora hétero y extradiegético) y destinatario. Baste esta lapidaria constatación para sentar la premisa de que el prólogo forma parte integrante del texto, poco importa que haya sido escrito contemporáneamente al poema o algún tiempo después.[22]

Pasando ahora a una lectura sintagmática del prólogo, notamos que a la primera manifestación del *enunciado* (I, 1-2: «El dulce lamentar de dos pastores / Salicio juntamente y Nemoroso»), acompañada de una alusión al *código* («el *dulce* lamentar»), sigue la apóstrofe del «yo-poeta» al «tú-virrey», su destinatario social, a quien se le invita a trasladarse desde la esfera de la vida activa a la vida contemplativa, propia del ensueño pastoril. A la transformación del guerrero en oyente corresponde la cambiante actitud de las «ovejas» que, «de pacer olvidadas», seguirán atentas el cantar de los pastores. Solicitando la disponibilidad para escuchar, se nos introduce así en la triple situación comunicativa, en el nivel del enunciado (pastores-ovejas), en el de la narración (yo poeta-tú virrey) y, también, implícitamente, en el de la enunciación, en el cual los lectores nos comunicamos con el texto de Garcilaso. Es importante el hipérbaton del verso I, 6, que pone de relieve el verbo «escuchar»: el gerundio «escuchando» alude ya al tiempo musical del poema, al que vamos a llamar, de ahora en adelante, con el término francés, la *durée*. El mismo verbo «escuchar» vuelve a aparecer, con función de señal demarcadora, al final del prólogo, divisible, lo hemos visto, en dos subsegmentos —A (I, 1-6) y B (1,7-III)— correspondientes a la *propositio* y a la dedicatoria. En los versos que se dirigen al virrey, a partir de I, 7, se comienza a insistir en el hecho de que existen diferentes aspectos de la temporalidad. Mientras los dos actores, poeta y guerrero, aparecen ya sujetos al tiempo-fuga, ya encaminados a alcanzar la fama, sin que quepa la menor duda de que su existencia es temporalmente limitada, el texto mismo (es decir el narrador) viene introduciendo otras categorías temporales, la del *tiempo alternado* (expresado por el sintagma «agora-agora», sinónimo, casi, de ese otro sintagma, tí-

22. William J. ENTWISTLE, «The Loves of Garcilaso», *Hispania*, 1930, XIII, pp. 380-88; e *ibid.*, «La date de la *Egloga primera* de Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique* XXXII (1930), pp. 254-256.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

picamente pastoril, «aquí-allí-acullá») y la de la *simultaneidad* («en tanto que-en cuanto»). Estas nuevas categorías tienden a transformar lo puramente temporal en algo espacial, y el fluir progresivo de los períodos en fases cíclicas, proceso que podremos verificar también en otros momentos de la *Égloga primera*. Del virrey se nos dice que es ora hombre de estado o guerrero (=*negotium*), ora cazador apasionado (=*otium*), actividades que en su vida se suceden y que el texto nos presenta, significativamente, como alternadas. En la tercera estancia aparece, por fin, el concepto de simultaneidad, al establecerse un paralelo entre el incesante progresar del tiempo de la existencia y el paréntesis musical del poema. Todo esto demuestra que el prólogo nos invita a reflexionar sobre diferentes formas temporales y, principalmente, sobre el contraste entre el tiempo fugitivo de la vida y el tiempo cíclico del arte.

En el poema propiamente dicho (estr. IV-XXX) aparecen nuevamente dos figuras, los dos pastores, definidos —a su vez— por su manera de afrontar la idea de mudanza y por la relación que mantienen con el tiempo, configurado éste, ante todo, en los emblemas del agua y del sol. El sol, ascendente para Salicio, y descendente en la parte que corresponde a Nemoroso, es metáfora del *tiempo cíclico*, mientras que el agua, imagen del *tiempo fugitivo* y objeto de deseo para Salicio (IX), sufre —en los versos de Nemoroso— una significativa transformación: las «corrientes aguas, puras, cristalinas» invocadas por este pastor invitan a la contemplación, aludiendo a la creación de una realidad imaginaria, que nace ya no de la vida inmediata, sino del recuerdo. A esta superior dimensión parece poder acceder sólo él, Nemoroso, quien representa, frente a Salicio, una forma más sublime de canto y de poesía. Sólo Nemoroso se acerca, pues, a la dimensión del **tiempo mítico**. Es precisamente en la primera estancia que se le atribuye, la XVIII, en la que advertimos ese proceso transformador que cambia el tiempo fugitivo en espacialidad y en *durée*. Oigamos de esta estrofa la *fronte*, con su esquema métrico ABC-BAC:

A1	Corrientes aguas, puras, cristalinas;	movimiento, tiempo fugaz, horizontalidad, pureza
B1	árboles que os estáis mirando en ellas,	verticalidad, reflejo repetido, contemplación
C1	verde prado de fresca sombra lleno,	espacio-refugio
B2	aves que aquí sembráis vuestras querellas,	canto repetido en el espacio, ¿eco?
A2	hiedra que por los árboles caminas,	movimiento lento, tiempo acompasado
C2	torciendo el paso por su verde seno;	espacio-refugio

Lo primero que podemos notar es una tendencia, muy marcada, a la transformación de la temporalidad pura («corrientes aguas») en espacialidad, sin que llegue a desaparecer del todo la noción de tiempo. El rápido movimiento de las aguas (A1), segmentado por el continuo producirse de los reflejos (B1), parece interrumpir su curso y suavizarse, a la vez que surge, con el siguiente verso (C1), la noción de espacio, todavía inconexa. (Obsérvese la estructura también

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

inconexa, esto es asindética, en el plano sintáctico, donde tenemos una enumeración). Un espacio que se nos presenta como grato refugio, convidando a la permanencia y al reposo. Hasta aquí nos hemos referido al plano del contenido. Un examen del plano de la expresión podría demostrar (no vamos a insistir en ello) que el dinamismo postulado por el contenido sufre, desde el verso A1, una corrección sensible, dada la regularidad de los acentos del primer endecasílabo, de tipo yámbico. La ley de la compensación se nos manifiesta, asimismo, en el verso siguiente (B1), en donde la serenidad estática del contenido contrasta con el movimiento casi precipitado del plano métrico-rítmico, que se va calmando en C1. En el segundo *piede*, caracterizado —respecto al primero— por una inversión del orden de las rimas, también se invierte el orden conceptual, ya que pasamos de la repetición de sonidos en el espacio (B2), o sea del fenómeno del canto repercutido o del eco (comparable a ese multiplicarse de los reflejos que teníamos en B1), al tiempo lento y casi imperceptible de la «hiedra» (A2), que «torciendo el paso por su verde seno» se integra plenamente en el espacio pastoril (C2). El proceso que se nos presenta en estos seis versos guarda cierta semejanza con la transformación del *tiempo histórico* en *tiempo mítico*, que se nos anunciaba desde el prólogo. Estamos, con toda evidencia, frente a una *mise en abyme* del movimiento poético propuesto por la enunciación del poema, movimiento que produce, a medida que el tiempo fugitivo se viene transformando en *durée*, ese doble fenómeno tanto de espacialización del tiempo (las aguas segmentadas rítmicamente y luego contempladas) como de temporalización del espacio (el ritmo, el tiempo lento de la hiedra que camina en el verde seno).

Los dos momentos culminantes en la lamentación de Nemoroso coinciden con la primera y la última estrofa cantada por él. La estancia XVIII, de la que acabamos de presentar un fragmento, introduce la imagen de una naturaleza contemplada en su fluir, tema principal de la *Égloga primera*. En la estrofa final de su canto, la XXIX y penúltima del poema, el pastor expresa su deseo de dejar este mundo para poderse unir definitivamente a su amada:

> Divina Elisa, pues agora el cielo
> con inmortales pies pisas y mides,
> y su mudanza ves, estando queda,
> ¿por qué de mí te olvidas y no pides
> que se apresure el tiempo en que este velo
> rompa del cuerpo, y verme libre pueda?

La mayoría de los comentarios ha interpretado esta estrofa al pie de la letra, sin darse cuenta de las señales metapoéticas que realzan su significado.[23] Pues

23. Para la interpretación de la estrofa XXIX *cf.* el estudio de Otis H. GREEN, «The Abode of the Blest in Garcilaso's *Egloga I*», *Romance Philology*, VI (1953), pp. 272-277.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

bien, en vez de profundizar en el estudio de las fuentes y de discutir si estos Campos Elíseos son antes paganos que cristianos, deberíamos insistir más en su función metapoética.[24] Fijémonos, por ejemplo, en las posibilidades que ofrecería este lugar extratemporal a las almas que allí fuesen acogidas: dichas almas estarían en condiciones de contemplar el universo, observando desde lo alto «las mudanzas», aun «estando quedas». Precisamente en esto consiste el privilegio del que goza el lector al contemplar estas vidas y estas muertes, y estos destinos infelices de pastores enamorados. De modo que Nemoroso, en su último extremo deseo, llega a imaginar una condición que corresponde, metafóricamente, a la del lector de una poesía, en la cual se hablara de «mudanzas» causadas por el tiempo. En el «más allá», Nemoroso podría disfrutar, también, de la perenne visión de su amada, «sin miedo y sobresalto de perderla». La «divina Elisa», de quien se dice que «ahora el cielo / con inmortales pies pisa(s) y mide(s)», llega a convertirse en metáfora de la poesía, ya que los términos de «pie», «pisar», «medir», etc., pueden leerse como alusiones a la configuración métrica del verso. Si en la primera estrofa del canto de Nemoroso se nos ha revelado una tematización del proceso poético-enunciativo, en la última el pastor mismo parece poder acercarse a la postura contemplativa, que sin embargo sabemos privativa del lector. Situación extrema, es cierto, que Nemoroso alcanzaría sólo mediante su propia muerte. Entre la vivencia de la que brota el canto y la situación del lector existe un límite, cuya transgresión se expresa figurativamente con la imagen de la «muerte». La muerte anhelada por Nemoroso indica, pues, su deseo de franquear lo que franquearse no puede, a no suponer un cambio radical de *status* y de modalidades.

El doble fenómeno de *espacialización del tiempo* y de *temporalización del espacio* se manifiesta también en la facultad, característica de Nemoroso, de convertir el tiempo pasado en *recuerdo*, y éste en vivencia interior. Evocar la vida pasada y revivirla en el recuerdo equivale a un proceso de abstracción, como si la mirásemos dentro de un marco, sustraído al tiempo fugitivo. Los que fueron momentos o secuencias temporales se integran ahora en este espacio delimitado, dentro del cual vuelven a discurrir, si bien más pausadamente, en la conciencia de quien los contempla. *Recordar es, pues, instaurar un tiempo distinto en un espacio.* De hecho, la configuración espacio-temporal no falta nunca en las escenas rememoradas, que suelen coincidir con un cambio de estado, de disfórico a eufórico, en la conciencia del pastor.

Donde mejor se ve esta capacidad para crear un *espacio temporalizado* es en la estrofa XXVI, en la cual el pastor nos dice que posee de Elisa una especie de reliquia, una parte de sus cabellos. Teniendo presentes ciertas lecturas, tales como el cuento *La chevelure* de Maupassant, podríamos pensar, en un primer mo-

24. Para esta discusión véase la bibliografía citada por Elías L. Rivers en su edición crítica: *Garcilaso de la Vega. Obras Completas, con comentario,* Madrid, Castalia, 1981.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

mento, en un fenómeno de fetichismo, consistente en la substitución de una persona viva por un objeto. Pero no es así cómo Nemoroso conmemora a su Elisa, ni creo que se deba hablar aquí de fetichismo. Por más que conozcamos, gracias al comentario de Herrera, la fuente de este pasaje —se trata de la última égloga de Sannazaro—, antes de suponer un plagio, conviene prestar atención a los significados de cada poema y a sus matices. De hecho, el comentario de Lapesa, quien opina que la estrofa XXVI está «traducida casi de Sannazaro», es válido sólo en parte, pues de traducción puede hablarse, todo lo más, en lo que se refiere a los primeros versos. Además, al confrontarse con su preciosa reliquia, el pastor de Sannazaro, Meliseo, no llega a superar su dolor. En Garcilaso consiste la novedad precisamente en la transformación del estado disfórico de Nemoroso en un estado exento de dolor, lo cual implica una momentánea superación del tiempo. Nemoroso consigue sustraerse —provisionalmente— a la cruel ley del tiempo instaurando otro tipo de temporalidad. Oigamos ahora ambos textos:

SANNAZARO (égloga XII)

I tuoi capelli, o Philli, in una cistula
Serbati tegno, e spesso quand'io volgoli
Il cor mi passa una pungente aristula.
Spesso li lego, e spesso, oimè, disciolgoli
E lascio sovra lor questi occhi piovere,
Poi con sospir li asciugo e'nsieme accolgoli.

GARCILASO (estr. XXVI)

Tengo una parte aquí de tus cabellos,
Elisa, envueltos en un blanco paño,
que nunca de mi seno se me apartan;
descójolos, y de un dolor tamaño
enternecerme siento que sobre ellos
nunca mis ojos de llorar se hartan.
Sin que de allí se partan,
con sospiros calientes,
más que la llama ardientes,
los enjugo del llanto, y de consuno
casi los paso y cuento uno a uno;
juntándolos, con un cordón los ato.
Tras esto el importuno
dolor me deja descansar un rato.

Lo interesante en el texto de Garcilaso es que el mechón es tratado —no tanto como parte que remita a un pasado irrecuperable, a una plenitud perdida— si-

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

no como *totalidad divisible en sus partes*, esto es, como un todo autónomo, susceptible de ser contemplado detalladamente, en sus distintos componentes. El amante, mojando el mechón con sus lágrimas y enjugándolo después, admira los cabellos primero en su conjunto, luego los distingue y los cuenta «uno a uno» para juntarlos otra vez y atarlos con un cordón. De esta manera, pasa paulatinamente de la visión de un fragmento a la de sus partes, revividas una tras otra, y nuevamente de las partes a la totalidad que, por fin, se le aparece efectivamente como tal, como *totalidad reconstruida*. No cabe duda que en esta actividad contemplativa *acaba modificándose la relación del sujeto con el tiempo*: en vez de percibir el tiempo como elemento destructor y de sufrir sus privaciones, el sujeto mismo impone la relación con el tiempo, creando una nueva temporalidad. Nemoroso admite que mientras se dedica a esta ocupación «el importuno dolor le deja descansar un rato». El pasatiempo, el juego con los recuerdos, es fuente de alivio —momentáneo, es cierto de manera que produce una suspensión, una pausa, un «remanso», no sólo en el fluir de la existencia (del personaje) sino también en el del discurso. Dicho instante de paz corresponde, de hecho, al espacio articulado de la estrofa, a la estancia XXVI, que —como unidad textual— constituye una totalidad relativa dentro de la estructura poemática.

CONCLUSIONES

Convertir el tiempo en espacio para temporalizarlo nuevamente: he aquí lo que ocurre al transformarse un fragmento de nuestra existencia en *discurso*, capaz de suscitar emociones y vivos recuerdos. Dos actores intervienen en este proceso: un sujeto «creador» —o más bien manipulador— y un receptor, susceptible de conmoverse o de entregarse a la contemplación. En su ejercicio contemplativo (estr. XXVI), Nemoroso desempeña ambas funciones, tanto la de manipulador-operador (que despliega, dispone y recompone el mechón, manipulándose a sí mismo) como la de receptor (que al ensimismarse halla consuelo), llegando a ser *figura* del proceso formativo y comunicativo del poema. Sus actividades, en la medida en que conducen a la superación del tiempo fugaz, remiten a esa *poética del recuerdo* que nos propone la *Égloga primera* de Garcilaso.

A diferencia de Nemoroso, Salicio desconoce esta complejidad de actitudes. Sus elementos son el sol ascendente y el agua, esto es el tiempo progresivo o fugitivo, como bien se ve en el sueño que prefigura su infelicidad (estr. IX): «Ardiendo yo con la calor estiva / el curso enajenado iba siguiendo / del agua fugitiva.» El primer pastor, Salicio, busca la felicidad en la vida inmediata y al no encontrarla sufre una decepción. Con todo, su visión cósmica, aun perturbada por un caso doloroso de infidelidad, nunca llega a perder su validez. Nemoroso, en cambio, conoce la perfección de la naturaleza únicamente a través del re-

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes

cuerdo, ya que ésta sólo tuvo sentido para él en vida de Elisa. En la actualidad, toda armonía se ha roto y la existencia se le ha vuelto «pesada y enojosa». Su ideal se encuentra en un «más allá», al que aspira, aun a costa de perder la vida. Así, mientras Salicio trata de encontrar una plenitud en la vida actual y sufre al fin un grave desengaño, Nemoroso, tras acusar la ausencia de armonía en el mundo, dirige su mirada hacia esa otra realidad, desde la cual podrá contemplar serenamente las mudanzas. Como personaje «vivo» es cierto que no va a alcanzarla, coincidiendo esa otra realidad con una dimensión superior: el «más allá» en el nivel figurativo, o bien, el plano discursivo del lenguaje y sus instancias comunicativas. Con todo, no deja de ser significativo su anhelo trascendental, siendo esta actitud metáfora de otra, propia del lector, deseoso de trasladarse a la dimensión del tiempo mítico.

En resumen: el primer pastor es figura de un modo de hacer poesía que busca su inspiración en lo inmediato y que, al no encontrarla, se desahoga en retóricos desdenes; el segundo reconstruye el mundo ausente para contemplarlo en el recuerdo, proponiéndonos una poética más reflexiva, que supone la adopción de la distancia estética. Sin coincidir con ninguno de ellos, Garcilaso es aquél que articula ambas poéticas sirviéndose del género bucólico para dar forma artística a los grandes temas de la poesía universal: amor, fatalidad y muerte. Temas que de por sí resultarían casi inconcebibles y difíciles de soportar, de no revelársenos bajo el apacible manto de una transfiguración mítica.

AIH. Actas X (1989). Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética. GEORGES GÜNTERT
Centro Virtual Cervantes