Imágenes en los sonetos de Garcilaso

Alba Estela Dellepiane, Universidad Rosario, Argentina

Ingresar a la lectura de los sonetos de Garcilaso es penetrar en el mundo del sentimiento amoroso hecho lenguaje y, apropiándome de las palabras de Roland Barthes, diré que 'aunque el discurso amoroso no sea más que un polvo de figuras que se agitan según un orden imprevisible a la manera de las trayectorias de una mosca en una habitación, puedo asignar al amor, al menos retrospectivamente, imaginariamente, un devenir regulado: es por ese fantasma *histórico* que a veces hago de él una aventura'.[1]

Esta aproximación a los sonetos de Garcilaso bajo el rótulo del discurso amoroso, implica tomar al amor no como palabra (concepto inscripta en un campo de subjetividad) sino el amor puesto de manifiesto por los poemas, en su funcionamiento que hace que produzca formas diversas, imágenes que se fijan, que se significan de acuerdo a un imaginario pero que también se deforman y cambian. Imagen entendida no como una búsqueda de sentido a una presencia perceptible o de reconstrucción de una oposición binaria – el significado y su apariencia – sino como el resultado de un leer hacia adentro, como si el texto dramatizara lo que va contando, dibujara con las imágenes lo que dice, condensara y fijara múltiples registros en una perspectiva conformada por el gesto de leer.

La lectura simultánea de los sonetos muestra una intensa interdependencia, una ensambladura de relaciones donde las imágenes se diseñan reafirmándose e impugnándose a la vez. Así pensar el discurso amoroso como un campo de regularidad, como una forma que lo resignifique, implica recorrerlo en sus lugares comunes pero también en sus puntos de quiebre e impugnación, en sus disgresiones, en base a toda una topografía desplegada por los propios poemas que le conceden al amor sus propias dimensiones.

Los poemas en su conjunto no tratan explícitamente acerca del amor sino sobre las imágenes del estar enamorado en un intento de capturar, a modo de instantáneas, la partida, la espera, el desdén, la ausencia, o sea, la tópica amorosa de la que surge, entre los pliegues del lenguaje, las figuras.

Los sonetos carecen de títulos, de nombres propios; se construyen enfrentados a un número que anuncian la incertidumbre de un referente y ubican los poemas en el orden de las escenas. El Soneto I es el punto de partida:

> Cuando me paro a contemplar mi estado,
> y a ver los pasos por do me ha traído,
> hallo, según por do anduve perdido,
> que a mayor mal pudiera haber llegado...[2]

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Imágenes en los sonetos de Garcilaso de la ... ALBA ESTELA DELLEPIANE.
Centro Virtual Cervantes

El texto parece autogestionarse a partir de una situación que lo contiene: el camino, el caminar... pero ¿hacia dónde? ¿caminar qué? Palabras indecidibles, sólo lo va a decidir el texto en su red de relaciones. La cláusula temporal iniciada por el 'cuando' se abre hacia un tiempo paradójico, un tiempo de metáforas: un camino ya transitado y otro por transitar. El camino es lugar de encrucijadas, de elcciones, de extravíos, de encuentros y desencuentros, análogamente el poema se construye como tal y la forma del soneto será la senda elegida para un viaje introspectivo.

El soneto aísla y retiene ese momento. Diseña, en el detenerse y mirar hacia atrás, el gesto del cuerpo sorprendido en movimiento o, como dice Aristóteles en la *Retórica*, poner el cuerpo ante los ojos o sea representarlo en acción.[3] De este modo, la figura del caminante y el camino, metáforas de un devenir-confusión-reflexión, se ajustan a la acción dramática, y la imagen que de ellas deviene ordena el conjunto figurativo que articula el poema. Es un detenerse, un caminar, un llegar siempre por sendas inciertas, difíciles, arenosas, como lo son los caminos de la poesía. Esta imagen inicial proyecta líneas de fuga a lo largo de todo el cuerpo poético, reapareciendo y resignificándose en cada instancia:

> Por ásperos caminos he llegado
> a parte que de miedo no me muevo;
> y si a mudarme o dar un paso pruebo,
> allí por los cabellos soy tornado. (Garcilaso, p. 207)

> Pensando que el camino iba derecho,
> vine a parar en tanta desventura (Garcilaso, p. 219)

La metáfora del camino corresponde analógicamente a la acción de ir hacia adelante inexorablemente. Más que representar la subjetividad de una conciencia, representa un portencial del lenguaje, un deambular, en este caso por los intrincados pliegues del discurso amoroso para recorrer, en esta senda, una geografía que en las redes del lenguaje, atrapan relatos, rincones secretos, lejanas ciudades.

El poema deja de ser una confrontación del hombre con su propia vida para pasar a ser el simulacro de la descripción de una escena donde irrumpen ecos de otras escrituras: Dante, Petrarca, Horacio. Muestra en un acto de agenciamiento de otras enuncaciones, un 'yo' que habla de sí mismo frente a un 'tú' elíptico, fantasmal que ordena la escena basada en un diálogo-monólogo. El 'yo' pasa a convertirse en metáfora, en mera figura del discurso. El lenguaje vacía su referencialidad empírica a la vez que se vuelve, se transforma en el centro de los sonetos como ficción, en la imagen del enamorado que simula conversar con su amada. Su voz resuena en cada poema, rastrearla, saber cómo habla un personaje es saber quién es, describir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino.[4]

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Imágenes en los sonetos de Garcilaso de la ... ALBA ESTELA DELLEPIANE.
Centro Virtual Cervantes

La escena es para los que la conforman, el ejercicio de un derecho, la práctica de un lenguaje del que son copropietarios... jamás tú sin mí y recíprocamente. Tal es el sentido de lo que se llama eufemísticamente el diálogo: no escucharse el uno al otro sino servirse en común de un principio igualitario de repartición de los bienes de palabra.[5]

Escena sin diálogo. En cada soneto el sujeto enamorado es hablado por un discurso idílico, angustiado y melancólico, conformando un soliloquio amoroso. Conversación consigo mismo que en la trayectoria de los sonetos traza una evolución a-paralela, sin intercambio, sin interlocutor, con desvíos imprevistos donde las cosas nunca pasan allí donde se cree que van a pasar, ni por los caminos que se esperan,[6] donde las imágenes del discurso amoroso devienen a veces otra cosa, donde el lenguaje incursiona por otros lugares que el discurso no logra clasificar.

Esta imagen del caminante dialogando consigo mismo se construye en un hacerse permanente, multiplicándose en variadas formas y el pathos que de ellas resulta es de angustia, deleite en el dolor, desesperación o alegría. Por ejemplo, el fatalismo en la resignación de un condenado a muerte:

> En fin, a vuestras manos he venido,
> do sé que he de morir tan apretado (Garcilaso, p. 202)

Ecos de toda una topografía del amor cortés y de la poesía italiana circulan por los pliegues del lenguaje. Las voces de Petrarca y los trovadores provenzales se escuchan en los poemas, pero no se trata de imitación o parecidos sino de ver cómo se capturan códigos, se rebasan, se combinan con otros, aumentando sus valencias, en un permanente devenir poesía garcilasiana:

> ¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
> del bien al mal? ¡Oh, corazón cansado! (Garcilaso, p. 205)

La imagen del vencido pone en funcionamiento la mecánica del vasallaje amoroso. El sufrimiento, el dolor, el camino peligroso, el estado deplorable y al final del camino, la esperanza, dibujan el mapa de la cortesía. Esta imagen del enamorado que sufre por amor, se refuerza o es vuelta a trasmitir por medio de un dispositivo sintáctico: la pregunta retórica con que comienza esta segunda estrofa del Soneto IV. A través de ella se engendran dos significados excluyentes: se pregunta por un sujeto que sufre cuya existencia es negada por el mismo discurso amoroso. Es decir, nadie más que ese sujeto que ama con extrema pasión podrá merecer el nombre de enamorado. Imagen que se acerca en el pathos del dolor y el sufrimiento sin límites por amor, a la figura de Cristo. Es el mismo sujeto discursivo que al inicio de los poemas se detuvo a contemplar su estado, transformado ahora en cansado caminante-enamorado:

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Imágenes en los sonetos de Garcilaso de la ... ALBA ESTELA DELLEPIANE.
Centro Virtual Cervantes

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero.
Cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero. (Garcilaso, p. 206)

La cita corresponde a los tercetos del Soneto V donde más que postularse una imagen del mundo o reflejos de amores desgraciados en una retórica renacentista, se ponen en escena imágenes que luego, a modo de líneas de fuga, reaparecerán en la literatura posterior.

El código del amor cortés es recuperado en la construcción de un enamorado cuyo pathos es vivir sólo en función de un amor. El poema postula un estado de enajenamiento marcado en el registro imaginario de la pasión. En esta declaración de amor, el código cortesano no hace más que alternar una afirmación – 'te amo' – con una negación – 'no me améis'. Por eso esta declaración amorosa se parece más a un discurso contestatario, es decir dos lenguajes que no tienen el mismo centro de perspectiva, se adosan uno al otro y solamente poseen en común el mismo paradigma – el del sí/no – indefinidamente en un juego permanente de declaración y rechazo.[7]

Este soneto-escena instaura la paradoja de querer esbozar un sentido pero a la vez se abre, en todo el juego con el lenguaje, en sus repeticiones y paralelismos, a un gozo desinteresado, al placer de las palabras que luchan con querer significar y a la vez se resisten a ello.

El discurso amoroso, en su devenir, análogamente como en una conversación, incursiona por otros campos, abre líneas de fuga, disgresiones imprevistas hacia zonas distantes:

Soneto XXII
Con ansia estrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro,
y ver si a lo de afuera lo de adentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista; mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos, y no pasan tan adentro,
que miren lo que el alma en sí contiene.
Y así, se quedan tristes en la puerta
hecha por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona;
Donde vi claro mi esperanza muerta,
y el golpe que os hizo amor en vano
'non esservi passato oltra la gonna'. (Garcilaso, p. 224)

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Imágenes en los sonetos de Garcilaso de la ... ALBA ESTELA DELLEPIANE.
Centro Virtual Cervantes

El enamorado se transforma en mirada, en pura fascinación ante el cuerpo amado que lo recorre desde el pecho hasta los pies. Mirada a modo de caricia o de exploración que intenta desnudar lo oculto y transforma el cuerpo en una atopía, inclasificable, llegando a los límites de lo indecible. No sabemos bien qué es lo que se busca o quiere conocer, si el cuerpo sin ropa de la mujer o aproximarse, a la manera platónica, a las esencias de las cosas. En el primer caso, esbozaría una mirada erótica, en el segundo, plantearía una fuerte elipse filosófica.

Del mismo modo que el campesino, en el relato de Kafka, las relaciones narrativas tenderían a acercarse a la Ley, a las esencias de las cosas, a hacerlas presentes, a entrar en relación con ellas, eventualmente penetrarlas, aprehenderlas. El relato de estas maniobras que atrapa el poema, no sería sino el relato de aquello que escapa al relato mismo y permanece finalmente inaccesible para éste.[8]

La imagen del Soneto I se recupera en la indicación topológica de estar parado; el texto dibuja una puerta posible hecha por el dolor, por lo inaccesible, para ingresar al conocimiento, el trozo de escritura del poema de Petrarca, en idioma italiano o sea palabras desconocidas para el resto del poema, sería la valla, el guardián que impide conocer más allá de lo percibible, obstáculo hecho imagen en el vestido o la falda – 'la gonna'. Frente a la imposibilidad de captar lo inefable, se produce la exclusión y este quedarse en la puerta diseña la figura del marginado.

El transcurrir del discurso amoroso se asemeja a un gran silogismo, donde van circulando los lugares de dicho discurso que a la vez se vuelven otra cosa. Así la imagen de la amada, en el Soneto XXIII, deviene una reflexión sobre lo efímero de la vida. Se muestra como la actualización de otros registros extraídos de archivos de pasadas escrituras, en este caso el 'carpe diem' horaciano hecho aquí escritura garcilasiana en un juego constante de repetición y diferencia:

> En tanto que de rosa y azucena
> se muestra la color en vuestro gesto,
> y que vuestro mirar ardiente, honesto,
> enciende al corazón y lo refrena;
> y en tanto que el cabello, que en la vena
> del oro se escogió, con vuelo presto,
> por el hermoso cuello blando, enhiesto,
> el viento mueve, esparce y desordena;
> coged de vuestra alegre primavera
> el dulce fruto, antes que el tiempo airado
> cubra de nieve la hermosa cumbre.
> Marchitará la rosa el viento helado,
> todo lo mudará la edad ligera,
> por no hacer mudanza en su costumbre. (Garcilaso, p. 225)

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Imágenes en los sonetos de Garcilaso de la ... ALBA ESTELA DELLEPIANE.
Centro Virtual Cervantes

Entre las variadas analogías contenidas en el aspecto joven y lozano de la mujer, las metonimias risa y azucena acercan en la imagen, dos órdenes: humano y vegetal. Las dos flores devienen rostro joven a la vez que la mujer deviene flor. La imagen se carga de sentidos variados y discontinuos de ordenamiento; las flores, el oro, la semejanza con el cuello del cisne, constituyen series heterogéneas que, imbricadas, devienen el rostro joven de una dama, en la juventud y belleza que ya están en la azucena, en el oro y en el cisne. No se trata de que el rostro se parezca a las flores o su cuello a un cisne, sino de la captura de los códigos diferentes, más aún de la plusvalía de dichos códigos, de un aumento de valencias que lleva al devenir rosa/azucena-juventud, juventud-rosa/azucena. Cada uno de estos devenires provoca el desplazamiento del otro, ambos se constituyen encadenándose y relevándose según una circulación de intensidades que separa a cada uno de sus lugares de pertenencia para construir otra instancia en la que no hay ni imitación ni parecidos.[9]

Bloques de sentidos ocupan la escena, de los que surge, no una copia sino elperfil de la juventud transformada en primavera, en fruto dulce que luego madurará. Términos heterogéneos que forman paralelismos entre dos estratos: primavera, flores, cisne, frutos, y juventud, cabellos dorados, color del rostro, mirada ardiente, de modo que la organización del mundo animal-vegetal deviene organización humana. No es que el término de una serie se transforme en el de la otra, sino que cada uno encuentra al otro y aunque nada tenga que ver la azucena con el rostro juvenil, analógicamente se unen en su diferencia.

El gesto para producir una imagen de vida, acentuada por el movimiento de los cabellos, dada por el viento que los 'mueve, esparce y desordena', y la forma del cuello, captura sentidos suplementarios. Funda en la extensa cláusula temporal, ocupada por las dos primeras estrofas, la anacronía del futuro hecho presente, para conformar, en la totalidad del poema la discordancia entre los dos órdenes temporales: juventud-vejez; a la vez que aflora, en los pliegues de sentido, el pathos de la angustia por el paso del tiempo.

Los poetas griegos y latinos, Dante y Petrarca, articulándose con las poéticas que marcan rumbo y dan órdenes, son estos textos que aparecen como pliegues de un saber, de una forma de pensar la literatura, inscriptos en una red que diseña registros a modo de puntos de fuga, devenires diversos o reescrituras. Los poemas de Garcilaso se constituyen así en lugares de cruce de estos registros poéticos, pero no se trata de promover un reconocimiento o relevar presupuestos sino de iniciar lecturas superadoras de clasificaciones o periodizaciones ya establecidas para buscar lugares de reflexión desde modos contemporáneos de pensar la literatura.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Imágenes en los sonetos de Garcilaso de la ... ALBA ESTELA DELLEPIANE.
Centro Virtual Cervantes

NOTAS

1 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso* (México: Siglo XXI, 1986), p. 107.
2 Garcilaso de la Vega, *Obras* (Madrid: Espasa-Calpe, 1958), p. 201.
3 Aristóteles, *Retórica* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971), p. 202.
4 Jorge Luis Borges, *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1989), p. 16.
5 Barthes, *Fragmentos*, p. 113.
6 Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos* (Valencia: Pretextos, 1980), p. 8.
7 Barthes, *S/Z* (México: Siglo XXI, 1986), p. 149.
8 Jacques Derrida, *La Filosofía como Institución* (Barcelona, 1984), p. 105.
9 Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas* (Valencia: Pretexto, 1994), p. 19.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Imágenes en los sonetos de Garcilaso de la ... ALBA ESTELA DELLEPIANE.
Centro Virtual Cervantes