

sin fondo. Creo que a la luz de esta cualidad dinámica de la experiencia estética debemos contemplar la concepción neoplatónica de la obra de arte como lugar de tensión entre lo real y lo ideal.

¿Cómo se expresa esa actitud ante la belleza? Volvamos al paisaje de Garcilaso. Nuestra idea de la naturaleza, previa a toda contemplación concreta, es decir, previa a toda experiencia estética, contiene una valoración de sus diversos elementos según la cual unos se enfrentan, como términos positivos, a otros negativos. Así, la primavera se opone al invierno, lo soleado a lo nublado, lo frondoso a lo yermo, la presencia de agua a la aridez, lo claro a lo oscuro, lo que vuela a lo que se arrastra. No nos interesa ahora preguntarnos por el origen de esta visión de las cosas, ni por la conjunción de factores míticos, simbólicos y prácticos que han dado lugar a ella. Lo importante es observar que el paisaje de la égloga I está configurado a partir de una cuidadosa selección de los términos positivos. Ahora podemos recuperar las nociones anteriores: este paisaje es «ideal» en la medida en que procede de una idea previa a la visión de la realidad, pues ante la mirada concreta todas las cosas se afirman en lo que son, sin que ninguna de ellas sea pura negación de la otra.

Con todo ello no se plasma la imagen de una naturaleza mejor o más perfecta, cosa que además no sabemos qué podría significar; lo que se nos ofrece es una imagen que lleva en sí una determinada forma de experimentar y de comprender la belleza natural.

Sin detenernos en consideraciones generales sobre la estética renacentista, continuemos nuestro análisis del poema para observar más detalladamente cómo tiene lugar la configuración del paisaje y cuál es su función dentro del sentido total de la obra.

Al dejar solamente los elementos que llevan una carga simbólica positiva, se suprimen todos los contrastes, todas las tensiones y dinamismos, todo el abigarramiento y la profusión de lo real. La quietud, la serenidad, la claridad, son las notas fundamentales de esta visión de la naturaleza.

Por ser producto de un proceso de selección, el paisaje como conjunto nunca se hace presente ante nuestros ojos. Aunque cada uno de los elementos que aparecen en el poema está nítidamente perfilado y no vislumbramos en él la más leve sombra de irrealidad, todos ellos aparecen aislados, a menudo como miembros de una enumeración. No se relacionan entre sí, no se reúnen para componer un espacio apto para ser escenario de los movimientos materiales de los personajes y donde el lector pudiera situarse y orientarse. Así, aunque el paisaje es, en primera instancia, el lugar real, se despliega ante nuestros ojos como el lugar de los movimientos espirituales y sentimentales del sujeto. La imagen del lugar se desdibuja así para dar más una idea general de belleza natural que la presencia de un lugar concreto. Lo que nos trasmite el poema es más una sensación que una visión.

Por otra parte, la positividad de cada elemento procede de su propia entidad, sin que hay demasiadas valoraciones subjetivas. Con frecuencia son nombrados mediante un sustantivo desnudo de adjetivaciones: *El sol tiende los rayos de su lumbre/ por montes y por valles, despertando/ las aves y animales y la gente* (71-73). Más a menudo aparecen acompañados de un epíteto. El epíteto, al nombrar una cualidad inherente al objeto, lo cierra sobre sí mismo, como en adecuación de la cosa a su idea, mientras el califi-

cativo lo sitúa en el lugar del encuentro con el espectador, en el lugar de la experiencia⁶.

Por la misma razón, no abundan en Garcilaso las metáforas. La denominación común fija al objeto en lo que es, mientras que la desviación metafórica lo saca de sí mismo, nombrándolo en lo que es, y en lo que no es, creando una tensión entre el objeto y un campo de significado más amplio.

La imagen de una naturaleza depurada tiene su correspondencia en el uso del lenguaje, en esa preferencia de Garcilaso por la selección frente a la invención. No hace falta insistir en este punto, que la crítica ha tratado reiteradamente. No que ocurre es que lo que para el análisis son, forzosamente, dos cosas distintas, mundo y lenguaje, en nuestra experiencia del poema no son, probablemente, más que una sola.

A partir de estas observaciones, podemos intentar definir cuál es el sentido de esa peculiar concepción de la belleza en Garcilaso. Decíamos antes que, por el modo en que se integra en el discurso de los pastores, la naturaleza es el lugar de la reconciliación perdida. Ahora podemos ver que su configuración formal responde precisamente a esta idea. Frente al dolor del sujeto, desgarrado entre el amor y la pérdida, entre el presente y el pasado, la belleza del mundo se aparece como acuerdo consigo misma, como plenitud de perfección en cuyo seno toda tensión se resuelve y todo conflicto se apacigua en una serena calma intemporal. Pero por otra parte, la idealidad y generalidad del paisaje es expresión de la distancia que lo separa del sujeto. Aunque las cosas están ante los ojos de los pastores, y se manifiestan, a través de sus palabras, con toda su consistencia y nitidez, se hallan replegadas sobre sí mismas, como volviéndose hacia su esencia y hurtándose a la presencia. El conjunto, al no dejarse estructurar en forma tangible, al desdibujarse como lugar material para transmitir solamente una sensación de pura belleza, se aleja de la experiencia concreta. Falta el momento de lo particular, del encuentro en el aquí y el ahora. La naturaleza se muestra como perpetua posibilidad de paz y reconciliación, pero se evade siempre como realización; es lo puramente contemplado, lo ajeno. Existe en sí y para sí, y sólo se muestra al sujeto como nostalgia y distancia. En el sueño de Salicio, la imagen del agua inalcanzable es expresión, a otro nivel, de esta misma idea.

En esta visión típicamente renacentista, la naturaleza no dice ninguna palabra y se niega a todo significado que no sea su pura armonía interior; «no hay en ella el menor asomo de un sentido cósmico trascendente»⁷. Ni es cifra de la divinidad, como para el hombre medieval, ni presagio de un misterioso desocultamiento, como en el simbolismo romántico y moderno. La naturaleza es solamente acuciante anhelo del sujeto y

⁶ Véase Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1966, p. 143: «El epíteto implica un juicio analítico; el adjetivo pospuesto, un juicio sintético... En el sintagma analítico se extrae del sustantivo una cualidad inherente a él, para realzarla por medio del adjetivo... El adjetivo analítico nace de un deseo de realzar o manifestar la inherencia del ser, que interesa afectiva o estéticamente». Rafael Lapesa, analizando un fragmento de la égloga II, dice: «Ya en esta segunda estrofa apunta la visión de una naturaleza perfecta. Cada sustantivo referente a una realidad natural lleva el epíteto característico de la cualidad que más le acerca a la perfección de su arquetipo... Las cosas se elevan platónicamente hacia sus respectivas ideas». (Poetas y prosistas de hoy, Gredos, Madrid, 1977, p. 152).

⁷ Emilio Orozco Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, p. 84.

lejanía inaccesible. Quizás el mejor contraste con esta visión del paisaje, dentro de la literatura española, se halla en la poesía de San Juan de la Cruz, en la cual la naturaleza es a la vez el lugar del anhelo y del encuentro, el lugar en donde lo general y lo particular se han hecho uno.

En la compacta densidad del mundo reconciliado, sólo hay un lugar de desasosiego y ausencia: el sujeto. En el monólogo de Nemoroso, el contraste entre el dolor individual y la inmensa serenidad del universo, se halla sintetizado en la imagen del diminuto ruiseñor, que se lamenta en medio de la noche *trayendo de su penal el cielo por testigo y las estrellas* (336-7).

III

Volvemos ahora al tema central de la égloga, al conflicto subjetivo de los pastores. Hemos visto ya cómo, gracias a la estructura bipartita del poema, las causas de la desgracia quedan situadas en un lugar lateral, de forma que, sin que el dolor pierda sus necesarias raíces en los hechos concretos, lo central es aquello que surge de la confluencia de los dos monólogos, es decir, la imagen de la subjetividad como deseo y pérdida. Recordemos también que los pastores hablan siempre de sí mismos, de su desventura y de su soledad. El amor como entrega del yo y aparición del otro está ausente del poema. Esto se observa con especial claridad en la parte de Salicio, el cual, embebido en la contemplación de sí mismo, sólo puede hablar de Galatea como culpable de su propia desgracia. La amada nunca es considerada en sí misma, sino como aquello que falta al sujeto y destruye su felicidad. Pero lo mismo ocurre en la segunda parte; Nemoroso lamenta la muerte de Elisa como una desgracia que le ha ocurrido a él, no a ella.

La desdicha de los pastores no consiste solamente en la carencia de un bien determinado, por importante que éste sea. No se trata de una pérdida grande, sino de una pérdida total, la del que se ve privado de toda satisfacción de sí mismo, de todo amor a su propia existencia: *Estoy muriendo, y aun la vida temo;/ témola con razón, pues tú me dejas,/- que no hay sin ti el vivir para qué sea* (60-62); *Y lo que siento más es verme atado/ a la pasada vida y enojosa* (292-3). La subjetividad se ha convertido en enemistad interior: *Y de mí mismo yo me corro agora* (66). La conciencia de sí se identifica con la conciencia del dolor: *No me podrán quitar el dolorido/ sentir si ya del todo/ primero no me quitan el sentido* (349-51).

Desde esta situación, el pasado se contempla como el momento de la felicidad suprema, de la reconciliación total. Pero por otra parte, el dolor aparece como una forma de conocimiento: desde el presente se descubre que esa dicha pasada encerraba un engaño, que alguna carencia se ocultaba en su seno: *¡Ay, cuánto m'engañaba!/ ¡Ay, cuán diferente era/ y cuán d'otra manera/ lo que en tu falso pecho se escondía!/ Bien claro con su voz me lo decía/ la siniestra corneja, repitiendo/ la desventura mía* (105-111). Después de estos versos, viene la narración del sueño que Salicio interpreta ahora como presagio de su infortunio. En la parte de Nemoroso, el tema se presenta bajo la forma de la extrañeza y del asombro por haber vivido aquella felicidad sin sospechar que llevaba en sí la semilla del dolor: *Yo me ví tan ajeno/ del grave mal que siento... (245-6). ¿Quién me dijera, Elisa, vida mía...? (282).*