

METAFORA, LITERALIDAD, TRANSGRESION: AMOR-MUERTE EN LA *CELESTINA* Y EN LA *EGLOGA II* DE GARCILASO

Inés Azar
Washington University

De las tres églogas de Garcilaso, la *Egloga segunda* es la única que presenta una historia de amor cuyo origen, conflicto, peripecia y posibles desenlaces forman parte de la trama del poema¹. La norma general en la bucólica de tradición clásica es la reducción de lo circunstancial y anecdótico. No se trata de que los pastores carezcan por completo de historia: muchos, en efecto, la tienen. Pero esa historia no constituye nunca la base estructural de una égloga. Al contrario, aparece sólo como elemento discontinuo y de segundo orden, subordinado a la situación "presente" del pastor, sobre la cual se construye el poema.

El desarrollo de una estructura de intriga no es, sin embargo, característica excepcional de la *Egloga segunda*. En el momento en que Garcilaso escribe sus obras, el "género" pastoral multiplica sus formas y extiende sus fronteras en direcciones a veces insospechadas, si se tiene en cuenta el modelo bucólico originario (*Idilios* de Teócrito, *Eglogas* de Virgilio).

Entre las muchas modificaciones que la actividad poética renacentista introdujo en el modelo tradicional se encuentran dos que merecen especial atención. En primer lugar, la situación aislada adquiere desarrollo "histórico", se transforma en fábula extensa. Las consecuencias de este proceso de "fabulización" son previsibles. Una situación, tomada en sí misma, sin explicación causal ni desarrollo histórico, asegura la brevedad imprescindible en una obra lírica. Una fábula extensa invita, en cambio, al tratamiento dramático o narrativo. La *Egloga II* de Garcilaso presenta una tensión no resuelta entre ambas formas de tratamiento; la novela y el drama pastoral de los siglos XVI y XVII representa el estadio final de este proceso de "fabulización" de la situación pastoral originaria. La segunda modificación importante introducida en el modelo bucólico clásico es la adopción de la lengua poética de tradición trovadoresca como forma de expresión del amor pastoral. Hablo intencionalmente de "lengua poética", porque el así llamado "amor cortés" no es una estructura ideológica separable de

1 Para la *historia* de Albanio, véase I. Azar, "La textualidad de la *Egloga II* de Garcilaso", *MLN* 93 (1978), 180-191.

las palabras que la “expresan”, sino un sistema de formas de expresión que configuran una determinada concepción del amor.

La lengua poética creada por los trovadores es un sistema semiótico de segundo orden² que incorpora intactas las estructuras morfológica y sintáctica del provenzal medieval y altera sólo la extensión y las interrelaciones de algunos de sus campos semánticos: en principio, el campo de los *sentimientos* y *emociones*, incluido el *amor*, y también los campos correlativos *vida/muerte*, *razón/pasión*, *razón/locura*, *salud/enfermedad*, *paz/guerra*, *hermoso/feo*, *humano/divino*, entre otros. Petrarca, en su *Canzoniere*, reelabora la lengua poética trovadoresca, y su nueva formalización se convierte en código de la poesía amorosa europea durante el Renacimiento.

Como la bucólica clásica, la lírica de Petrarca (y también la de los provenzales) reposa sobre un sustento anecdótico mínimo, a menudo desvaído, en el que la actividad primera y casi exclusiva del amante es el “decir”. Por esta razón, el amante cortés no puede ser definido por tal o cual manera de *actuar* (atormentarse en la ausencia, morir de amor), porque en rigor nunca actúa. Lo que lo define es su peculiar manera de *decir*. Amante cortés es el que hace de *amor* y *muerte*, de *ausencia* y *tormento* términos equivalentes en su hablar. Este hablar, que no acompaña a acción alguna, sustituye a toda otra acción posible. La “realidad” del enamorado cortés está hecha de palabras que no necesitan correlato extralingüístico alguno. Por eso, el amante puede —debe— realizar el imposible de hablar cuando el amor “ha enmudecido su lengua”. Porque si no hablara, ¿cómo podríamos darnos cuenta de su mudez? Por eso, puede “estar

3 Armonía, orden, reconciliación de lo diverso no son ideología pegadiza o separable del mundo pastoral, son *hechos* tan constitutivos de ese mundo como el lugar ameno o el pastor. Las razones de la identidad soluta entre armonía y universo bucólico son fáciles de advertir. Los *Idilios* de Teócrito, las *Eglogas* de Virgilio son poemas hechos de poemas. La situación pastoral es, en rigor, una sola y siempre la misma: el momento del canto. El pastor, poeta y músico al mismo tiempo, *no habla* de sus tristezas o de sus alegrías, las *entona*. *Cantar* es su modo *natural* —y único— de existencia bucólica. De esta manera, el desorden humano (pasión, desdicha o muerte) no aparece nunca en las églogas en su primera inmediatez, sino sometido ya al orden de una forma artística. El universo pastoral resuelve la dicotomía *arte/naturaleza* aboliendo sus diferencias: allí, naturaleza y arte son una y la misma realidad. La perfecta armonía pastoral entre hombre y naturaleza reside precisamente en el orden que la experiencia poética impone sobre la materia agitada del vivir. La desdicha amorosa es un caso, el más notable quizá, pero no el único, de este poder ordenador del canto:

No hay remedio para el amor, Nicias,
ni ungüentos ni polvos, excepto las Musas [poesía];
y este es un dulce remedio, y sin dolor
para los hombres, aunque difícil de encontrar.
(Teócrito, *Idilio XI*, vv. 1-4)

loco” y al mismo tiempo “hablar cuerdo”. Porque si no lo hiciera, ¿cómo podríamos entender lo que dice de su propia locura? Y también puede —debe— “vivir muriendo”, porque si muriera efectivamente, ¿cómo podría hablarnos de esa *muerte* que es su *vida*?

Lo que la lengua poética cortés tiene de propio, de no compartido con la lengua natural que le sirve de base, es precisamente un repertorio sistemático de metáforas cuya peculiar manera de significar se sostiene gracias al fragmentarismo de la situación lírica. Quitado de su ensimismamiento, empujado a la acción, dotado de una historia, el amante cortés está fatalmente obligado a enfrentar sus propias palabras, a establecer su posible valor de verdad. Enfrentarlas es, de un modo u otro, empresa de autodestrucción. Porque la realidad “cortés” del amante no es otra que la del texto, del cual él es al mismo tiempo “creador” y “criatura”. Y si sus palabras deben ser *verdaderas*, entonces el amante tendrá que enmudecer (negación del texto), enloquecer (negación del sentido del texto), morir (negación de todo texto posible). Y si nada de esto ocurre —si el amante no enmudece ni enloquece ni muere— su actuar denunciará la inanidad de sus palabras —su único modo de existencia “cortés”— que ya no dicen “lo que dicen”, que en rigor no dicen nada (negación del sentido del texto). Provisto de una historia, el amante cortés es destruido, de una manera u otra, por un acontecer que se transforma inevitablemente en instrumento crítico de su hablar.

El desarrollo de una estructura continua de intriga no implica riesgo menor para el pastor de égloga. Cualquier forma de acontecer “histórico” es *per se* la negación de la textura propia de la pastoral: mundo, siempre actual, de un “decir” poético, opuesto a los mundos temporales del “actuar” (tragedia, épica). La felicidad, por su parte, no da lugar al desarrollo de conflicto alguno. La desdicha o la pérdida de la felicidad se convierten, por lo tanto, en situación inicial obligada de la nueva intriga pastoral.

Podrá argüirse que los amantes de Teócrito y Virgilio lamentan a menudo la desdicha de sus amores. Pero el fragmentarismo de la situación bucólica, su carácter no conclusivo, permiten reconciliar la expresión de la desdicha con la canónica armonía pastoral. El canto mismo —desahogo, consuelo— es prueba de esa reconciliación³. Sin embargo, si la desdicha se traduce en acción y se desarrolla “históricamente”, el mundo pastoral no se diferencia ya de los otros

2 Para la noción de sistema semiótico de segundo orden, véase Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), pp. 215 ss., especialmente pp. 221-222; véase también Barthes, “Eléments de sémiologie”, *Communications* 4 (1964), 91-135.

mundos poéticos donde trabajos (dolor) y días (tiempo) son el negocio de los hombres. Y si la desdicha adopta las formas expresivas del amor cortés, el mundo pastoral corre entonces el riesgo de convertirse en su propia negación: un ámbito poético gobernado por el dolor y por la muerte (destrucción *in praesentia* del amante).

Es verdad que en Teócrito la muerte de Dafnis aparece evocada con una inmediatez semejante a la de la presencia, que acabo de anotar como peligro para la existencia del mito pastoral⁴. Pero Dafnis no muere de amor, sino destruido por Afrodita, precisamente porque ha desafiado su poder. Virgilio, por su parte, presenta, en la persona de Damón, la figura del amante desesperado y suicida⁵. Pero conviene recordar, en este caso, que la muerte de Damón no aparece en el poema como realidad presente e inmediata, sino proyectada hacia el futuro. Damón promete matarse, pero en la realidad del poema, que es la de sus palabras, su muerte efectiva no cuenta, no tiene lugar.

El pastor de tradición bucólica y el amante cortés existen, pues, como criaturas exclusivas de un “hablar” que constituye todo el acontecer y que sólo admite ser comparado consigo mismo. El protagonista de una fábula pastoral o cortés, por su parte, es criatura de un contexto donde su “discurso” existe junto al discurso de “otros”, donde sus palabras están sometidas a un actuar que las confirma o las desmiente. Los riesgos de este proceso ya los conocemos (negación del texto “pastoral” o “cortés”, destrucción del personaje); su significado es uno de los aportes más originales de la literatura renacentista. En el enfrentamiento crítico entre palabra y acción, al borde mismo de diluirse como mitos poéticos, lo “pastoral” y lo “cortés” adquieren una dimensión literaria, y también ética, de la que carecían hasta entonces: la autoconsciencia. Es esta nueva dimensión autoconsciente la que aproxima dos textos, en apariencia tan dispares, como la *Egloga segunda* y la *Celestina*.

En ambas obras los protagonistas transgreden los límites de su existir convencional. En la transgresión Calisto agota su existencia. En la experiencia del límite Albanio adquiere una lucidez, sólo temporaria, que su afán suicida volverá a borrar. Pero al acoger las transgresiones de Calisto o Albanio, sus respectivos mundos poéticos adquieren consciencia definitiva de las convenciones que los sostienen y aseguran su existir; porque la transgresión es, sin duda, el texto más explícito de la norma transgredida, el más brutalmente claro.

Tanto en la *Egloga II* como en la *Celestina*, la autoconsciencia es el

4 Teócrito, *Idilio I*, vv. 99-130.

5 Virgilio, *Egloga VIII*, vv. 17-60.

resultado de literalizar la muerte metafórica del amante cortés. Pero esta literalización funciona de manera notablemente diversa en cada obra.

Rechazado por Melibea, Calisto desespera y languidece anunciando su propia muerte (metáfora). Desdeñado por Camila, Albanio desespera y decide matarse (intento de literalización). Calisto admite la mediación de Celestina para lograr la satisfacción de su deseo. Y de este modo consigue de Melibea no ya la correspondencia sino la aceptación de un amor ilícito y degradado por su propio contexto (engaño, dudosa complicidad de los criados y de la alcahueta). En el momento mismo de la culminación de su goce (metáfora inicial abolida), Calisto encuentra una muerte que no desea y que no buscó (literalización, *paradójica*, de la metáfora inicial). Albanio, en cambio, desdeñado sin esperanza, busca con obstinación una muerte que su mundo se empeña en no dejarle alcanzar (resistencia del contexto pastoral a la literalización absoluta). Un golpe de viento frustra su primer intento de suicidio. Sus amigos Salicio y Nemoroso impiden que cumpla su segundo intento. Después de haberlo maniatado e inducido a dormir, Nemoroso y Salicio consideran la posibilidad de curar la “enfermedad” amorosa de Albanio (transformación de una metáfora, a medias literalizada, en otra metáfora). Ambos pastores deciden finalmente llevar al amigo junto al mago Severo, especialista en devolver al alma la salud que las pasiones le enajenan. Con la promesa de la cura de Albanio el poema termina. El final trágico de la *Celestina* es el resultado natural de desmontar un mito poético sin sustituirlo por otro. El final elusivo de la *Egloga II*, con su promesa de solución no trágica, es también el resultado natural de un proceso sólo en parte similar al de la *Celestina*.

En boca del enamorado cortés, *muerte* es sólo un sinónimo intensivo de *amor*; lo que Calisto llama *amor* no es, a su vez, más que ciego y absoluto *egoísmo*; el egoísmo, en su forma más alta, conduce fatalmente al ensimismamiento y a la *muerte*. Y es mérito artístico de Rojas que la muerte necesaria del ensimismado Calisto aparezca como resultado irónicamente casual de su único —y último— acto de inútil generosidad.

La obra de Rojas revela la completa inversión de valores morales de una convención literaria que, llevada a sus últimas consecuencias y despojada de su ornamento metafórico, reduce la totalidad de las relaciones humanas a una fórmula única: el egoísmo. Es este egoísmo desnudo, elemental, el que organiza en la tragicomedia las vidas, los amores, las muertes. Junto a él conviven mano a mano, las fórmulas metafóricas del amor cortés, denunciadas ahora en su total inanidad por las traducciones y retraducciones a que las someten los criados, Celestina, las “muchachas”, la acción misma. La textura poética de la *Celestina* está constituida precisamente por esa tensión entre metáfora y literalidad en la

que se debaten sus criaturas y que organiza estéticamente diálogos y monólogos, situaciones e intriga, y finalmente la relación dramática entre palabra y acción.

Nada de esto, claro está, se encuentra en la *Egloga II*. Como Rojas, Garcilaso ha desmontado el mito cortesano, pero ni lo reduce a fórmula única ni lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Tampoco enfrenta metáfora y literalidad de la manera en que lo hace la tragicomedia. Garcilaso toma sólo algunas imágenes, fundamentales, del amor cortés: *desesperación, locura, muerte*. Con ellas construye un personaje *desesperado, loco, suicida* (literalización) y lo instala dentro de otro mito poético (metáfora), el pastoral.

Albanio habita un mundo de convención literaria, preexistente y reconocible por unos pocos trazos. Ese mundo se nos presenta desde el principio de la égloga y de una sola vez:

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve elada. (vv. 1-3)

El dulce murmurar deste rüydo,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido
podrían tornar d'enfermo y descontento
qualquier pastor del mundo alegre y sano. (vv. 13-17)⁶

Paisaje ameno y pastor bastan para aludir al ámbito de realidad total, el mundo bucólico, que representa un sistema estable de valores, una determinada forma de vida, una clase de orden.

Los personajes de la *Celestina* no parecen habitar, en cambio, ninguna realidad preexistente. Ni la intriga ni el final trágico de la tercera, de los criados, de los amantes bastan para afirmar la existencia de un 'mundo' que reclame esas muertes como precio de algún orden. Los personajes habitan una realidad vacía, que existe sólo a expensas de sus criaturas y que necesita tomar de ellas las leyes de su propia organización. Por eso las muertes de Celestina, de los criados, de Calisto y Melíbea testimonian, además de la violencia autodestructiva de sus propias pasiones, la multiplicación *ad infinitum* de esa violencia en un mundo como de espejos, que al egoísmo de los personajes sólo puede oponer egoísmo y

6 Las citas del texto de la *Egloga II* corresponden a la edición de Elías L. Rivers (Garcilaso de la Vega, *Obras completas, con comentario* [Madrid: Castalia, 1974]).

casualidad.

Por ser proyección de sus criaturas, el mundo de la *Celestina* no está dado desde el principio y de una sola vez. Al contrario, se dibuja lentamente a medida que la trama avanza, y en rigor su dibujo se completa sólo con la última palabra de la tragicomedia. Por no existir en sus propios términos sino como proyección de sus personajes, este mundo no impone límites ni organiza alternativas. Por eso, aunque el desenlace de la obra se nos presente como inevitable, las posibilidades lógicas —si no artísticas— de su historia son, hasta el último incidente, imprevisibles. Sólo después de haber leído el final de la *Celestina*, su mundo se nos muestra abiertamente como un no-mundo, como un caos en el que toda pertenencia era desde el principio imposible. Esto explica la ausencia casi completa de todo conflicto moral en sus personajes, exceptuada quizá Melibea. Para Celestina, para Calisto y los criados el único conflicto que existe es el de la distancia entre la realidad y el deseo, entre el deseo y su satisfacción inmediata. Removidos, no importa cómo, los obstáculos que separan deseo y realidad, todo conflicto desaparece.

El mundo de la *Celestina* no propone en verdad orden alguno, y no señala para la acción humana más finalidad que la de la propia satisfacción. Por eso sus criaturas no conocen más premio que la vida y su elemental goce, ni más límite que la muerte misma.

Como Calisto, Albanio no sabe o no puede dominar su deseo ni soportar la frustración o el fracaso. Pero a diferencia de Calisto, Albanio existe en un contexto que tiene sus propias leyes e impone sus propios límites. Al vestir a su amante cortés en hábito literario de pastor, Garcilaso lo instala en una realidad en la cual las pasiones no quedan ya libradas a una posibilidad de expansión infinita. Por otra parte, el mundo bucólico es para Albanio *todo el mundo*: es el único contexto posible para su existencia. De este modo, el conflicto del pastor no es sólo el de su amor frustrado, sino también el de su pertenencia a un orden que no admite extremos.

Incapaz de realizar una síntesis armónica entre el orden pastoral y el desorden de sus sentimientos, Albanio separa ambas realidades. Reconoce aún el orden pastoral como un cosmos al que desearía pertenecer, pero adjudica a sus sentimientos el poder de impedirle toda pertenencia:

¿A quién pudiera y igual tormento darse,
que con lo que descansa otro afligido
venga mi coraçon a atormentarse?
El dulce murmurar deste rüydo,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido

podrían tornar d'enfermo y descontento
qualquier pastor del mundo alegre y sano;
yo solo en tanto bien morir me siento. (vv. 10-18)

A partir del monólogo inicial, las alternativas que se abren ante Albanio (y ante la organización anecdótica de la égloga) son pocas y bastante obvias. O Albanio encuentra finalmente manera de “poner en orden” sus sentimientos (verdadera solución: reintegración en el cosmos pastoral); o se entrega a la evasión (pseudo-solución); o se autoelimina.

A diferencia de la *Celestina*, las alternativas y el dibujo final de la historia no dependen en la égloga sólo de la capacidad del personaje para crearse un orden o para sucumbir. El “mundo” de la *Egloga II* le ofrece a Albanio oportunidades insospechadas de renovar su dolor (encuentro con Camila, nuevo rechazo de la pastora) y también de ordenar sus pasiones (futuro encuentro con Severo por mediación de Nemoroso). Presentar poéticamente este contexto, que la égloga impondrá al desborde pasional, es la función del monólogo de Salicio (vv. 38-76). La paráfrasis del *Beatus ille* representa una visión complementaria a medias, a medias opuesta a la expresada por Albanio en su monólogo inicial. Salicio vuelve a definir el mundo pastoral (quietud, sosiego) y lo establece como ámbito donde todas las contradicciones desaparecen y donde la armonía y la reconciliación son la ley:

¡Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse
que con la dulce soledad s'abraça,
y bive descuydado
y lexos d'empacharse
en lo que al alma impide y embaraça! (vv. 38-43)

Combida a un dulce sueño
aquel manso rüido
del agua que la clara fuente embía,
y las aves sin dueño,
con canto no aprendido,
hinchénrel ayre de dulce armonía. (vv. 64-69)

Los monólogos de Albanio y Salicio proponen, por implicación, dos tesis opuestas. Según Albanio, la pasión amorosa no puede ser controlada y, por lo tanto, es irreconciliable con cualquier forma de orden. Según Salicio, el orden pastoral es justamente el ámbito en donde todas las pasiones (también la amorosa) encuentran su equilibrio y sus límites. El resto de la égloga desarrolla la

relación dialéctica entre ambas tesis. El final anuncia, como futuro cierto, la solución pastoral.

La literalización del mito cortesano es, pues, uno de los elementos de la dialéctica que organiza la *Egloga segunda*. Las metáforas básicas del amor cortés —locura, muerte— se transforman en verdadera locura y en efectivo intento de morir. Pero el complejo ideológico que constituye el contexto de Albanio (pasión gobernada por razón, solidaridad, gozo espiritual) se expresa metafóricamente en personajes (Salicio, Nemoroso, Severo) y en un mito poético no cortés: el pastoral.

Tal oposición de mundos poéticos dentro de una misma obra permite que la actitud crítica de la *Egloga II* se oriente por caminos bien distintos de los de la *Celestina*. La obra de Rojas no se agota, ni con mucho, en su ataque a la tradición trovadoresca. Pero su crítica consiste básicamente en poner al desnudo el envés de la metáfora cortesana. La *Egloga II*, salvadas las diferencias de género, calidad y tono, tampoco se agota en el puro ataque. Pero su crítica consiste en desnudar la metáfora cortés e incluir su literalización dentro de la vasta metáfora pastoral que constituye el poema. Esa metáfora representa, a su vez, una concepción de la realidad humana que denuncia los peligros y las contradicciones de la concepción cortés y que afirma la confianza humanística en los poderes intelectuales y en la razón.