

## El abismo de la duración infinita y el acontecimiento. La elegía II de Garcilaso de la Vega.

FLORENCE MADELPUECH-TOUCHERON  
*Université Paris IV- Sorbonne*

Fecha de recepción: 15 de abril de 2006  
Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2006

**Resumen:** La Elegía II es una obra original de la poética garcilasiana que centra su reflexión estética en la duración ilimitada, pura. Abriendo nuevos cauces, la escritura designa el acontecimiento como el elemento imprescindible, clave, que construye la temporalidad y le da sentido. En efecto, la ausencia de accidente hunde la voz poética en un tiempo que se extiende sin fin y que parece detenido. Salir de lo que no tiene medida es entonces la preocupación única de la voz y lo logra. Pues la elegía es de por sí el acontecimiento limitado, encerrado en el espacio que media entre un principio y un final. Y los lectores presenciamos su devenir que conoce una duración libre, su duración, que no es sino el poder de la escritura.

**Palabras clave:** acontecimiento, Elegía II, lo infinito, duración, límite.

**Abstract:** The second Elegy is an original work in Garcilaso's poetics because it focuses its aesthetic reflection on the unlimited duration, without any event. The novelty lies in the fact that writing makes the event be the fundamental basis on which temporality stands. Indeed the absence of event puts the poetic voice in an endless time and space which then seems frozen. Getting out from what has no measure, to live in a measured and limited time and space, is then the only concern of the poetic voice and therefore of the Elegy. Because the Elegy is limited by a start and an end, it appears as being the event itself. As readers, we witness the poem unfolding and we feel its duration, only due to the power of artistic writing.

**Key words:** Event, Elegy II, infinity, duration, limit.

### Introducción

Por su composición aparentemente descuidada, por la heterogeneidad del tono que adopta o de los temas que desarrolla, la Elegía II de Garcilaso no parece seguir un eje particular ni perfilar ningún proyecto estético, mientras lo expresan, claro está, la Elegía I o las conocidísimas *Églogas*. Despistada por un poema que adolece en comparación con los otros, la crítica literaria se contentó con subrayar la imposible unidad de la elegía, interpretándola como la consecuencia directa de la pasión amorosa, de los celos que sufre y confiesa la voz poética, por lo que ésta resultaría incapaz de estructurar su pensamiento, y lo reflejaría la escritura del poema. Este dictamen bastante negativo<sup>1</sup> sobre la elegía destaca en realidad la rica

---

<sup>1</sup> Stephen Lipmann, "Garcilaso's second Elegy", *MLN*, 86 (1971), pp. 167-181: "He becomes entirely irrational directly after glimpsing the "dolor". [...] Garcilaso's irrationality is made psychologically convincing [...]. The impression that he has lost his reason is reinforced by the content of two extended

originalidad que anima los versos garcilasianos. En efecto, si no goza de un gran prestigio, la Elegía II proporciona valiosas claves para adentrarse en la poética de Garcilaso y comprenderla.

Entre los poemas que cristalizan los aportes del Renacimiento, la Elegía II es singular porque en ella nada ocurre. Al contrario de las églogas y de la primera Elegía, que lamentan cada una la pérdida del ser querido y dan cuenta de un accidente doloroso, la Elegía II no relata nada. Configura una experiencia temporal nueva, ya que hunde la voz poética en un tiempo sin acontecimiento y que se dilata hacia lo infinito, lo que equivale a vivir en la duración ilimitada. La reflexión estoica, tan difundida en el siglo XVI, permite aclarar esta representación o definición del tiempo, que se planteó como «algo» que no tiene cuerpo y que es infinito; según los preceptos de aquella filosofía, el tiempo se extiende sin fin y no tiene medida, permaneciendo fuera del alcance humano. Ahora bien, como lo explica el especialista Victor Goldschmidt<sup>2</sup>, la única posibilidad para pensar lo que está desprovisto de cuerpo es lógicamente darle el cuerpo que le falta; en otras palabras, se trata de reducir y limitar lo que no tiene fin para que pueda medirse. Para los estoicos, aquí está el papel del acontecimiento. El accidente permite que el tiempo cobre una forma sensible y que se encarne, digamos, en el espacio que revela el acontecimiento. El tiempo cabe dentro del intervalo limitado por el principio y el final del acontecimiento o dentro del espacio que abre el acontecimiento hasta que surja el próximo accidente. Sea lo que sea, lo infinito enseña así sus límites y se hace visible.

La referencia estoica vierte nueva luz sobre la Elegía II al proponer una lectura temporal del poema. Aquí pintar los estragos de la pasión amorosa resulta de especial interés no por los tópicos que se utilizan, sino por la temporalidad que engendran. La voz poética queda inmóvil en un tiempo como detenido. La ausencia tremenda del accidente y la duración infinita que se plasma componen la situación problemática en que se halla la voz poética, a la vez que constituye el eje tensional del poema. Efectivamente toda la elegía se presenta como un esfuerzo poético por conseguir el acontecimiento y salir de lo infinito a través del discurso.

¿Cómo se organiza el poema? ¿Cómo se manifiesta esta escritura de la nada o de la duración infinita? ¿Qué sentido otorgar a la muerte final? Tales son las preguntas que ensalzan la originalidad del propósito garcilasiano y que, como tal, merece que nos detengamos más.

### **1. La inmovilidad como estructura del poema**

La estructura de la elegía subraya la dinámica del poema, y es partiendo de su análisis como se podrá comprobar el efecto de inmovilidad.

---

similes [...]. The second Elegy seems a regression in terms of his previous poetry, and it is hard to avoid the feeling, not merely that Garcilaso is depressed, but that his ideals have been shaken" (pp. 171-172).

<sup>2</sup> Victor GOLDSCHMIDT, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Éd. J. Vrin, 1998.

Se destacan cuatro movimientos, según lo delinean los cambios de tonos o los varios enfoques. Como es de esperar, el primero (vv. 1-36) sirve de introducción presentando al destinatario de la elegía, Boscán, y situando el marco espacio-temporal donde se desarrolla el poema. Los versos iniciales remiten a Trápani, después de la toma de Túnez por Carlos Quinto, en Julio de 1535, y la voz poética explica a su amigo Boscán que aprovecha un momento de calma para descansar un rato, dejando las armas. Se entrega a unas reflexiones sobre la vida en tiempo de guerra, valiéndose de la trillada oposición entre *otium* y *negotium*. Pero, pronto la ausencia de actividad raya en cierto fastidio y abandona la voz poética en poder de la imaginación hasta exclamar :

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía,  
que a sátira me voy mi paso a paso,  
y aquesta que os escribo es elegía ? El. II, vv. 22-24.

El segundo movimiento sigue con la tradición elegíaca al centrarse en el amor doloroso que padece la voz poética (vv. 37-93). La distancia geográfica separa a los dos amantes, alimentando los celos del poeta, que se interroga sobre la fidelidad de su amada:

Allí mi corazón tuvo su nido  
un tiempo ya ; más no sé, triste, agora,  
o si estará ocupado o desparcido. El. II, vv. 40-42.

Sin elemento para comprobar las dudas, el análisis se pierde en unas divagaciones impotentes :

Mas a mí ¿quién habrá que m'asegure  
que mi mala fortuna con mudanza  
y olvido contra mí no se conjure? El. II, vv. 85-87.

El miedo al engaño desemboca en unas recriminaciones contra Marte, el dios de la guerra, que le obliga a llevar una vida tan miserable, hasta desear la muerte como única salvación (vv. 94-145). Aceptar y sobre todo esperar que se cumpla tal perspectiva provoca la rebeldía indignada del poeta :

Mas ¿dónde me trasporta y enajena  
de mi propio sentido el triste miedo? El. II, vv.109-110.

El último momento de la elegía (vv. 146-final) marca una ruptura en el discurso, al empezar con un apóstrofe a Boscán. Recuperar al final el destinatario, cuya presencia encabeza el poema, crea ya un efecto de circularidad. El poeta amigo, pues, encarna el ideal de vida que dista tanto de lo que conoce la voz poética. La referencia a Boscán sirve de contraste para realzar la desdicha de la voz que no puede proyectarse ni pensar en un porvenir más feliz, ya que no hay otro horizonte posible sino, otra vez, la muerte :

Mas ¡ay! que la distancia no descarga

el triste corazón, y el mal, doquiera  
que 'stoy, para alcanzarme el brazo alarga. El. II, vv. 172-174

Al delinear la composición de la elegía, reparamos en una serie de ecos, en unas simetrías que tejen, a lo largo del poema, la repetición de lo mismo. Es decir que cada momento repite un motivo idéntico que se traspone cuatro veces. El esquema es el siguiente : la voz expone su situación, la pondera al utilizar imágenes, ejemplos filosóficos o leyes generales, pero no logra encontrar un remedio para su sufrimiento ni puede tomar distancia con él, como lo muestra el uso casi anafórico de los cuatro « mas ». La preposición adversativa introduce un momento interrogativo o de lamentación que dirige de nuevo la mirada de la voz hacia su presente doloroso. Siempre volvemos al punto inicial sin que se haya concretado una notable progresión. Es decir que nada determinante ocurre para posibilitar un avance ya que hasta la muerte pierde su carácter ineludible (véanse vv. 85-87). No se produce ningún acontecimiento. Entonces cualquier intento que permita a la voz evadirse, tanto del fastidio como del dolor, resulta un fracaso. La voz se abisma en un tiempo que el dolor y el fastidio dilatan sin fin, y la ausencia de acontecimiento la traduce el texto con el estilo llamativo de esta escritura que parece envolverse sobre sí.

## 2. La duración ilimitada : análisis de las categorías del tiempo y del espacio

Dicha inmovilidad no sólo la manifiesta la estructura, sino que se observa también en el tratamiento poético de las categorías del tiempo y del espacio que pintan el estancamiento de la voz, como paralizada en el *hic et nunc*.

En efecto, de entrada, se quita al presente todos los atributos que lo caracterizan como presente, o sea como un espacio temporal que media entre el pasado y el futuro, ya que no se ofrece sino el ilustre reflejo del tiempo mítico :

Aquí, Boscán, donde del buen troyano  
Anchises con eterno nombre y vida  
conserva la ceniza el Mantüano,  
debajo de la seña esclarecida  
de César Africano nos hallamos  
la vencedora gente recogida: [...]. El. II, vv.1-6.

Los tópicos del elogio no sólo celebran a Carlos Quinto como el nuevo César Africano<sup>3</sup>, sino que disfrazan el presente elegíaco de la voz poética al remitir también a Anchises y al “Mantüano”. Combinando juntamente la tradición literaria de la *Eneida* y Virgilio con el nombre de César, la Antigüedad clásica presta sus

<sup>3</sup> El Brocense apunta que «Llama César Africano al Emperador Carlos Quinto, porque venció a Africa», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas con comentario*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, nota 83 y Herrera dice: «Africano. Título del Emperador, como el que daban los romanos a sus Cipiones y Cónsules y Césares de las provincias vencidas. Africa es la tercera parte del orbe de las tierras, y de esta manera las escriben las piedras capitolinas y las monedas antiguas, y no Aphrica», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. cit., nota 359.

referencias al presente; a modo de prisma, es a través de ella como el presente cobra sentido. Por ello no hay diferencia de esencia entre el pasado y el presente, ya que, precisamente, se trata de establecer una perfecta equivalencia entre los dos. Esto echa sobre el principio de la elegía una especie de acronía que impide la afirmación de lo irreversible, o sea, de lo distinto.

A continuación, es lo que expresa la voz poética cuando dice :

[...] más, no sé, triste, agora  
o si estará ocupado o desparcido. El. II, vv. 41-42.

La definición de “agora” es problemática porque el adverbio no alude a una realidad concreta, de por sí no tiene relieve ya que la voz vacila en darle el sentido que le corresponde. La conjunción “o” indica que “agora” es el lugar de todos los posibles. La voz poética no habita en el instante decisivo en que se arraiga, justamente, la decisión. No vive en un tiempo determinado, delimitado por el accidente que organiza el “antes” y el “después” y, en cierta forma, cabe decir que dicho tiempo no se actualiza porque nada le imprime tal o cual dirección. En otras palabras, la voz no conoce el valor de un tiempo comprometido por el acontecimiento.

A estas alturas, la actualidad se hace hipótesis y la acción especulación. Mientras que en la égloga I, la infidelidad de Galatea queda patente y permite a Salicio lamentar un pasado feliz, aquí el tiempo elegíaco se hace duración ilimitada porque imperan la incertidumbre sobre la infidelidad de la amada y el fastidio que lo iguala todo. Esta postura temporal subraya la originalidad de la Elegía II, que no concuerda con el modelo genérico, tal como lo puntualiza Valentín Nuñez Rivera: “Y no sólo el contraste entre los interlocutores estructurará la composición sino especialmente el paso desde un allí y entonces dichoso a un *hic et nunc* lamentables: de lo cual se infiere que el enfoque retrospectivo, la conciencia del paso del tiempo unido además a desplazamientos espaciales, sea uno de los temas elegíacos por antonomasia”<sup>4</sup>.

La voz poética no se establece en el presente de la anécdota particular, sino en la permanencia de un tiempo ilimitado, que repite lo mismo. Y como correlato, el espacio participa, claro está, de la afirmación de lo infinito. La voz nunca sale del “aquí” que la contiene a pesar de los vanos esfuerzos que hace. En efecto, el uso repetido de “donde” puede dar la impresión de que se mueve :

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía,  
que a sátira me voy mi paso a paso,  
y aquesta que os escribo es elegía?  
Yo enderezo, señor, en fin mi paso [...]. El. II, vv. 22-25.

---

<sup>4</sup> Valentín NUÑEZ RIVERA, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en *La Elegía*, dir. Begoña LÓPEZ BUENO, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 206-207 [p. 178].

Mas ¿dónde me trasporta y enajena  
de mi propio sentido el triste miedo? El. II, vv. 109-110.

¿Dónde podré huir que sacudida  
un rato sea de mí la grave carga  
que oprime mi cerviz enflaquecida? El. II, vv. 169-171.

Yo, como conducido mercenario,  
voy do fortuna a mi pesar m'envía,  
[...] doquiera  
que'stoy [...].  
Si donde'l sol ardiente reverbera  
en la arenosa Libya, [...]  
o adonde'l es vencido a cualquier hora  
de la rígida nieve y viento frío,  
parte do no se vive ni se mora ;  
si en ésta o en aquélla el desvarío  
o la fòrtuna me llevase un día [...]. El. II, vv. 173-182.

Sin embargo, todas las ocurrencias coinciden para señalar la ausencia de verdadero desplazamiento. Primero, vemos que casi todos los adverbios espaciales se inscriben dentro de una frase interrogativa (a veces con un verbo en futuro) : no se puede mejor expresar la perplejidad de la voz poética que ni siquiera sabe cómo representarse otro lugar ni cómo llamarlo. Luego, si la voz parece marcharse y alcanzar lo que, como mercenario, le promete la fortuna, no tardamos en descubrir que no es sino una ilusión, pues “do fortuna m'envía” se niega con “doquiera que'stoy” y se declina en un catálogo otra vez hipotético: “[...] si donde'l sol ardiente revérbera/ en la arenosa Libya, [...]/o adond' [...]/ si en ésta o en aquélla el desvarío/ o la fortuna me llevase un día [...]”. Entonces, resulta imposible ir a otra parte porque el espacio, tanto como el tiempo, no se recorre, no tiene límites; «ésta» y “aquélla” no difieren.

Además, se constata que en muchas ocasiones es el miedo el que anima la voz poética, de tal modo que el movimiento que se esboza no constituye un paso adelante, sino, muy al revés, una mirada atrás. El miedo, como bien se sabe, impide concretar lo que se proyecta, hasta negar el movimiento mismo, aconsejando que uno se quede donde está. Cierra el horizonte y se opone por completo a la esperanza que abre un porvenir y que evoca el poeta sin tener bastantes fuerzas para seguirla. La pareja antitética miedo/esperanza corre por los versos garcilasianos; da cuenta de la dialéctica dolorosa que experimenta la voz a lo largo de la elegía y de la imposible dinámica que conlleva:

Este temor persigue la esperanza  
y oprime y enflaquece el gran deseo  
con que mis ojos van de su holganza ; [...]. El. II, vv. 88-90

La desesperanza que se apodera de la voz poética va unida con la concepción de un tiempo sin fin porque lucha contra el surgimiento del acontecimiento, cualquiera que sea. Al contrario, la esperanza, como el deseo, expresa la voluntad firme de alcanzar un punto fijo y sólo le importa medir el espacio que la separa del objeto que anhela; es decir, que afirma la existencia de un tiempo y un espacio limitados.

La inmovilidad espacial de la voz poética es un error. El discurso poético escenifica la desdicha dañosa de la voz que no decide establecerse dentro de un cuadro limitado y prefiere dejarse llevar por las malas sirenas del miedo, escuchando el canto dañoso del infinito. Aquí radica el error que no es, paradójicamente, sino un error. En unas páginas admirables Maurice Blanchot<sup>5</sup> describe la deambulación vaga de quienes viven (en) lo infinito, fuera de toda medida. A ellos les falta el momento decisivo en que se produce el acontecimiento; no tienen este accidente fundamental que se arraiga dentro del espacio y del tiempo y que, entonces, hace que éstos sean limitados. Sin estos límites, el hombre se pierde en la extensión abierta y se ve condenado a la errancia. Es prisionero de la nada porque no puede moverse en estos espacio/tiempo que, sin el acontecimiento, carecen de sentido, pues quedarse inmóvil o moverse en la nada sin que se estampen huellas son meros sinónimos lamentables.

La infidelidad de la dama, como dijimos, no marca un hito; la voz no quiere darle el valor irreversible del accidente. En esta extensión tanto del espacio como del tiempo, nada pasa, porque nada se sobrepasa. Así la voz poética permanece fuera de cuanto propone y dibuja un cuadro limitado. ¿Quién lo cristaliza mejor si no la ley? Por lo que cuatro veces, vemos la voz subrayando su inapelable disconformidad con la ley. Primero, al nivel metaliterario, la elegía no cabe dentro de los límites del género que la define, ya que la escritura raya en la sátira<sup>6</sup>:

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía,  
que a sátira me voy mi paso a paso,  
y aquesta que os escribo es elegía? El. II, vv. 22-24.

Luego, tras exponerlas mediante la larga imagen del agua y del fuego, la voz reconoce que no sigue las leyes tradicionales del corazón humano y que se condena a un perpetuo sufrimiento:

Yo solo fuera voy d'aqueste cuento, [...]. El. II, v. 70.

---

<sup>5</sup> Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 1998.

<sup>6</sup> Claudio GUILLÉN, "Sátira y poética en Gracilazo", *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 209-233 [1972]; ver también *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.

Después, explica que ni siquiera puede confiar en la muerte como el final absoluto de la vida :

Mas a mí ¿quién habrá que m'asegure  
que mi mala fortuna con mudanza  
y olvido contra mí no se conjure? El. II, vv. 85-87.

Por fin, establece una última comparación, en la esfera de la amistad, cuando se dirige a Boscán, que sí conoce una forma de infinito, al contemplar el mar a salvo desde la playa :

Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere,  
la deleitosa playa estás mirando  
y oyendo el son del mar que en ella hiere, [...]. El. II, vv. 145-147.

Pero Boscán goza de una situación estable y para él, el paisaje marino se convierte en una experiencia estética que une la vista y el oído en una armonía “deleitosa”. Hay más, Boscán enseña otra vía para probar lo que no tiene límites, propone otra definición de lo ilimitado: es lo limitado de lo que se consiguió salir. La diferencia no es menuda. Ya no se trata de perderse en lo sin fin, sino de alcanzar la eternidad, sobrepasando los límites de la muerte, gracias a la obra poética, los siempre “vivos escritos”:

[...] y sin impedimento contemplando  
la misma a quien tú vas eterna fama  
en tus vivos escritos procurando,  
alégrate, [...]. El. II, vv. 148-151.

Así, la voz poética no deja de insistir en su singularidad: no entra en ningún cuadro y permanece fuera del tiempo y del espacio que tienen una medida. Como tal, se aflige en la dilatación que crea la desesperación y el fastidio; es el errante peregrino que no se mueve al quedar prisionero en el abismo sin acontecimiento.

### 3. Medir el abismo : muerte y engaño artístico

La escritura garcilasiana ofrece al destinatario un poema sobre la nada. No es de insistir más. Entonces, a estas alturas, cabe preguntarse lo que significa el verso final:

[...] y así diverso entre contrarios muero. El. II, v. 193.

La desaparición de la voz poética resulta extraña ya que, precisamente, parecía imposible de alcanzar todo a lo largo de la elegía. Si vamos más allá de la interpretación tópica de esta muerte, leyéndola como un recurso trillado para acabar un poema, nos damos cuenta de que la expresión introducida por « así que » suena conclusiva, como si la prepara lo que precede.

Hemos dicho que para transformar el tiempo infinito en un tiempo limitado es necesario encontrar un acontecimiento que haga de límite y permita medir lo que se



extiende sin fin. Este accidente, que lo plasmaría la prueba de la infidelidad de la dama, nunca lo alcanza la voz poética porque el miedo se lo impide y le manda vivir en la incertidumbre. En tales condiciones, para no seguir errando y salir por fin de lo infinito, la voz poética sólo cuenta con el límite inalienable que caracteriza al hombre, la muerte. Es el único suceso inevitable que pueda dar al tiempo y al espacio una medida. Sin embargo, en la elegía, valerse de este límite natural no resulta tan evidente, como lo recalcó la voz poética, que lleva al colmo la definición de su tormento como un “vivir fuera”, hasta escapar a la muerte, que la constituye como mortal. Llegamos a la aparente contradicción de una muerte imposible pero que, al fin y al cabo, se concreta. Tal aporía se desvanece si adoptamos otro punto de vista, o sea, si consideramos que la muerte no se da como un elemento consustancial, inmediatamente posible, sino que es el fruto de un devenir que desarrolla la elegía. Morir para conseguir lo finito se convierte en una verdadera búsqueda que se cumple al final del poema. Sólo la escritura poética otorga lo que, por otra parte, se niega.

Así que los cuatro momentos del poema se leen como cuatro intentos para salir de lo infinito, sin el amparo de la ley, ya que ésta fracasa cada vez, como lo vimos. La estructura circular subraya el fallo del sistema de referencias habituales o de la razón; por ejemplo, el silogismo de los versos 79-84 en nada ayuda a la voz poética. Pero la composición evidencia cierta progresión, de otro tipo, dentro del poema, siempre que se considere la escritura como una obra de arte, es decir que estriba en lo artificioso, en la invención.

En efecto, ya desde el principio, la voz poética asocia la poesía al engaño :

[...] mas no por eso  
dejo las musas, antes torno y vengo  
dellas al negociar, y, variando,  
con ellas dulcemente me entretengo.  
Así se van las horas engañando ; [...]. El. II, vv. 30-34.

Escribir versos le permite engañar al tiempo dilatado por el fastidio y el ocio. De tal modo que entretenerse con las musas se hace un pasatiempo, al pie de la letra: permite que el tiempo se pase, o sea, adquiera una medida, y la adquiere ya que aparecen en seguida las horas. Hacer poesía es un artificio que cambia el sentido de la duración ilimitada al ofrecerle el cuadro limitado de la actividad artística. Así, más allá del mero entretenimiento, la voz poética sustituye a la dilatación temporal un tiempo finito que sustenta la ocupación con arte. Y eso es lo inédito. Delineando un espacio temporal en lo infinito, el arte salva el sentido del tiempo y del espacio al darles un cuerpo, una presencia.

Dicha concepción entronca con la segunda ocurrencia de la palabra “engaño”:

[...] solo sostiene la esperanza mía  
un tan débil engaño que de nuevo  
es menester hacelle cada día,

y si no le fabrico y le renuevo,  
 da consigo en el suelo mi esperanza  
 tanto qu'en vano a levantalla pruebo. El. II, vv. 160-165.

Otra vez, el engaño aparece relacionado con la idea de invención mediante los verbos “hacer” y “fabricar”, y acompaña la imagen de un tiempo limitado que dibuja la esperanza. Es de notar que tal reunión es fecunda y prueba su eficacia ya que la esperanza se mantiene, al contrario de cuando sólo se enfrenta con el miedo, como lo analizamos antes.

Reparamos en la última ocurrencia unos versos antes, dentro de la larga parábola del hombre enfermo, cuya importancia justifica que rematemos nuestro análisis con ella:

[...] mas la tierna mujer, de la otra parte,  
 no se puede entregar al desengaño  
 y encúbrele del mal la mayor parte;  
 él, abrazado con su dulce engaño,  
 vuelve los ojos a la voz piadosa  
 y alégrase muriendo con su daño:  
 así los quito yo de toda cosa  
 y póngolos en solo el pensamiento  
 de la esperanza, cierta o mentirosa;  
 en este dulce error muero contento,  
 porque ver claro y conocer mi 'stado  
 no puede ya curar el mal que siento,  
 y acabo como aquel qu'en un templado  
 baño metido, sin sentillo muere,  
 las venas dulcemente desatado. El. II, vv. 130-144.

Si se considera que el dolor no es sino otra manifestación de una duración ilimitada, bien se asienta la relación entre el engaño y el tiempo limitado. En efecto, después de un durable sufrimiento, un hombre doliente encuentra por el fin el alivio de la muerte al creer la mentira que le cuenta su mujer. Ésta no se atreve a descubrirle la gravedad de su mal y prefiere no decirle la verdad. El marido recoge “el dulce engaño” de la “voz piadosa” y es con felicidad como se abandona a la muerte. Este episodio suscita dos observaciones. Primero, se confirma que el engaño libra de la mala duración al abrir el espacio temporal limitado de “la esperanza, cierta o mentirosa”. Al respecto, dibujar un horizonte supone, claro está, que éste se cumpla; si no, volvemos a una duración sin fin, y es lo que realiza la muerte del hombre. La muerte es el término que se consigue mediante las palabras de la mujer, o sea, mediante el discurso artificioso. Hay más y es la segunda observación. Por primera vez, la voz poética comenta el acontecimiento al plantear el concepto de la “buena muerte”. No se contenta con celebrar el efecto benéfico del engaño, sino que sugiere que hay una pragmática del accidente. En efecto, al describir la muerte del hombre, la escritura se centra en el instante fatal utilizando el gerundio: “alégrase

muriendo". Es decir que no se trata de un acontecimiento repentino, tajante, violento, que arranca de la vida con dolor. Al contrario, lo que se manifiesta es el paso progresivo de la vida a la muerte. Mediante la forma gramatical se evidencia el transcurso del tiempo que va transformando la vida en muerte, y este devenir suave engendra cierta felicidad. La adjetivación le quita al episodio toda expresión que pinte la tristeza y teje en la letra misma del pasaje el constante sentimiento de bienestar: "dulce engaño", "este dulce error", "templado/ baño", a los cuales se añade "muero contento" y "sin sentillo muere/ las venas dulcemente desatado". El recuerdo de la muerte de Séneca es elocuente. La voz poética utiliza el suicidio del filósofo como una perfecta ilustración de la temporalidad que quiere representar. A todas luces, no se trata de hacer la apología del suicidio o de la cobardía, como lo interpretó Stephen Lipmann<sup>7</sup>, sino de cristalizar en una escena famosa la temporalidad suave del acontecimiento, que es un delirio de un estado a otro.

La poética garcilasiana escribe su fascinación por el paso del tiempo e intenta captar el instante efímero del devenir. El acontecimiento desempeña un papel relevante porque presencia el transcurso temporal al desarrollarse.

Así, lo importante en la muerte de Séneca es el "dejarse llevar", en armonía total con el paso del tiempo. El engaño como acontecimiento forjado artificiosamente, o sea con arte, permite dar un término a lo infinito y alcanzar este límite al compás del devenir temporal. De manera simbólica, al cabo de esta larga parábola, la voz poética muere y entra definitivamente en lo finito, como lo comprueba el desvanecimiento de los versos finales, donde asoma la llamativa locución "poco a poco":

[...] d'aqueste vivo fuego, en que m'apuro  
y consumirme poco a poco espero [...]. El. II, vv. 190-191.

La voz desaparece porque el vivo fuego la consume hasta que poco a poco llegue la muerte.

El desarrollo de la elegía y su reflexión temporal cobran también un valor metalingüístico pues, mediante una *mise en abyme*, el poema se presenta como un engaño. En efecto, el poeta ofrece a Boscán una elegía en que nada ocurre, le dedica un poema sobre nada y, sin embargo, lo despliega, le da una duración. Como surgida de un tiempo sin medida, la elegía se encarna en el tiempo limitado de la lectura, y seguimos su desarrollo palabra tras palabra, hasta que se vuelva a lo infinito. El poema tiene un principio y un final, enseña sus propios límites y, dentro de este

---

<sup>7</sup> Stephen LIPMANN, art. citado, p. 173: «Here, he alludes to the suicide of the Stoics, but, its figurative use in this context further demonstrates his derangement. Seneca urges that the privilege of the "open door" not be abused, commenting on a rash of recent suicides in Rome in an Epistle to Lucilius (III, 3 [24]): "Vir fortis ac sapiens non fugere debet e vita, sed exire". We cannot doubt that Garcilaso's death-wish here as lines 103-108 is manifestly escapist, a reflection of moral cowardice inconsistent with Stoic philosophy".

cuadro artístico, nos cuenta su devenir. Se da como un momento *in fieri*, un espacio de tiempo dinámico.

Entonces, aquí está el supremo engaño: en el poder artístico de crear y de dar duración a cuanto no la tiene. Y es el poema mismo. La elegía es el acontecimiento que inventó el poeta con arte y realiza, de manera especular, lo que describen los versos.

### Conclusión

La Elegía II es una obra original de la poética garcilasiana, que centra su reflexión estética en la duración ilimitada, pura. Abriendo nuevos cauces, la escritura designa el acontecimiento como el elemento imprescindible, clave, que construye la temporalidad y le da sentido – contesta implícitamente a los pastores de las *Églogas* que siempre lamentan lo que ocurrió.

En efecto, la ausencia de accidente hunde la voz poética en un tiempo que se extiende sin fin y que parece detenido. Salir de lo que no tiene medida es entonces la preocupación única de la voz, aunque es incapaz de idear un horizonte o pensar en un proyecto, pues el miedo que la anima le impone moverse en la incertidumbre y le impide desear el accidente que libera.

Abandonada de las leyes humanas, entregada al abismo de un tiempo y de un espacio sin términos, la voz poética logra finalmente encontrar un límite, creando el acontecimiento que le faltaba. La muerte metafórica que alcanza es el cumplimiento del poema, que se escribe, que se desarrolla y que se acaba. La elegía es de por sí el acontecimiento limitado, encerrado en el espacio que media entre su principio y su final. Y los lectores presenciamos su devenir, que conoce una duración libre, su duración, que no es sino la que confiere el poder de la escritura.

Como definición y encarnación del acontecimiento, la Elegía II enseña los límites de su propia existencia y afirma su presencia. Pero si medir lo infinito fue una conquista para la escritura garcilasiana, desde ahora se lanza un nuevo reto que consiste en trascender lo finito para conocer la eternidad, a imagen de Boscán (vv.148-151), ya que, como escribe Maurice Blanchot, “de lo finito, siempre se puede salir”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, pág. 320: “du fini, on peut toujours sortir”.