



Fin del idilio, principio de la novela

Ignasi Ribó Labastida

Doctorando

Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Universidad de Barcelona

iribo@hotmail.com

“Una mujer hay tallada
por fuera, hábil creación de
los dioses, engalanada con
túnica y diadema; junto a
ella, dos hombres de
hermosa melena elevan por
turno sus cantos sin lograr
conmoverla” - Teócrito,
Idilio I

El período helenístico constituye uno de los momentos de mayor redefinición de las formas poéticas y de creación de nuevos géneros. Heredero de la crisis del clasicismo del siglo IV a.C., el erudito mundo alejandrino rompe con la rigidez de las formas canónicas (epopeya, tragedia, comedia) y, mediante la hibridación, la fragmentación y el comentario irónico y crítico, produce una renovación extraordinaria de la práctica y de la teoría poética. En este contexto, aparecen una serie de géneros literarios que, a pesar de las diferencias formales y temáticas, tienen un fuerte parentesco interno, constituyendo, ya para los antiguos, una área específica de la literatura. El papel de estos géneros, y especialmente del diálogo socrático y de la sátira menipea, en el desarrollo del dialogismo que conduce a la polifonía de la novela moderna ha sido estudiado en profundidad por Mijaíl Bajtín (1970: 159-198). A pesar de que el mismo Bajtín reconoce que ese conjunto de géneros cómico-serios, que incluiría el idilio, constituye una unidad, la atención que dedica a la menipea parece indicar una preferencia personal por una determinada línea de evolución de la novela (la que pasaría por Rabelais y Dostoievsky), pero deja de lado otra línea, no menos importante, que surge del idilio como forma genérica primaria. Intentaré, pues, plantear una definición del idilio antiguo a partir de las propuestas por Bajtín para el diálogo socrático y la sátira menipea. Para ello, me serviré de algunos conceptos del teórico ruso, que aplicaré al análisis de los rasgos esenciales de los *Idilios* de Teócrito (s.III a.C.). Pero no me fijaré tanto en los aspectos individuales de este conjunto de piezas líricas como en aquellos rasgos que la inmediata posteridad (fundamentalmente Virgilio en sus *Bucólicas*, s. I d.C.) recogió y, en cierta manera, canonizó dentro de una unidad genérica. Lo que me interesa es comprobar que ni Virgilio ni los numerosos poetas y prosistas bucólicos que siguieron sus pasos lo hicieron simplemente por mimetismo, sino que en aquel género identificaron, intuitiva o racionalmente, unos rasgos formales y temáticos capaces de articular su propia visión del ser humano y del mundo. Sólo descubriendo esos rasgos podremos aproximarnos a una definición teórica del idilio.

1) Una primera característica, tal vez la más evidente y la que más se ha utilizado para definir el género, sobre todo a partir de los planteamientos de Friedrich Schiller (1985: 120-127), es la ambientación campestre del idilio. El paisaje que enmarca la ficción idílica, tradicionalmente conocido como *locus amoenus*, es una naturaleza que, sin necesidad de estar idealizada, recoge aquellos elementos que más la alejan del entorno urbano y artificial. Se produce así una *valorización de la naturaleza y de la vida natural* en contraposición a la ciudad y a la vida entre la multitud.

2) Es importante, sin embargo, no confundir, como hace Schiller y muchos otros después de él, esta presencia real de la naturaleza y de la vida natural con la armonía entre el hombre y el mundo. En el idilio esta armonía nunca aparece realizada, sino que constituye un pasado idealizado. Así pues, en el idilio antiguo vemos escenificadas relaciones comunitarias y naturales, pero estas relaciones nunca están libres de conflicto. Tampoco a nivel psicológico se puede decir que los protagonistas del idilio vivan en un supuesto estado de “serenidad”. Al contrario, la desesperación

parece ser el sentimiento más común entre los pastores. Lo esencial en el idilio, por tanto, es que, al lado de esta realidad dominada por el sufrimiento individual, aparece siempre la *evocación nostálgica* de un pasado ideal y perdido, *de una edad de oro*.

3) Otro de los rasgos del idilio que también ha llamado siempre la atención es la centralidad del tema erótico. Sin embargo, como señala Jacques Perret (1965: 3-18), el amor idílico se caracteriza por ser inalcanzable, ya sea porque no es correspondido, por la muerte de la amada o por cualquier otra razón. El amor es, por tanto, fuente de desesperación y melancolía. No se puede insistir demasiado en la importancia de esta peculiaridad del amor idílico. Demasiadas veces se atribuye al género bucólico una temática amorosa general, en la cual caben todas las expresiones sentimentales imaginables. O bien, de forma todavía más arbitraria, se considera que el amor idílico es un amor afortunado. Y es cierto que, tanto en Teócrito como en Virgilio, aparecen algunos amores afortunados o correspondidos, pero éstos nunca tienen una función relevante como motivo de la ficción pastoril, sino que se limitan a servir de materia temática al lado de otros temas no amorosos. Hay, pues, buenas razones para afirmar que el motivo temático principal del idilio es *el amor como causa de desesperación y de dolor*.

4) Según todas las apariencias, los protagonistas del idilio son pastores. Este rasgo ha servido a menudo para definir todo el género y ha sido uno de los aspectos superficiales que más se han reproducido y que más han servido para distorsionar el idilio. Porque, si bien es cierto que los personajes del idilio antiguo aparecen con disfraz de pastor, en realidad *los auténticos protagonistas del idilio son siempre los poetas*. La transformación de la figura del poeta en pastor responde al fenómeno de *carnavalización* propio de todos los géneros cómico-serios de la época helenística que ha estudiado Bajtín. De la misma manera que en la sátira menipea el sabio se disfraza de aventurero, en el idilio el poeta toma el disfraz de pastor. Hay que entender, por tanto, este transvestimiento dentro de la lógica del “mundo al revés” que rige el carnaval: el personaje más cultivado y refinado, el poeta, se nos presenta como el más zafio de todos: un simple pastor. Pero el disfraz pastoril, más allá de prestarse al juego carnavalesco, tiene la importante función de enlazar motivos aparentemente tan dispares como la poesía y la música, el amor, la vida natural y la edad de oro. Tal vez sea éste, pues, el hallazgo más original de Teócrito, y la prueba de ello es la fortuna del disfraz pastoril en la literatura posterior. Esto no quiere decir, sin embargo, que cualquier ficción, en verso o en prosa, donde aparezcan personajes disfrazados de pastor pueda ser considerada un idilio. Insisto: para que haya idilio los protagonistas deben ser poetas; que estos poetas aparezcan disfrazados de pastor será un rasgo característico del idilio de Teócrito y de Virgilio, pero no resultará un rasgo esencial del género que veremos desplegarse históricamente.

5) También es característica del idilio la participación de la naturaleza en el sentimiento de desesperación del hombre; fenómeno que podríamos denominar *síndrome de Orfeo*, dado que su matriz fundamental la hallamos en el conocido mito. La importancia de este motivo no es únicamente temática, como la de otros mitos que se repiten en el género (Cfr. Cristóbal 1980), sino ante todo estructural. En él se unen todos los rasgos esenciales del idilio: la aspiración a la armonía con la naturaleza, el amor desesperado y la poesía como posible remedio. No es extraño, pues, que haya atraído siempre a los poetas idílicos.

6) Como ya observó Bajtín (1978: 367-383), el idilio está caracterizado por “la adhesión orgánica, la vinculación de una existencia y de sus acontecimientos a un lugar”, es decir, se trata de un *cronotopo estático*. Pero no creo que se pueda identificar este lugar con el “país natal” como hace Bajtín; lo cual le lleva a incluir en el idilio la novela regional o familiar, al lado de la propiamente pastoril. Si la unidad de lugar es una característica del cronotopo idílico, no se puede decir lo mismo del tiempo cíclico o de la cotidianidad. De hecho, el tiempo idílico es *ahistórico*, es un

tiempo que no avanza, ni en círculo ni de ninguna otra manera, y no se trata en ningún caso de un tiempo generacional, como tampoco es el tiempo de lo cotidiano. Así, pues, más que aceptar la aclaración de Bajtín de que “es en el idilio amoroso donde estos aspectos indicados aparecen de manera menos clara”, convendría precisar mejor la definición del cronotopo propio del idilio.

7) Al igual que los otros géneros cómico-serios del helenismo, una característica importante del idilio es *la multiplicidad de voces y estilos*. Esta *polifonía* constituye ya un rasgo fundamental en Teócrito, que alterna relatos, discursos, canciones y diálogos, adaptando su lengua y su dicción a una gran variedad de situaciones y personajes (Cfr. Brioso 1986: 33).

8) Otro rasgo destacado del idilio, relacionado con el anterior, es su *carácter dialógico*. Aunque no falten los idilios monológicos, sobre todo en Virgilio, es el intercambio dialógico entre los pastores lo que da vida a la ficción pastoril. La importancia del dialogismo no es casual y vincula estrechamente el idilio con las otras formas cómico-serias aparecidas a partir de la crisis del clasicismo ateniense. Pero si en el diálogo socrático el intercambio dialógico tiene como objeto la interrogación filosófica y la sátira menipea se centra en la interrogación ético-práctica, el diálogo idílico se dedica, fundamentalmente, a la interrogación metapoética.

9) Es sobre todo esta dimensión metapoética la que me parece esencial para entender el idilio y constituye el último, y tal vez el más importante, de los rasgos que lo definen como género histórico. En efecto, aunque tenga como tema aparente el amor y la nostalgia de la edad de oro, *el auténtico objeto del idilio es la poesía misma*. No sólo los protagonistas del idilio son poetas disfrazados, sino que todo su discurso gira alrededor de la poesía. Así pues, aunque trate aspectos diversos, el principal interés del idilio tal como lo dejaron fijado Teócrito y Virgilio es indagar en la capacidad de la poesía para liberar al hombre del sufrimiento, de la desesperación.

Creo que es esta última característica, más que ninguna otra, la que ha constituido a lo largo de los siglos el atractivo de este género, la que lo ha mantenido vivo y ha atraído a los autores con mayor autoconciencia poética. Pero antes de llegar a una definición teórica que nos permita concretar esta hipótesis, debemos examinar cómo ha evolucionado el idilio a partir del canon teócrito-virgiliano.

El primer aspecto que debemos abordar es la relación de una novela como *Dafnis y Cloe* (s. II a.C.) con el idilio. La obra de Longo aparece significativamente en un momento de gran auge de la novela griega, respecto a la cual mantiene importantes similitudes, pero también diferencias (Cfr. García Gual 1972: 249-260). En concreto, *Dafnis y Cloe* se separa de las otras novelas helenísticas por la utilización de un cronotopo idílico y por la importancia del amor como motivación psicológica de la ficción. La externalización de los conflictos íntimos, y principalmente amorosos, en el *locus amoenus* permite a Longo crear una ficción psicológica sostenida, tal vez la primera en la historia de la novela. En cierta manera, pues, lo que se consigue gracias a la mezcla del cronotopo de la aventura con el del idilio es la *dramatización de la psicología*. Se podría pensar que la vía seguida por Longo es la única que puede conducir a una novela idílica, pero esta transformación se logra sólo a costa de despojar al idilio de sus rasgos fundamentales, y conduce de hecho a lo que nosotros llamaríamos novela sentimental. Antes de seguir esta evolución, sin embargo, debemos estudiar brevemente la línea principal del idilio narrativo, no aquella que sigue la estrategia de Longo, sino la que se inspira directamente en el idilio antiguo e intenta llevarlo hacia la novela sin perder sus rasgos esenciales.

No es casual que la *Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro haya sido el modelo más influyente de la pastoril renacentista. En este conjunto de prosas alternadas con

versos encontramos, no sólo la herencia genérica perfectamente reconocible, sino también algunas de las innovaciones que empujarán el idilio hacia la modernidad. En efecto, en la obra de Sannazaro, pero también en los libros de pastores castellanos inspirados en ella, por ejemplo en la *Diana* de Jorge de Montemayor (1559) y en la *Galatea* de Miguel de Cervantes (1585), podemos reseguir todos los rasgos que antes hemos señalado como característicos del género. Para entender el proceso de narrativización del idilio, sin embargo, debemos fijarnos sobre todo en el desarrollo del cronotopo y de la polifonía.

La novedad de la composición de la *Arcadia* respecto a los *Idilios* y a las *Bucólicas* es la extensión de los recursos narrativos (desplazamiento e historia intercalada) en una nueva articulación basada en la motivación autobiográfica (Cfr. Tateo 1972). Esta composición es todavía primitiva y vacilante en Sannazaro, pero se extiende y se consolida en los libros pastoriles castellanos (Cfr. Avalor-Arce 1975). En la *Diana*, los mecanismos narrativos son ya centrales, y no se basan tanto en la autobiografía como directamente en el cronotopo de la aventura. El resultado es confuso y mal articulado en Montemayor, pero más fecundo en Cervantes, hasta el punto de que la ambientación pastoril de la *Galatea* se convierte en un pretexto para engarzar narrativamente una serie de *novelle* de temática sentimental y peripecia variada. Se puede decir, por tanto, que el proceso de narrativización del idilio se ha realizado históricamente a costa de la pureza del cronotopo, que ha sufrido siempre (incluyendo en *Dafnis y Cloe*, como hemos visto anteriormente) la contaminación de otras formas de organización del espacio y el tiempo, fundamentalmente de la *aventura*.

Por otra parte, la mezcla de verso y prosa, de cantos y narraciones, la diversidad de registros y de estilos, continúan siendo rasgos característicos del idilio en Sannazaro. De hecho, es la conservación de esta pluralidad enunciativa la que dificulta la narrativización del género y exige nuevos procedimientos de articulación. De todos modos, ni en Sannazaro ni en Montemayor se puede hablar propiamente de polifonía, y sólo el perspectivismo de Cervantes permite vislumbrar el desarrollo de esa auténtica autonomía de las voces ficcionales que caracterizará la novela moderna. Así, en la *Galatea* podemos observar ya un tratamiento en profundidad de la psicología de los personajes. Cada una de las criaturas de Cervantes tiene sus razones subjetivas, su historia y su visión del mundo, en definitiva, su voz propia. Esto le permite, a pesar de la convencionalidad del género, crear un universo novelesco rico en perspectivas, cargado de una ironía tan fina que no hay personaje o escena que no se preste a más de una lectura. Pero, incluso en manos de Cervantes, el escenario pastoril topificado por el Renacimiento difícilmente podía producir una novela, por muchos artificios y recursos que intentasen articularlo narrativamente. Tendremos que esperar a que las dos líneas narrativas surgidas del idilio, la longiana y la sannazariana, se unan para producir una auténtica novela con los rasgos plenos del idilio.

Antes, sin embargo, debemos retomar la línea que conecta *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) con la novela de Longo y que puede considerarse, como acabamos de ver, una línea paralela a la del idilio sannazariano y los libros de pastores castellanos. Al igual que *Dafnis y Cloe*, la obra de Jean-Jacques Rousseau toma del idilio dos rasgos principales: el cronotopo idílico y el amor como motivación psicológica generadora de la ficción narrativa. En la *Julie*, sin embargo, el dialogismo habitual del género se expande hasta articular toda la narración en un *espacio epistolar*. La función de este espacio es la de permitir la indagación en el hombre interior, facilitar el análisis minucioso y atento de la psicología amorosa de los personajes. Si el interés por la psicología del amor como motivación novelesca ya lo habíamos encontrado en Longo, esta preocupación por explorar en profundidad y en perspectiva esta misma psicología es en parte herencia de Cervantes. En esos dos autores, sin embargo, la dramatización de la psicología amorosa se mezclaba con la aventura bizantina, mientras que Rousseau se muestra decidido a abandonar la peripecia externa para

concentrar toda la acción novelesca en las intrigas del corazón, en el libre juego de los sentimientos. De todos modos, a pesar de la evidente relación de la *Julie* con el idilio, las intenciones de Rousseau no sólo le alejan del género, sino incluso de la novela. Porque la narración de *Julie* es, ante todo, un discurso moral; con una notable profundidad polifónica, es cierto, pero planteada fundamentalmente como una excusa para presentar un proyecto de vida virtuosa y, sobre todo, una utopía política. A diferencia de la Arcadia clásica, donde la edad de oro se situaba en un pasado irrecuperable y se observaba desde la nostalgia, el Eliseo de Julie es obra del hombre, se sitúa por tanto en el futuro de la humanidad, y alcanzarlo depende únicamente de su acción virtuosa. Que los “pastores” de Rousseau no tengan absolutamente nada de poetas, no puede por tanto sorprender a nadie. En el Eliseo se puede discutir de ética y de filosofía política, pero la poesía se queda a las puertas.

Si hemos seguido la evolución de las dos líneas que tienden a narrativizar el idilio sin conseguirlo, es para tener suficiente perspectiva para abordar una obra, tal vez la primera, que toma forma novelesca sin sacrificar lo que la convierte en un idilio. Mediante el examen de cada uno de los rasgos esenciales del género, intentaré demostrar que en *Die Leiden des jungen Werther* (1774) de Johann Wolfgang Goethe la novela idílica alcanza su expresión más lograda.

1) *Valorización de la naturaleza*: El Wahlheim de Werther es claramente un *locus amoenus*, un lugar donde la naturaleza aparece contrapuesta a la ciudad y la vida natural a la mundana. Pero una de las particularidades del idilio creado por Goethe es que la belleza pierde su carácter objetivo y se vuelve indisociable de la sensibilidad del observador. Esta interiorización del *locus amoenus* constituye la principal transformación que sufre el género en su paso a la modernidad y tiene implicaciones en casi todos los ámbitos, incluyendo la articulación novelesca, como veremos enseguida.

2) *Evocación nostálgica de la edad de oro*: Werther participa plenamente de ese sentimiento tan propio del idilio: la nostalgia por el pasado perdido e irrecuperable. Además, el joven poeta que se pasea con “su Homero” bajo el brazo es muy consciente de que ese sentimiento no puede convivir con la esperanza de un mundo mejor, con la utopía. De esta manera, la nostalgia idílica se extiende, en un movimiento característico de la modernidad, hacia el futuro, hacia esa utopía a la que el progreso ilustrado apuntaba indefectiblemente, y que ahora aparece tan inalcanzable como la edad de oro.

3) *El amor como causa de dolor y desesperación*: Decir que la pasión de Werther por Carlota es fuente de sufrimiento puede parecer una tautología, hasta tal punto se ha llegado a identificar la tragedia del “joven Werther” con el amor desesperado. Y es que aquí ya no se confunde el dolor de amar lo inalcanzable con un surtido de amores varios como en el Renacimiento, ni se adultera el sentido profundo de esa pasión desesperada con un sermón moralizante como en Rousseau. El amor trágico de Werther es *todo* el tema del libro. Por eso *Werther* pueda ser tal vez considerado el primer idilio puro de la literatura.

4) *Protagonismo de pastores-poetas*: Werther ya no es un pastor, pero sí que es un poeta. Como afirma Bajtín (1970: 190), “a partir del siglo XVII la vida carnavalesca popular está en regresión”. La carnavalización se vuelve puramente decorativa y convencional, como esos bailes de máscaras que se celebran todavía hoy en Venecia y en otras ciudades europeas. No es de extrañar, pues, que los idilios de los siglos XVIII y XIX que conservan todavía el disfraz pastoril sean aquellos que mantienen una relación puramente superficial con el género. En cambio, los idilios que ponen en escena la figura del poeta sin esa máscara que ya ha dejado de ser funcional, suelen ser aquellos que mejor conservan los rasgos esenciales del género. Como puede

apreciarse en el *Werther*, por tanto, el desenmascaramiento del poeta es uno de los rasgos claves del idilio moderno.

5) *Síndrome de Orfeo*: Hemos visto que la subjetivización era una de las transformaciones fundamentales que sufría el idilio en su paso a la modernidad. Tal vez en ningún otro rasgo sea esto más evidente que en esa comunión de sentimiento entre el hombre y la naturaleza. Mientras que en el idilio greco-romano (y, por imitación, también en el renacentista) la participación de la naturaleza en el dolor del hombre era una vivencia objetiva, fundamentada en el panteísmo que impregnaba la religiosidad antigua, la mentalidad moderna, si no es víctima de la convencionalidad literaria, no puede continuar proyectando el sentimiento interior sobre el mundo exterior. Lo que se produce, en cambio, es una subjetivización del mundo: la naturaleza acompaña el sentimiento del hombre, pero sólo porque ésta se *interioriza*.

6) *Cronotopo estático*: En el *Werther* se mantienen los rasgos principales del cronotopo idílico: la unidad de lugar y la ahistoricidad. Por otra parte, Goethe consigue liberar por completo al idilio de la contaminación del cronotopo de la aventura, que había constituido uno de los principales lastres de los libros de pastores. El *espacio epistolar*, que toma de la novela sentimental al estilo de Rousseau, y la *articulación autobiográfica*, que hereda del idilio antiguo y renacentista, son los mecanismos fundamentales que permiten a Goethe novelizar con éxito el idilio. La expresión epistolar, que aquí toma un carácter casi monológico, permite a Goethe, como antes a Rousseau, concentrar la intriga en la psicología y en las vivencias subjetivas, sin tener que recurrir a la peripecia para mantener el interés narrativo. Pero la ausencia de tesis moralizante y, sobre todo, el fundamento autobiográfico de la ficción, permiten a Goethe extender la unidad interna del idilio a la forma novelesca. En Goethe, por tanto, se fusionan plenamente las dos líneas narrativas que surgen del idilio antiguo: la psicológico-sentimental de Longo y la retórico-existencial de Sannazaro, la tensión novelesca del amor dramatizado y la aventura del arte como alternativa a la vida. La síntesis que en Rousseau fracasaba es aquí perfecta: el idilio se hace novela.

7, 8) *Multiplicidad de voces y estilos y carácter dialógico*: Estrictamente hablando, no se puede considerar el *Werther* como una novela polifónica, sino que tiende con fuerza hacia la homofonía, aunque sin ser tampoco una novela estrictamente monológica. El *Werther* conserva así el carácter dialógico del idilio en su forma epistolar, pero sólo nos proporciona las cartas de uno de los corresponsales. Es muy significativo, sin embargo, que Goethe haya sentido la necesidad de conservar un narratario, a pesar de dedicar toda su atención a la subjetividad del protagonista y mantener a su corresponsal en un mutismo casi absoluto. La novela después de Goethe tendrá menos reparos en abandonar el modo epistolar, generalmente recurriendo a otros artificios como el diario íntimo o el monólogo interior. El objetivo será, en todos los casos, poner al descubierto el divagar de una conciencia, mostrar al hombre interior en sus movimientos más secretos. Pero ¿por qué Goethe mantiene la forma epistolar y, por tanto, el dialogismo? Tal vez porque un diario íntimo, para ser verosímil, le obligaba a forzar la tensión interior del protagonista, mientras que la correspondencia no necesita ninguna excusa y se autoalimenta dialógicamente. Es la misma razón, en realidad, que explica el diálogo entre pastores del idilio antiguo: sólo queda psicológicamente justificada la expresión poética del dolor cuando existe un receptor. Cuando no lo hay, el dolor gira sobre sí mismo, puede hacerse grito o gemido, pero nunca surgir en forma de palabra poética. Y cuando lo hace es a costa de la verosimilitud o de la sinceridad. Por otro lado, si el *Werther* no pierde el carácter dialógico, tampoco se aleja del todo del polifonismo y de la variedad de estilos y voces típica del idilio. Así, el perspectivismo de Cervantes, liberado de las cadenas morales con que Rousseau lo había inmovilizado, alcanza en Goethe tal grado de sutileza que la voz de Werther, aunque domine prácticamente todo el texto,

no ahoga las otras voces. Al contrario, las lleva consigo en un concierto en el que hasta la polifonía se vuelve íntima.

Después de este recorrido, ha llegado el momento de fijar nuestra atención en la más importante de las características del idilio: la *función metapoética*. Todos los rasgos que hemos ido analizando hasta aquí caracterizan el idilio tal como se ha transmitido históricamente, pero no nos permiten *definirlo*. Para entender qué es el idilio es preciso entender la motivación profunda que une todos estos elementos en un conjunto plenamente significativo y capaz de constituir un género. La originalidad de Teócrito no consiste, en definitiva, más que en haber dado forma a una estructura genérica capaz de expresar una pregunta que, en cierta manera, subyace a toda creación artística. La forma más general de esa pregunta es: *¿puede el arte restablecer el sentido del mundo?*

El idilio, por tanto, es una forma poética que se interroga sobre la capacidad de la poesía para recuperar esa significación que la misma existencia, la vida, niega una y otra vez al ser humano. Es en este sentido que puede considerarse una de las primeras formas metaliterarias que ha dado la literatura.

El conflicto que pone en escena el idilio, al igual que el enfrentamiento trágico, es universal. “No sólo yo soy objeto de lástima. Todos los hombres esperan en vano, todos ven frustradas sus esperanzas”, afirma Werther. Y es que, en el fondo, la aspiración que subyace en el idilio tiene un carácter *metafísico*. Es por ello que el idilio nace y se desarrolla sobre todo en épocas de crisis, cuando los valores supremos caen bajo el signo de la incertidumbre. La amada que rehuye al amante, como auténtico *transcendens*, puede ser concebida bajo cualquiera de las expresiones de la historia de la metafísica occidental, desde el a tò tò a platónico hasta el Dios cristiano; desde la unión absoluta del sujeto y el mundo a la que aspiraban los románticos hasta las múltiples hipóstasis de la felicidad que acosan el mundo contemporáneo; incluso podríamos reconocer en ella la verdad del ser que desde la lejana proximidad llama a su pastor al mismo tiempo que se oculta entre los árboles del bosque. Pero una y otra vez, se trate de una aspiración teológica u ontológica, se llame la amada Galatea, Lícoris o Carlota, al final, lo que el amante del idilio acaba siempre encontrándose entre las manos es su ausencia: la *nada*.

Pero ¿por qué este conflicto, tan humano, tan banal en cierto sentido, se hace idilio? ¿Y por qué no se hace *únicamente* idilio? ¿Qué acerca y qué aleja a la literatura del idilio? ¿Qué aleja al idilio de la novela? ¿Por qué todos los grandes idilios son los *últimos* idilios? Para intentar responder a estas preguntas (que en el fondo son la misma), es preciso comprender que, si bien el conflicto metafísico-existencial que subyace al idilio es universal, el protagonista del idilio sólo puede ser el poeta, porque sólo el poeta se hace la pregunta que el idilio intenta obsesivamente responder: ¿por qué escribir?, ¿para qué sirve la poesía?, ¿puede curar este dolor, aliviar esta desesperación, esta angustia?, ¿puede la poesía reemplazar a la vida?

El Idilio XI de Teócrito es uno de los que más claramente plantea la pregunta. Y la respuesta parece ser positiva: “Ningún otro remedio hay para el amor, amigo Nicias, ni las pomadas ni los bálsamos, ninguno que no sea la Poesía”. De esta manera, el canto parecería aportar al desgraciado y monstruoso Polifemo la tan deseada medicina frente al desdén de la blanca Galatea. Pero no nos dejemos encandilar por la fina ironía de Teócrito. Polifemo canta, pero no por ello consigue aliviar su dolor, tan sólo engañarse patéticamente a sí mismo. El humor a doble filo, ese rasgo tan característico de los géneros cómico-serios de los que forma parte el idilio, inspira todos los de Teócrito y nos impide concluir nada respecto a la posición del autor. Pero la pregunta, y eso es lo que importa, ya ha sido planteada. Teócrito funda el género lanzando, el primero, la duda.

Y esa duda la recogerá, magistralmente, Virgilio. La estudiada composición de sus bucólicas conduce a la más sublime de todas, la décima. En la pasión de Galo, que “moría víctima de un ingrato amor”, podemos leer todo el sentido del idilio. Apolo le recomienda que desista de su descabellada pasión; Pan le advierte: “El amor no se inmuta con tus lamentos. El cruel amor nunca se sacia de lágrimas” Y entonces Virgilio, en un movimiento genial, pone en labios de Galo una evocación nostálgica, no de la edad de oro, sino de la misma Arcadia: “Aun así, vosotros, los de la Arcadia, cantaréis esto a vuestros montes, vosotros sois los expertos en el canto”. En el idilio, tal vez sí que la poesía pueda curar la pasión; y si él cantase a Amintas o a Filis, tal vez entonces su amor tuviese remedio. Pero no, la vida no es como la literatura, la esperanza no se sacia con el canto. “Como si esto fuese un remedio para mi locura, o pudiera el dios del amor ablandarse con las penas humanas. Ya ni las ninfas, ni siquiera los versos me gustan, y de los bosques por fin me despido”. Estas palabras de Galo no sólo cierran las *Bucólicas*, sino que ponen el punto final a *todo el idilio*. La Bucólica X es el adiós de Virgilio a la poesía idílica, a la lírica como interrogación metapoética, a la pregunta que inspiraba el idilio. La respuesta es *no*, la poesía no puede reemplazar a la vida. El fin del idilio es, pues, el principio de una literatura consagrada a la realidad. Para Virgilio, el fin del idilio es el principio de las *Geórgicas* y del poema épico de Eneas. “¡Levantémonos!”, concluye, “Suele dañar al poeta la sombra, más incluso si es sombra de enebro; y las sombras echan a perder la mies. Idos pues a casa, que ya se acerca la noche, idos, cabritas, a casa”.

Pero la pregunta que motiva el idilio es una pregunta que no puede darse por definitivamente zanjada. Mientras la estructura genérica permita articularla, el idilio continuará existiendo. Es así cómo Sannazaro, al igual que muchos otros antes y después de él, vuelve a interrogarse en la *Arcadia* sobre la misma cuestión que inquietaba a Teócrito y a Virgilio. Y parece que él sí encuentra en la poesía la terapia para todos los males del mundo: “Ama al feliz Apolo y al sagrado Genio [...] Así se destierra el amor; así la envidia de los malvados pastores se elude; así se desprecian el mundo y sus traiciones”. En realidad, lo que ha sucedido durante el Renacimiento es que el dolor que permite la expresión poética se ha vuelto deseable. Más aún, el dolor se convierte en el *espectáculo* mismo de la poesía. Lo vemos en el célebre cuento de la corneja del libro VIII de la *Arcadia*. Con esta alegoría del poeta que atrapa al lector en la trampa de su dolor, queda al descubierto ese exhibicionismo del sufrimiento que culminará en el “es mejor quien más padece” de la *Diana* y que impide que el idilio renacentista se plantee, en toda su profundidad, la pregunta que inspiraba a Virgilio. Y tal vez por eso, tal vez porque el sujeto lírico puede y quiere mantenerse dentro del idilio, no consigue entrar en el mundo de la novela.

Todo lo contrario le sucede a Cervantes. En esa joya de la parodia cervantina que es el torneo de amantes desafortunados del Libro III de la *Galatea*, destacan las importantes palabras de Orompo, en las que no sólo niega la virtud terapéutica de la poesía, sino incluso la capacidad del lenguaje para expresar el sentimiento: “Antes el sol acabará el camino que es propio suyo, dando vuelta al cielo después de haber tocado en cada signo, que la parte menor de nuestro duelo podamos declarar cómo se siente, por más que el bien hablar levante el vuelo”. El perspectivismo de Cervantes nace, precisamente, de esta desconfianza en la expresión lírica como respuesta al dolor de la existencia, de su rechazo del solipsismo del poeta que llora sus penas y hace un espectáculo de ellas. El idilio finaliza aquí bruscamente, casi antes de haber comenzado: “Cesen, pues, los agudos argumentos, que en fin no hay mal que no fatigue y pene, ni bien que dé seguros los contentos” Y es que, a diferencia de Virgilio, el talante prosaico y realista de Cervantes no podía llevarle a plantear un auténtico idilio, sino tan sólo un simulacro dirigido a ironizar sobre el hueco lirismo de su tiempo y a abrir el camino de la novela moderna.

Pero la cuestión del idilio renace, y con fuerza, a medida que surge una nueva sensibilidad romántica. Si Rousseau no se plantea en ningún momento la cuestión de

la poesía, sí que expresa con claridad cómo el dolor-espectáculo renacentista reaparece en escena, ahora plenamente subjetivado: “No nos damos cuenta”, dice Madame d’Orbe, “de lo delicioso que resulta enternecerse de las desgracias propias y de las ajenas”. Es este sentimentalismo, este recrearse en el propio dolor, lo que aleja a Rousseau de la duda y, por tanto, del auténtico idilio.

El genio de Goethe, en cambio, no podía eludir la cuestión. Si Werther expresa su dolor, no lo hace sin interrogarse sobre el sentido de esa expresión: “¿Por qué no guardar en mi interior lo que me aflige y me hace desgraciado?”, escribe a Wilhelm, “¿Por qué afligirte a ti también? ¿Por qué darte siempre motivo para compadecerme o reñirme? ¿Quién sabe? Tal vez sea también parte de mi destino”. Algunas semanas más tarde, profundiza en la cuestión: “Hay veces que me digo: « tu destino es único: puedes considerar felices al resto de los hombres; no hubo nunca un mortal que sufriese tanto como tú » Pero entonces leo a algún poeta antiguo; y es como si leyese en mi propio corazón. ¡Sufro tanto! Y luego, ¿es cierto que ha habido antes hombres tan infelices como yo?” Pero es en la tercera parte cuando Goethe responde, sutilmente, a la cuestión central del idilio. Y lo hace, como Virgilio, poniendo en escena a otro poeta. El canto de Ossian que recita Werther en el último encuentro con Carlota, poco antes de suicidarse, y en concreto el episodio final de Armin, es la respuesta a la pregunta que abrió el idilio, la respuesta a la pregunta formulada por Carmor: “¿Acaso los poemas y los cantos no resuenan para enternecer el alma y reanimarla?”. Pero Armin, mientras recuerda la muerte de su hija Daura, no tiene consuelo: “Yo escuchaba los lamentos de mi hija, desesperada, abandonada sobre la roca que azotaban las olas: sus gritos eran afilados y resurgían sin cesar; y *su padre no podía hacer nada por ella*”. La Daura que grita desesperada desde su solitaria roca ya no es la corneja. Sus lamentos son inútiles, sus gritos no pueden salvarla, su dolor no es un espectáculo. “Su voz se debilitó antes del amanecer y acabó por desvanecerse como el viento nocturno entre la hierba de las rocas. Doblegada por el dolor, murió”. Fin del idilio.

Ante la pregunta de si la poesía puede ser una alternativa a la vida, Goethe, como antes Virgilio, responde que no, la poesía no puede aliviar la angustia de existir ni devolver al hombre la armonía con el mundo. Como los pastores de la copa de Teócrito, el poeta eleva sus cantos a la vida “sin lograr conmovérla”. El fin del idilio es la conciencia de que el canto es desesperado, de que el arte no puede salvar a nadie. Y es por eso que la auténtica esencia del idilio es el fin del idilio, el canto de un cisne que puede ser irónico o sublime, pero que siempre canta sabiendo que lo hace por última vez.

Obras citadas

Avalle-Arce, Juan-Bautista (1975); *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid.

Bakhtine, Mikhaïl (1970); *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris

Bakhtine, Mikhaïl (1978); *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris

Brioso Sánchez, Máximo (1986); “Introducción”, en *Bucólicos griegos*, Akal, Madrid.

Cristóbal, Vicente (1980); *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Universidad Complutense, Madrid.

García Gual, Carlos (1972); *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid.

Perret, Jacques (1965); “L’amour romanesque chez Virgile”, en *Maia*, 17, págs. 3-18

Schiller, Friedrich (1985); *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Icaria, Barcelona.

Tateo, Francesco (1972); “Iacobo Sannazaro”, en aa.vv., *La Letteratura italiana. Storia e testi. III, Il Quattrocento. L’età dell’Umanesimo, Roma-Bari*, t. II, págs. 609-673

© 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario