

LA INICIACIÓN ÓRFICA Y LA POESÍA EN LAS *BUCÓLICAS*

ORPHIC INITIATION AND POETRY IN *BUCOLICS*

PEDRO TENNER*

Resumen: En el presente trabajo, estudiaremos la influencia del Orfismo en las *Bucólicas* de Virgilio. Partiremos de un análisis de la interpretación de Bruno Snell, para quien el momento poético de la obra virgiliana comporta una transformación de los componentes míticos en alegorías desprovistas de significado religioso. A esa posición le contraponemos una interpretación según la cual existe una profundidad religiosa en el texto virgiliano, insuflada principalmente por la religión órfica. En particular, demostraremos que la figura de Orfeo, en su carácter liminal que vincula lo divino/natural y lo humano, se realiza en el momento de su canto, momento que la poesía virgiliana busca reproducir.

Palabras clave: Virgilio; *Bucólicas*; Orfeo; religión.

Abstract: In this paper, we aim at examining the influence of Orphism in Virgil's *Bucolics*. Our point of depart is the analysis of Bruno Snell's position, who states that the poetic moment of Virgil's work implies a transformation of mythical elements into allegories devoid of all religious meaning. We will contrast Snell's position with an interpretation that argues in favor of a religious depth to Virgil's text, inspired mainly by the Orphic religion. We claim especially that the figure of Orpheus, in its liminal character linking the divine/natural and the human, is realized in the moment of its song, a moment which Virgil's poetry attempts to recreate.

Keywords: Virgil; *Bucolics*; Orpheus; religion.

INTRODUCCIÓN

A pesar de que las *Bucólicas* constituyen la primera obra que se le puede atribuir más allá de duda, Virgilio muestra en ella “un talento no sólo seguro de sí mismo, en plena posesión de su técnica, sino también tan brillante y completo que ya es el de un gran poeta”¹ En efecto, quien se adentra en las *Bucólicas* reconoce no sólo la profunda belleza de los versos virgilianos, sino

* Investigador en Universidad de Buenos Aires. E-mail: pedro_tenner@hotmail.com

¹ GUILLEMIN, 1951, p. 18.

también un complejo entramado de símbolos cuya significación ha intentado ser descifrada en numerosas ocasiones. Uno de los puntos de mayor interés es el curioso vínculo entre lo mítico y lo histórico que se desarrolla en la obra. La forma en que este vínculo aparece en la Arcadia virgiliana (escenario de varias de las *Bucólicas*), así como el peculiar carácter de esta tierra que lleva el nombre del hogar del dios Pan, son analizados por Bruno Snell en su libro *Die Entdeckung des Geistes*. Snell observa que “en la Arcadia virgiliana, las corrientes del mito y la realidad empírica fluyen la una en la otra”.² La Arcadia es entonces una tierra en la que la contradicción entre el mundo real y el literario se resuelve en favor de este último: “la tensión entre el mundo real y el literario [...] queda eliminada, y todo se desplaza a un único plano de indiferenciada majestad.”³ Según Snell, Virgilio permite la entrada de su entorno histórico sólo bajo el aspecto del lenguaje poético, trasladándolo así a una tierra donde eventos particulares y específicos alcanzan una significación universal. Snell observa que este logro de Virgilio lo hace de algún modo un precursor de la concepción del arte como un fin en sí mismo:

El proceso de la creación literaria alcanza su autonomía. Se convierte en su propio ámbito, un ámbito absoluto, independiente de todo lo que no sea arte y literatura. [...] Por primera vez en la literatura occidental, el poema se convierte en un ‘objeto de belleza’ que existe exclusivamente por sí mismo y en sí mismo.⁴

Snell señala que, sobre todo, la introducción de elementos políticos a los poemas de las *Bucólicas* ocurre siempre en estrecha relación con el mito: para Virgilio “los asuntos políticos están estrechamente vinculados con conceptos míticos; y es aquí donde alcanza un resultado particularmente impresionante la combinación y fusión del mito y la realidad, típicos de la idiosincrasia de la Arcadia”⁵ El autor concluye de ello que ante la imposibilidad de ignorar los conflictos políticos que le eran contemporáneos, Virgilio reaccionó brindándoles un nuevo significado en un trasfondo mítico, donde de alguna forma perdieran su realidad. Así, Snell cree observar en la Arcadia virgiliana un lugar de refugio, un mundo de pura creación literaria, donde las esperanzas de la resolución de los conflictos políticos de la época se reducen a un milagro que no tiene (ni se espera que tenga) ninguna posibilidad de concreción

² SNELL, 1953, p. 283.

³ *Ibid.*, p. 286-287.

⁴ *Ibid.*, p. 290.

⁵ *Ibid.*, p. 291.

en el mundo real. Virgilio entonces “le da la espalda a este mundo duro y perverso; lo deja atrás y se refugia en Arcadia.”⁶

Asimismo, Snell supone que el compendio de imágenes míticas de las *Bucólicas* estaba para Virgilio desprovisto de toda significación religiosa y comportaba puramente un carácter alegórico. Virgilio habría tomado tales imágenes de la herencia cultural legada por la literatura griega, y las habría resignificado para simbolizar el carácter lejano e incluso onírico de la Arcadia de sus *Bucólicas*: “Así, los antiguos dioses quedan reducidos a la forma de *sigla*: desprovistos de su misterioso poder primigenio, todo lo que queda de ellos es una idealidad que no surge ya de la devoción religiosa, sino de la erudición literaria”.⁷

De esa manera, los símbolos de la poesía quedan desprovistos de su significado originario y de toda noción de profundidad religiosa, y habrían servido a Virgilio de dos formas esenciales: como “tamiz” mediante el cual alivianar las adversidades de su momento histórico, y como mera alegoría de un estado interior que desea expresar a su audiencia. En relación a este último aspecto, Snell reconoce allí los comienzos de la concepción moderna del poeta: la de un individuo que explora activamente las profundidades de su propia alma para obtener el material al que dará forma poética. El poeta es ahora consciente de su tarea como creador, y se entrega al ensueño y a la fantasía como principales impulsores de su actividad creativa. En esta idea, Snell encuentra no sólo una descripción de la tarea poética, sino también la comprensión del destino de quien se encomiende a ella: el poeta

alcanza su puesto entre los dioses, y [...] recibe la compasión de la naturaleza [...] porque sus sentimientos son más profundos que los del resto de los hombres, y porque sufre con mayor pesar bajo las crueldades del mundo.⁸

Creemos que Snell está en lo cierto en remarcar la curiosa relación de lo mitológico y lo real que se desarrolla en las *Bucólicas*, y también en su observación de que ambos polos se unifican en un mismo mundo, el mundo de la creación artística. Sin embargo, no somos de la opinión de que el entramado de símbolos mitológicos de la obra esté desprovisto de significado religioso, sino más bien todo lo contrario. En lo que sigue nos proponemos reinterpretar las observaciones de Snell con respecto al lugar del mito y de la creación artística en las *Bucólicas*, teniendo en cuenta la influencia

⁶ *Ibíd.*, p. 293.

⁷ *Ibíd.*, p. 307.

⁸ *Ibíd.*, p. 302.

que el orfismo, religión en la que Virgilio estaba iniciado, ejerció sobre el mantuano a la hora de escribir la obra. Un estudio sobre los motivos órficos de las *Bucólicas* nos permitirá, creemos, demostrar que uno de los puntos centrales de la obra es precisamente la relación entre el hombre y lo divino, y la mediación que efectúa entre ellos el arte y particularmente la poesía.⁹ Asimismo, exploraremos bajo la luz del orfismo la idea, que compartimos con Snell, de la creación poética como un ejercicio de pura interioridad. El destino que el mantuano concebía para el poeta se revelará cuando consideremos la forma en que, en las *Bucólicas*, se entretajan la figura de Orfeo poeta, vate tracio que con su arte encantaba la natura, con la figura de Orfeo teólogo, quien en su viaje al inframundo había obtenido la sabiduría que le permitió fundar misterios báquicos. La investigación arrojará luz, esperamos, sobre la forma en que Virgilio entendía que se relacionaban el mundo histórico, el arte y el mito.¹⁰

ARCADIA, TIERRA DEL CREPÚSCULO

Sin duda, uno de los aspectos más impactantes de las *Bucólicas* es el poder de encantamiento sobre la natura que la poesía demuestra. Cuando el pastor virgiliano se da al canto, la taumaturgia comienza y la naturaleza acompaña el sentimiento que la poesía expresa. Así, la imagen que inaugura las *Bucólicas*, y que crea la atmósfera que acompañará al lector a lo largo de toda la obra, es la de Títilo que, recostado bajo una haya, “con tenue caramillo [...] enseñas a las selvas a repetir el nombre tu hermosa Amarilis”.¹¹ La música y la poesía revelan al pastor la afinidad entre el hombre y la naturaleza: su amor por Amarilis se extiende hasta las arboledas y es compartido por ellas.¹² Pero el pastor poeta no se ve acompañado por su entorno natural

⁹ Utilizamos como fuentes sobre el orfismo el trabajo de Guthrie *Orpheus and Greek Religion* y el capítulo X de *Psyche* de Rohde. Además, los capítulos VI, VIII y IX de esta última obra nos sirven de fuente con respecto a las religiones místicas en general.

¹⁰ Es cierto que la Teogonía Rapsódica órfica antecede a Virgilio quizá por más de 500 años. Sin embargo, Guthrie señala que a pesar de la tendencia al sincretismo de la época helenística, el orfismo alcanzó la época de la Roma imperial casi sin modificaciones. Esto nos autoriza a atribuir a Virgilio al menos el conocimiento de las creencias expresadas en la Teogonía Rapsódica, ya que se trataría del conocimiento de cualquier iniciado órfico.

¹¹ VIRGILIO, *Bucólicas*, I, vv. 1-5.

¹² Curiosa es también la idea de que Títilo *enseña* a cantar a las selvas. Como veremos en un momento, Virgilio no sólo hace frecuente mención a la taumaturgia poética, sino que nos deja entrever que la naturaleza misma se ve beneficiada gracias al encantamiento.

sólo en sus momentos de sosegada contemplación, sino que los prados y selvas hacen eco también de sus sufrimientos y frustraciones. Aunque el dolor de Coridón, desdeñado por Alexis, se manifiesta en una canción “sin arte y con pasión inútil”, la naturaleza comparte su sufrimiento: “resuenan conmigo las florestas bajo el sol ardiente con el ronco cantar de las cigarras”.¹³ De esa manera, el susurrar de las selvas en un caso y el estridente zumbido de las cigarras en el otro adquieren significado cuando el poeta vuelca sus sentimientos sobre ellos.

Por supuesto, este vínculo del arte humano con el entorno natural es de carácter esencialmente órfico, y se remite a uno de los ejes centrales de la historia del vate tracio. Para la tradición, Orfeo fue siempre una figura esencialmente liminar: el poder de encantamiento de su poesía nos habla de la profunda unión de los opuestos, especialmente de la identidad entre arte y naturaleza. La habilidad del vate para encantar la natura se debía a que su actividad artística, lejos de marcar una disparidad entre la condición del hombre y la de lo natural, le permitía reconocer una armonía, incluso una identidad entre la interioridad humana y el exterior natural. Al respecto señala Charles Segal, en su obra *Orpheus*, que “la música de Orfeo puede expresar la participación del hombre en la armonía cósmica y recrearla bajo las formas y los términos humanos del arte.”¹⁴ Bajo esta visión, el arte permite al hombre encontrar su lugar en un todo al que pertenece intrínsecamente, y reconocer la continuidad de lo humano en lo natural y de lo natural en lo humano.

Virgilio supo hacer un uso magistral de este tópico de la leyenda órfica. Segal observa que el mantuano “es quizá el primer poeta que aprovechó, en el género pastoral, la musicalidad inherente en la naturaleza que el poder órfico puede invocar.”¹⁵ Una aproximación similar es la de la *Bucólica V*, donde Virgilio relata el cataclismo que provocó en toda Arcadia la muerte de Dafnis y, algunos versos después, el regocijo general en la natura al alcanzar Dafnis la apoteosis. Así, el mundo interior de los hombres, con sus alegrías y sufrimientos, encuentra una resonancia en la pura exterioridad de la naturaleza. El alma humana, expresada en el canto, se extiende hacia lo natural y encuentra allí una afinidad, una continuidad, un eco de sus sentimientos más profundos. Asimismo, Virgilio nos recuerda que el goce que el hombre

¹³ *Ibíd.*, II, vv. 5-15.

¹⁴ SEGAL, 1989, p. 9.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 7.

encuentra en esta resonancia es compartido por la propia naturaleza. Así, pasajes de las *Bucólicas* como el llanto y el regocijo naturales por el destino de Dafnis poseen también ese significado: la naturaleza encuentra en el canto humano una suerte de canalización del tumulto y la paz que reinan en su interior. Virgilio nos habla de la realización de la naturaleza en el arte humano cuando nos recuerda que “Pan fue el primero que enseñó a juntar con cera muchas cañas”.¹⁶ Allí, Pan, como espíritu de lo natural, enseña al hombre la música de la flauta: la naturaleza busca el arte humano como medio de su propia expresión. Ecos de la misma idea aparecen en la *Bucólica* X, donde Galo refiere que grabará “sobre los tiernos árboles mis amores. Crecerán aquellos, vosotros, mis amores, creceréis.”¹⁷ Las corrientes de lo artificial y de lo natural, aparentemente opuestas y aisladas una de la otra, se revelan como interconectadas: el crecimiento de una es el crecimiento de la otra.

Al respecto señala A. M. Guillemin que uno de los elementos más impactantes de las *Bucólicas* es la forma en que Virgilio logra crear la imagen de una actividad laboral que vincula al hombre con la naturaleza en vez de alejarlo de ella. La autora señala que el pastor virgiliano se encuentra “arraigado en la tierra”¹⁸. En las *Bucólicas*, ocio y trabajo se reducen a un mismo plano, el del verso, y se muestran como un único momento en la búsqueda de la gratificación tanto humana como natural. Según Guillemin, “Virgilio posee [...] el recogimiento frente a la naturaleza familiar y los horizontes pacíficos, el sentimiento del paisaje incorporado al labor y a la frugalidad de la vida en la campiña”¹⁹. El tratamiento que Virgilio hace de la relación del hombre con lo natural esta indudablemente impregnado del espíritu de Orfeo en tanto poeta: uno de los ejes centrales de la historia del vate tracio es precisamente que el hombre puede encontrar su armonía con lo natural a través, y no a pesar, de su capacidad de actuar sobre la naturaleza y significarla.

La resolución del contraste entre lo natural y lo artificial no es más que una de las oposiciones que, gracias al carácter liminar del vate, revelan su unidad en la figura del Orfeo poeta: en él también se muestran como idénticos la vida y la muerte, el espíritu creativo y la destrucción. Sobre estos opuestos tendremos más que decir en un momento. Es interesante remarcar, sin embargo,

¹⁶ VIRGILIO, *op. cit.*, II, v. 31.

¹⁷ *Ibíd.*, X, v. 54.

¹⁸ GUILLEMIN, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 63. Aquí comienza a gestarse uno de los temas centrales de las *Geórgicas*: la relación entre el trabajo humano y lo natural. En esa obra, Orfeo aparece explícitamente vinculado al desarrollo del tema. Al respecto cf. los capítulos 2 y 4 del *Orpheus* de Segal.

que también como teólogo nos habla Orfeo de la afinidad inherente a todos los hijos de la naturaleza, incluido el hombre. En efecto, la teogonía órfica refiere el hecho de que Fanes, el dios primigenio creador, fue devorado por Zeus, y que tal teofagia permitió al príncipe de los dioses recrear todas las cosas en sí mismo. Desde entonces, “Zeus es cabeza, Zeus medio, y de Zeus todas las cosas tienen su ser.”²⁰ Un eco de tal creencia panteísta, en la que se resalta la unidad de todas las cosas, nos lo brinda Virgilio en la *Bucólica* III, donde Dametas manifiesta que “de Júpiter están todas las cosas llenas, él protege las tierras, él cuida de mis cantos”.²¹ Lo interesante del verso es que Dametas reconoce como dominio de Júpiter a las tierras y los cantos: la natura y el arte humano encuentran su unidad en el principio primordial en el que todas las cosas y todos los opuestos son uno.²²

Así, la forma en que, en la poesía virgiliana, el mundo de lo humano y el de lo natural revelan su identidad nos remite a la figura de Orfeo, tanto en su condición de vate prodigioso como de fundador de misterios. Sin embargo, el espíritu de Orfeo penetra las *Bucólicas* también de maneras más profundas, aunque siempre revelando el carácter liminar y la resolución de oposiciones que caracterizan al vate tracio. Al respecto, ha señalado Erwin Panofsky que el dolor ante la muerte y el amor frustrado que manifiestan los pastores virgilianos se encuentran en un contraste marcado con su “entorno de perfección suprahumana”.²³ Sin embargo, Virgilio no se limita a aprovechar ese contraste como recurso literario, sino que lo resuelve “en esa mezcla vespertina de tristeza y tranquilidad que constituye quizá la contribución más personal de Virgilio a la poesía. Apenas si exagera quien afirme que Virgilio ‘descubrió’ el ocaso”.²⁴ Efectivamente, el crepúsculo, momento liminar en que el día y la noche se encuentran, simboliza en la obra del mantuano la unión de opuestos que es la esencia de la enseñanza órfica y de las *Bucólicas* todas. El ocaso de las *Bucólicas*, que alcanza su mayor belleza en Arcadia, sirve como marco para revelar la enseñanza órfica fundamental: la armonía de todo lo existente, y particularmente, la identidad de una oposición que

²⁰ Fragmento 168 de la Teogonía Rapsódica, citado en GUTHRIE, 1993.

²¹ VIRGILIO, *op. cit.*, III, vv. 60-2.

²² Es similar el verso, inmediatamente posterior a la citada mención a Pan como inventor de la flauta, en que Virgilio nos recuerda que “Pan guarda las ovejas y a sus rabadanés”. La naturaleza cuida del hombre que, con su trabajo, cuida de ella. (Ibíd., II, v. 31.)

²³ PANOFSKY, 1955, p. 300.

²⁴ Ibíd.

no hemos mencionado aún pero en la que nos introduciremos en lo que sigue: la del hombre y el dios.

DAFNIS Y LA DIVINIDAD DEL HOMBRE

En la *Bucólica V*, Mopso y Menalcas cantan el destino del pastor Dafnis. Mopso narra primero la muerte trágica de Dafnis en la flor de la juventud, y cuenta cómo la naturaleza toda acompañó a los arcades en el llanto. Menalcas, por su parte, relata cuál fue el destino de Dafnis tras la muerte: el pastor ha alcanzado la apoteosis, y reside ahora en el Olimpo. Los montes y bosques, que le han comunicado a Menalcas la noticia, se regocijan y en ellos reina la fertilidad, la paz y la reconciliación de opuestos.

La figura de Dafnis es particularmente enigmática. El Dafnis de la mitología estaba estrechamente vinculado con Apolo, como lo indica ya su nombre (derivado del nombre griego del laurel, arbusto predilecto de Febo). Según se cuenta, fue encontrado cuando niño en un bosque de laureles, y al crecer se convirtió en favorito del dios délfico. En la *Bucólica V*, de hecho, esta vinculación con Apolo se hace manifiesta cuando Mopso relata que el dios lloró su muerte. Sin embargo, en ese mismo poema se describe a Dafnis con una multitud de atributos dionisiacos. Mopso asegura que era tan hermoso “como la viña es la hermosura de los árboles; como de la vid, las uvas; como los toros, del rebaño, y como las mieses de las campiñas fértiles.”²⁵ Todos los elementos de la comparación tienen alguna relación con Dioniso: la vid y la viña son dos de las plantas predilectas del dios, el toro era una de las formas bajo las que se lo adoraba, mientras que las mieses pertenecían a su dominio como dios de la vegetación. Se nos dice también que Dafnis fue el primero en uncir los tigres armenios (los animales que tiraban del carro de Dioniso), que introdujo danzas báquicas y que enseñó a “cubrir los flexibles tirsos de un suave follaje”.²⁶

Virgilio presenta así una figura a una vez apolínea y dionisiaca, en la que de hecho ambos dioses se muestran unidos. Esta característica acerca a Dafnis considerablemente a Orfeo. En efecto, el vate tracio era también una figura tradicionalmente apolínea en la que sin embargo se entremezclaban elementos dionisiacos, y que gracias al favor de Dioniso había fundado misterios báquicos. En la unión de ambos dioses, de hecho, es donde se

²⁵ VIRGILIO, *op. cit.*, V, vv. 31-33.

²⁶ *Ibid.*, V, vv. 29-31.

manifiesta con mayor claridad el carácter liminar órfico: de alguna manera, Orfeo “sella” el pacto entre los cultos apolíneos y dionisiacos, pacto cuyos inicios se remontaban a la Grecia pre-clásica. No es descabellado, por lo tanto, suponer que Virgilio considerara a Dafnis una máscara de Orfeo. La forma en que Dafnis de algún modo cruza el umbral entre la vida y la muerte refuerza esta idea.²⁷ También lo hace la imagen de Dafnis cubriendo la afilada punta de los tirso con “suave follaje”: Guthrie señala el hecho de que el orfismo “atemperó” la religión dionisiaca y la hizo más accesible al espíritu griego, y posteriormente al helenístico y al romano.²⁸

El carácter liminar que Dafnis demuestra en su relación con la divinidad lo acerca entonces a Orfeo, en quien Apolo y Dioniso (la civilización y lo natural, lo olímpico y lo telúrico) demuestran la forma en que se complementan y en última instancia se identifican. Por otro lado, Rohde ha señalado, en su obra *Psyche*, que el auge de las religiones místicas se debió en gran parte a la unificación, en Delfos, de las religiones báquica y apolínea.²⁹ De hecho, en la teogonía órfica se nos relata que, tras ser despedazado Dioniso por los titanes (episodio del que hablaremos en un momento), fue Apolo quien recogió los miembros y los enterró en Delfos. Así, la forma en que ambos dioses aparecen hermanados en la *Bucólica V* da a todo el poema un aire iniciático y místico, vinculado particularmente a Orfeo y a la religión que se le atribuye.³⁰

Asimismo, el destino final del alma de Dafnis es idéntico al que Orfeo, como teólogo, había prometido a sus iniciados: la apoteosis. La teogonía órfica

²⁷ Es cierto sin embargo que la mitología griega, y su posterior adaptación romana, refiere dos clases de descensos al inframundo y subsiguientes ascensos. Una conlleva un aprendizaje y la obtención de sabiduría (el viaje de Orfeo es el ejemplo más evidente). La otra conlleva la renovación y resurrección; ejemplos de ella son el viaje al inframundo de Dioniso y el descenso y ascenso regulares de Core-Perséfone. La muerte y apoteosis de Dafnis, con la subsiguiente pérdida y resurrección del mundo natural, se parece más a esta segunda clase. De todas formas eso no daña el argumento de que posee una significación órfica. Por el contrario, tanto la muerte y resurrección de Dioniso como las de Core son partes clave de la teogonía órfica.

²⁸ Cf. los capítulos II y III de GUTHRIE, 1993.

²⁹ Cf. los capítulos VI, VII y IV en ROHDE, 1925.

³⁰ Esta hermandad se hace patente a lo largo de todas las *Bucólicas*. Así, en su deseo de agasajar a Alexis, Coridón anuncia que recogerá para el muchacho laurel, arbusto predilecto de Apolo, y mirto, arbusto que quedó íntimamente vinculado con Dioniso cuando el dios se lo otorgó a Hades a cambio de su madre Semele. Es particularmente significativo que Coridón declara que el mirto es “vecino” del laurel y que “así juntos mezcláis suaves olores”. (VIRGILIO, *op. cit.*, II, vv. 55-6.) El pasaje cobra así un aire místico e iniciático. Veremos en un momento que también en las *Bucólicas VI* y *X* hay indicaciones de la unión de los dioses.

refiere que los titanes despedazaron al joven Dioniso, comieron de su carne y fueron luego fulminados por el rayo de Zeus. De las cenizas surgió la raza actual de los hombres, quienes desde entonces llevan en sí una naturaleza dual: a una vez titánica y divina. Gracias a la sabiduría que había obtenido en su descenso al inframundo, Orfeo había introducido los ritos de purificación necesarios para lograr que la esencia divina, el alma, se liberara de la prisión corporal titánica y alcanzara su unión con el principio fundamental divino.

El eje central de la Teogonía órfica es entonces el mismo que el de la *Bucólica* V: la divinidad del hombre. Para Orfeo, si bien el dios se encuentra en oposición al hombre, existe entre ellos un punto de conexión que, una vez más, resuelve el conflicto de opuestos. El dios órfico no se encuentra alejado del hombre, retirado a cumbres inalcanzables, sino que reside en él, es de hecho él mismo. Sólo se trata de comprender que es así y de seguir las purificaciones necesarias, y el alma humana entonces se reunirá con la divinidad, a la que nunca había abandonado del todo. La *Bucólica* V lleva en sí esta enseñanza órfica, como, creemos, lo hace el libro de las *Bucólicas* en su totalidad.³¹

Como es entonces evidente, el principal dios de los órficos, si bien no el único, es Dioniso. Es él a quien los iniciados conocen como “liberador”, ya que libra a la esencia divina de la prisión titánica. Por eso es particularmente significativo que Menalcas y Mopso escojan como entorno para hablar sobre la apoteosis una gruta donde “una vid silvestre ha esparcido sus ralos racimos”.³² De por sí, la gruta tiene una significación iniciática: en la teogonía órfica, Zeus desciende a la gruta donde se refugia Noche para pedirle consejo sobre cómo debe reinar el mundo, mientras que Orfeo emprendió el descenso al Hades a través de una gruta en Aorno.³³ La vid como atributo de Dioniso refuerza el carácter misterioso de la gruta de Menalcas y Mopso, pero también, en tanto que bajo ella los pastores componen versos, vincula la inspiración dionisiaca

³¹ El propio Dioniso, tras ser resucitado en el vientre de Semele, abandona su parte mortal y asciende al Olimpo. También lo hace otra figura de la mitología grecorromana: Heracles o Hércules, quien de hecho no está ausente de las *Bucólicas*. En la *bucólica* séptima, Coridón refiere que “el álamo es lo que más agrada a Alcides [Heracles].” (VIRGILIO, *op. cit.*, VII, v. 61.) El álamo es el árbol predilecto de Heracles pues simboliza su propio descenso al inframundo y subsiguiente ascenso. El tema de la muerte, la resurrección y la apoteosis aparece allí nuevamente.

³² VIRGILIO, *op. cit.*, V, vv. 4-5.

³³ La idea de que Zeus pide auxilio a Noche simboliza admirablemente la unión de lo olímpico y lo telúrico que se refleja también en la identificación de Dioniso y Apolo. La gruta como espacio liminar es otro de los aspectos “crepusculares” de la Arcadia virgiliana.

y misteriosa a la inspiración poética. Así, con la sutileza que lo caracteriza, en apenas un verso Virgilio pone en contacto lo iniciático con lo poético, y entreteteje las figuras de Orfeo en tanto teólogo y en tanto poeta.

En definitiva, la figura de Dafnis y su destino, y con ellos la *Bucólica* V toda, se mueven en una atmósfera cargada de temas órficos. La Arcadia aparece en este poema como el lugar donde las almas humanas pueden recuperar su verdadera naturaleza y retornar a la unidad divina originaria.³⁴ El hecho de que la naturaleza se regocije en la apoteosis humana no es ajeno tampoco al espíritu órfico. Después de todo, Dioniso es también el dios de la vegetación y en la teogonía se lo identificaba con Fanes, dios que constituía, como mencionamos, una suerte de “alma del mundo”. La naturaleza toda tiene motivo de regocijo cuando un alma perdida regresa al hogar. De allí también que en la teogonía órfica se guarde un lugar importante a la historia de Core-Perséfone, y que se relacione a la apoteosis humana con la renovación de lo natural. La afinidad entre hombre y naturaleza de la que hablamos antes cobra así un significado religioso. Asimismo, el tratamiento de Virgilio de estos temas órficos resalta el rol de la inspiración poética como reveladora de las profundas verdades misteriosas. Tal entretetejamiento de lo poético y lo religioso queda sellado con el epíteto que Menalcas utiliza cuando llama a Mopso: “divino poeta”.³⁵

LA EDAD DE ORO

La reunión de lo que ha sido disperso, el reencuentro de las almas con la divinidad, es entonces el punto central del orfismo. Esta idea estaba relacionada con el episodio de la resurrección de Dioniso tras su despedazamiento. Para los órficos, Dioniso había nacido tres veces: como Fanes, como hijo de Zeus y como el dios resucitado. En el imaginario órfico, la resurrección del dios quedaba ligada al regreso de una era de paz y abundancia que la teogonía describía como Edad de Oro.

No debe extrañarnos, entonces, que la promesa de la restauración de la divinidad humana (tema de la *Bucólica* V) aparezca inmediatamente después de que se haya anunciado el regreso de la Edad de Oro. Es la llegada de tal

³⁴ Aunque no se la mencione de nombre, sabemos que la acción transcurre en Arcadia porque entre quienes se regocijan ante la apoteosis de Dafnis se encuentra el propio Pan. De manera similar, no hay duda de que el escenario de la *Bucólica* VI (de la que hablaremos más adelante) es el mismo, ya que en ella el cortejo de Pan, los faunos, bailan al son del canto de Sileno.

³⁵ *Ibíd.*, V, v. 45.

edad, en relación al nacimiento de un niño divino como lo fue Dioniso, lo que Virgilio canta en la *Bucólica* IV. El mantuano señala que con el nacimiento de este niño “la última edad del vaticinio de Cumas es ya llegada; [...] vuelve el reinado de Saturno; una nueva descendencia baja ya de lo alto de los cielos.”³⁶ El vaticinio de Cumas es por supuesto aquella profecía de la Sibila según la cual retornaría la Edad de Oro, en la que había reinado Crono, al término de diez edades. Es cierto que la leyenda de la Edad de Oro no es exclusivamente órfica, sino que pertenece a varias corrientes dentro de la tradición mítica grecorromana. Sin embargo, que Virgilio tenía en mente las enseñanzas de Orfeo al escribir la *Bucólica* IV queda demostrado en el verso en que se dice que “si todavía permanecen algunas huellas de nuestro pecado, destruidas, quedará libre la tierra de un temor perpetuo”.³⁷ Uno de los preceptos clave del orfismo, y que no compartía con otras religiones de la época, era la idea de que el crimen de los titanes constituía una suerte de “pecado original” que se transmitía de generación en generación y por el cual la raza de los hombres debía ser atormentada en este mundo y en el mundo subterráneo. El renacimiento de Dioniso marca la purificación de las almas y por tanto el perdón del pecado. En ese sentido, también tiene rastros de orfismo la referencia, algunos versos más adelante, a una raza de hierro que deja de existir y es reemplazada por una raza de oro. La raza de hierro la constituían, según la teogonía órfica, los hombres de ascendencia titánica, mientras que la de oro eran aquellos hombres que habían vivido bajo el reinado de Saturno.

Que el niño es dionisiaco puede confirmarse por las imágenes que lo rodean. Por un lado, la idea de que alcanzará la apoteosis hace eco de la historia de la apoteosis del propio Dioniso tras su resurrección. También es particularmente significativo el hecho de que el niño se convierta en regente del mundo “apaciguado por las virtudes de su padre”.³⁸ En efecto, según la teogonía órfica el destino de Dioniso era suceder en el trono a su padre Zeus. Los milagros asociados con la Edad de Oro que Virgilio describe tienen también un aire dionisiaco y misterico, particularmente cuando nos dice que “dorarás el campo poco a poco de tiernas espigas y del silvestre espino colgará la grana de la uva y las duras encinas destilarán el rocío de la miel”. La espiga como símbolo de Deméter y Core-Perséfone juega un rol

³⁶ *Ibíd.*, IV, v. 4.

³⁷ *Ibíd.*, IV, vv. 13-14.

³⁸ *Ibíd.*, IV, v. 17.

esencial en todo misterio dionisiaco, mientras que la idea de la uva brotando del espino y la miel de las encinas funciona como símbolo del triunfo de Dioniso sobre todas las cosas. De hecho, la abundante emanación de vino y miel eran parte de los milagros asociados con los rituales báquicos.

Al igual que en la *Bucólica* V, la atmósfera misteriosa que impregna el poema se ve acrecentada por las referencias a Apolo en un contexto de imágenes dionisiacas. Virgilio hace mención al hecho de que llega a su fin el reinado de Apolo, última edad antes del retorno de la Edad de Oro. De esa manera, Apolo aparece como cercano a Dioniso, pero también cediendo el mandato del mundo al joven dios, fiel a la profecía órfica de que los dioses olímpicos debían postrarse ante Baco tras su resurrección. También es significativa la invocación inicial a las musas sicilianas. Por supuesto, Virgilio alude así a Teócrito, cuyos *Idilios* sirvieron de modelo para la composición de las *Bucólicas*. Sin embargo, considerando los temas tocados por el poema, no debería descartarse la posibilidad de que el referente de esa invocación sea también Empédocles, quien era oriundo de Agrigento y había sido iniciado en los misterios órficos.

En definitiva, el poema abunda en imágenes órficas, dionisiacas y misteriosas. El propio Orfeo es también mencionado, y poco después Pan, figura vinculada al dionisismo y señor de Arcadia. Esta tierra de hecho aparece en el poema como juez en una lid poética entre Pan y Virgilio, y declara vencedor al mantuano ya que su canto, inspirado por el niño divino, exalta la Edad de Oro que su nacimiento ha iniciado. Aquí se perfila entonces el tema que Virgilio elaborará en la *Bucólica* siguiente: la Arcadia como el lugar donde las esperanzas órficas se realizan, una tierra que se regocija ante la salvación humana y donde la inspiración poética y el éxtasis religioso se entremezclan y se confunden.

La profundidad del sentimiento que el poeta transmite a través de sus versos nos hace dudar de que tales imágenes estén desprovistas de significado religioso, como Snell supone. Es cierto que existe una motivación histórica en la composición del poema: el nacimiento del hijo de Polión y la formación del segundo triunvirato. Sin embargo, no creemos que, al reducir la oposición entre mito y realidad a un mismo ámbito (el del verso), Virgilio pretenda simplemente utilizar como alegorías de estos eventos históricos los tópicos legados a él por la tradición. De hecho, quien supone que es siquiera posible desproveer a tales imágenes poéticas de significación mítica, supone también una brecha entre las profundidades del sentimiento mítico-religioso y las de la inspiración poética. Por el contrario, sostenemos que para Virgilio

la poesía y el mito descienden a las mismas regiones y traen a la luz las mismas verdades, que quedan ocultas a quienes no han recibido la inspiración poética o (lo que es lo mismo) la iniciación en los misterios. Así, la resolución del contraste entre mito y realidad que ocurre en el verso virgiliano no se trata únicamente de una forma de resignificar eventos históricos en el mundo del arte, sino que probablemente refiera a la concepción iniciática de que el destino del hombre está ligado, o debería estarlo, a las verdades que se manifiestan en el mito, la religión y la poesía inspirada.

SILENO Y LA DUALIDAD DEL AMOR

En la *Bucólica* VI nuevamente los motivos órficos hablan de una relación similar entre la realidad, el mito y el arte. En ella se nos cuenta acerca de Sileno, quien según la tradición lideraba el cortejo dionisiaco. Apresado por Cromis, Mnásilo y la náyade Egle, Sileno entona un canto que se inicia como una cosmogonía y continúa como una narración de mitos extraídos de la tradición griega. La atmósfera iniciática se hace patente desde el comienzo, ya que la canción se entona en una gruta, mientras que la taumaturgia órfica queda revelada en el efecto del canto de Sileno: “habrías podido ver entonces a los Faunos y a las fieras danzar rítmicamente, mecer entonces sus copas las rígidas encinas”.³⁹ Existen varios candidatos en los que Virgilio podría haberse basado para componer la cosmogonía de Sileno; sin embargo, el hecho de que se hable allí de cuatro elementos que se unen y que se separan luego para dar lugar a las criaturas remite muy posiblemente a la cosmogonía de Empédocles, también escrita en verso e influida enormemente por la tradición del orfismo. Por supuesto, las teogonías órficas estaban también consignadas al verso y en gran parte, el poder de Orfeo en tanto poeta proviene, como señala Segal, del hecho de que su canción “contiene el conocimiento de las leyes de la naturaleza, las fuerzas de la unión y la difusión, el crecimiento y el deterioro que dieron ser al mundo.”⁴⁰ La cosmogonía que Sileno canta, entonces, recupera el afán órfico de vincular la religión con la poesía, algo que la tradición ya indicaba desde el momento en que hizo a Orfeo tanto poeta como teólogo.

Por otro lado, hemos de considerar que lo que el sátiro canta son “todas las cosas que en otro tiempo, cuando cantaba Febo, las escuchó el feliz

³⁹ *Ibíd.*, VI, v. 28.

⁴⁰ SEGAL, *op. cit.*, p. 8.

Eurotas y las hizo aprender a sus laureles.”⁴¹ Sin duda no es accidental, sino una referencia a la atmósfera misteriosa del poema todo, el hecho de que una de las figuras más tradicionalmente asociadas con Dioniso entone el canto de Apolo. También es curiosa la forma en que la canción se transmite: Apolo se la enseña al río Eurotas y éste a los laureles. El canto artístico y la musicalidad inherente a la naturaleza revelan su identidad; el hecho de que Sileno, espíritu de lo natural, repita ahora los versos de Apolo refiere a cómo la poesía, a pesar de la aparente fugacidad del canto, encuentra su continuación y su perpetuidad en la música de la naturaleza.

En cuanto al contenido estrictamente mítico de la canción de Sileno, varios son los elementos dignos de observación. Por un lado, la mención de los reinos de Saturno constituye, como vimos, una referencia a la Edad de Oro, mientras que la raza titánica de los hombres de hierro, condenada al tormento, queda simbolizada por la tortura eterna del gigante Prometeo. Todos los demás episodios que Sileno menciona refieren a algún caso de amor trágico, como el de Pasífae, o a algún episodio en que el amor mostró un carácter ambiguo, como el de Atalanta, quien fue conquistada mediante un ardid. El aspecto dual del amor es uno de los elementos centrales de la leyenda del Orfeo poeta. Segal ha señalado que el vate tracio se mueve entre el triunfo y el fracaso, y que “la misma fuerza que le permite descender al inframundo y recuperar a Eurídice es también la causa de que la pierda por segunda vez”.⁴² En efecto, el amor impulsa a Orfeo y le permite conmovier con su canto a los reyes del Hades, quienes le conceden la posibilidad de regresar al mundo de los vivos con su esposa, a condición de no voltearse a verla durante el ascenso. Sin embargo, a último momento, su pasión lo obliga a voltear y Eurídice queda para siempre perdida.⁴³ Así, la historia de Orfeo nos transmite algo acerca de la estrecha relación entre la fuerza creadora y la destrucción, entre la vida, el amor y la muerte.

Esa idea se refleja, como vimos, en la cosmogonía de Sileno, donde el tema central es la interacción de las fuerzas de unión y separación. Por otro lado, Eros o Amor posee un rol central en la teogonía órfica, donde su dualidad también se ve reflejada. Según los órficos, Eros no es más que otro nombre para Fanes-Dioniso, el alma y fundamento del mundo. Como

⁴¹ VIRGILIO, *op. cit.*, VI, vv. 82-83.

⁴² SEGAL, *op. cit.*, p. 155.

⁴³ Es probable que esta historia haya siempre fascinado a Virgilio. La versión que damos es la suya propia, como la inscribiría posteriormente en las *Geórgicas*. Por otro lado, un episodio sumamente similar ocurre entre Eneas y Dido en la *Eneida*.

mencionamos, Zeus devora a Fanes, quien renace inmediatamente en él. La teogonía órfica reitera así la profunda verdad a la que refiere la historia del descenso de Orfeo: la fuerza de creación logra perpetuarse a través de su destrucción y su renacimiento, es decir, a través de la palingenesia. La idea se refleja en la forma en que Sileno trata el tema de la dualidad del amor: la muerte, el sufrimiento, la destrucción, todos ellos son parte de Amor, y por tanto son inherentes al proceso creativo, al devenir perpetuo y a la perpetuidad en el devenir. El hombre puede encontrar en ello el horror y la monstruosidad, como en el caso del Minotauro o del propio Fanes, monstruo de varias cabezas de distintos animales; sin embargo, Sileno, espíritu de lo natural, porta una sabiduría que normalmente le está vedada al hombre, y puede comprender la identidad de lo que parecería completamente opuesto.

Al respecto Segal señala que la poesía puede tomar una postura “inmanentista” o “transcendente”:

El poeta puede entender su particular forma de lenguaje bien como un medio por el cual participa compasivamente de las luchas y los procesos de la vida contra la muerte (y se identifica con ellos), bien como un medio privilegiado para observar esa lucha a la distancia.⁴⁴

En las *Bucólicas* encontramos ambas posturas: cuando son los pastores quienes logran la taumaturgia poética, lo que Virgilio señala es la participación del hombre en lo natural, y el acompañamiento mutuo de hombre y naturaleza en el regocijo y el sufrimiento. En cambio, en la *Bucólica* VI quien canta es de por sí un espíritu natural, es la naturaleza misma: la Arcadia misma revela al hombre misterios que le serían normalmente vedados, de la misma forma que es la Arcadia quien le cuenta a Menalcas que Dafnis ha alcanzado la apoteosis. Así, el verso de Sileno es esencialmente iniciático.

Nuevamente, entonces, se entremezclan el canto y la iniciación mística, como también lo hacen las figuras de Orfeo poeta y Orfeo teólogo. Pero también es notable cómo la realidad se introduce en la *Bucólica* VI. Sileno narra cómo Galo, poeta y amigo de Virgilio, es conducido por las musas a las cumbres del Helicón, “y de qué manera el coro de Febo se levantó entero en su honor”.⁴⁵ Lino lo recibe también y le entrega las flautas de Hesíodo y con ellas el poder de “hacer bajar de las montañas los duros fresnos”.⁴⁶ La figura de Lino es interesante. A pesar de que la tradición mítica lo hace hijo

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 7.

⁴⁵ VIRGILIO, *op. cit.*, VI, v. 36.

⁴⁶ *Ibíd.*, VI, v. 71.

de Apolo, dedicó sus versos a Dioniso, y se dice que enseñó la taumaturgia del canto al propio Orfeo. Al recibir entonces de parte de Lino las flautas y el poder del encantamiento, Galo no sólo se incluye en el más ilustre de los linajes poéticos, sino que demuestra también que su lugar en la *Bucólica* VI es el de “máscara” de Orfeo, como lo fue Dafnis en las *Bucólica* V.

Cuando Sileno refiere el episodio de Galo, lo hace sin interrupción en la cadena de relatos míticos, como si tal suceso, donde participa un personaje real y contemporáneo a Virgilio, fuera de un carácter idéntico a la historia de Pasífae o Filomena. Nuevamente, entonces, Virgilio utiliza el ámbito del verso para difuminar la línea que separa el mito y la realidad. Snell señala que la forma en que se entrecruzan personajes míticos y reales en las *Bucólicas* se debe a que la Arcadia virgiliana es un ámbito, descubierto por el mantuano, en el que el arte puede seguir su propia lógica sin necesidad de rendir cuentas ni a la historia ni a la tradición religiosa. Reiteramos que, si bien estamos de acuerdo con Snell, creemos que esta “liberación” del arte que efectuó Virgilio le sirvió al poeta para señalar un vínculo profundo y oculto que hasta entonces posiblemente no había sido del todo consciente: el vínculo entre lo mítico y lo real, lo artificial y lo natural, lo humano y lo divino. Más que resaltar el hecho de que en Arcadia el arte alcanza su independencia, nos gustaría señalar que Arcadia es el lugar donde el hombre camina entre los dioses.

LA MUERTE DE ORFEO

Es interesante recordar algo que Guthrie señala en su trabajo sobre el orfismo: Orfeo nunca fue adorado como un dios, ni entre los iniciados a los misterios que se le atribuyen, ni en la religión estatal griega. De hecho, su humanidad es parte esencial de la leyenda en la que es protagonista. Su desesperación amorosa, la carencia e insatisfacción inherentes a su deseo: tales tópicos alcanzan su completo patetismo sólo en relación a la condición humana en la que Orfeo está sumido. Desde ese punto de vista, las historias que se cuentan acerca de la muerte del vate cobran significado peculiar. Se dice que Orfeo murió como resultado de una desgracia esencialmente humana: la pérdida del favor del dios. La historia más relacionada con la religión que lleva su nombre refiere que el vate fue muerto por el rayo de Zeus, pues sus misterios habían revelado a los mortales más de lo que debían saber. Por otro lado, la leyenda más popular narra que las ménades de Dioniso despedazaron a Orfeo cuando éste, abrumado por la pena, las desdeñó o

descuido los ritos báquicos. Aún más: este último relato asegura que la cabeza del vate continuó cantando y brindando profecías inspiradas, hasta que Apolo, iracundo por la competencia, descendió del Olimpo y colocó su pie sobre ella para silenciarla. Así, Orfeo pierde el favor de Dioniso y Apolo, lo que no debería sorprendernos, ya que el imaginario griego había identificado a ambos dioses, y ofender a uno sería necesariamente ofender al otro.

Con estos relatos en mente, resulta provechoso volverse hacia las *Bucólicas* VIII y IX, y reparar en el drástico cambio en el tono poético que allí se observa.⁴⁷ En la *Bucólica* VIII Damón canta el desdén de Nisa, quien ha contraído matrimonio con Mopso. Su canción, cargada de sufrimiento, finaliza cuando el pastor amenaza con el inminente suicidio. De por sí, la cercanía de la muerte y el amor es uno de los principales ejes de la historia de Orfeo, pero lo verdaderamente interesante es la actitud de Damón hacia la divinidad. En la hora de su desesperanza, Damón invoca a los dioses, pero agrega que lo hace “aunque nada aproveché de testigos tales”.⁴⁸ De esa manera, su invocación más parece un amargo reproche que una alabanza. De Nisa nos dice también que “no crees que dios alguno se cuide de las acciones de los hombres”.⁴⁹ Se introduce así entonces el tema, ligado a la muerte de Orfeo, de la ruptura en el vínculo entre hombres y dioses. Este tópico alcanza su más profundo significado cuando Damón vuelve su ira hacia la personificación divina del amor: “ahora sé lo que es Amor; en duras rocas dan ser a aquel niño el Tmaro o el Ródope, o los garamantes del extremo del mundo”.⁵⁰ Con la subsiguiente mención de Medea, el canto de Damón hace hincapié en la crueldad inherente al amor, en su aspecto más cercano

⁴⁷ Quien señala admirablemente este repentino contraste es Brooks Otis en su obra *Virgil: a study in civilized poetry*. Sin embargo, creemos que el autor va demasiado lejos con sus conclusiones, especialmente al suponer que la intención de las *Bucólicas* es el anuncio por parte de Virgilio de que abandona al amor como tema poético: “el centro de su verdadera devoción, la meta de su verdadero instinto poético no es rendirle servicio a Amor, sino a la nueva *Romanitas* representada por Octavio.” (OTIS, 1995, p. 142.) La tesis parece quedar refutada por la forma en que el amor aparece prominentemente tanto en las *Geórgicas* (en la historia de Orfeo) como en la *Eneida* (en la relación entre Eneas y Dido). Por otro lado, el análisis todo de Otis sufre del preconcepto, común en los estudios académicos de la obra virgiliana, de que los escritos del mantuano anteriores a la *Eneida* no fueron más que una suerte de preparación para la composición de la epopeya. De esa manera, se pierde de vista el mérito propio de sus primeros trabajos, y se los considera sólo en relación con la que se asume (quizá de manera un tanto acrítica) como la mejor de las obras del poeta.

⁴⁸ VIRGILIO, *op. cit.*, VIII, v. 20.

⁴⁹ *Ibíd.*, VIII, v. 35.

⁵⁰ *Ibíd.*, VIII, vv. 43-45.

al horror, aspecto del que ya Sileno nos había hablado. Sin embargo, Sileno podía tomar cierta distancia, como espíritu de lo natural, mientras que aquí escuchamos el lamento de los labios de un ser humano condenado a sufrir las penas de amor.

Parecería entonces que la sabiduría iniciática que Sileno podía impartir no siempre basta para contrarrestar los efectos más terribles de la influencia de Eros sobre el hombre. Si el propio Orfeo perdió el favor de sus dioses y sucumbió a las penas de amor, poca esperanza puede tener el resto de los mortales. De hecho, al observar el mundo trastocado a su alrededor, Damón hace mención a Orfeo, diciendo que éste ha perdido sus artes al punto de que Títiro puede superarlo. Curiosamente, también hace referencia a un “siglo venidero”, que recuerda a la nueva era que se anunciaba en la *Bucólica* IV. Este siglo, sin embargo, es de desorden y locuras: “los grifos se ayuntarán con los caballos y [...] los astudizos gamos vendrán a abrevarse junto a los perros.”⁵¹ Así, tanto el Orfeo poeta como las enseñanzas del Orfeo teólogo se vuelven impotentes ante el sufrimiento de Damón. Como culminación de su canto, Damón entona el lastimero verso: “deja flauta mía, deja ya los versos menalios.”⁵² El Ménalo es un monte de Arcadia, y en las *Bucólicas* se lo evoca en alusión a la Arcadia toda. Versos atrás, de hecho, Damón había referido que el Ménalo acompaña los cantos de amor de los pastores. Sin embargo, en el pináculo de su sufrimiento, cuando anuncia su muerte, Damón no encuentra más consuelo en la resonancia y la afinidad de lo natural. La frase final de su canto constituye una despedida de la Arcadia.

Esta despedida se hace aún más evidente en la *Bucólica* IX, cuyo escenario no es ya Arcadia, sino Mantua. En este poema, el anciano Meris cuenta a Lícidas que la tierra de su amo, Menalcas, ha sido confiscada y entregada a un extraño. Mientras Meris se apresura a la ciudad para llevar dos cabras al nuevo dueño de la tierra, Lícidas le pide que entone algunos de los cantos de Menalcas, pero el anciano apenas recita algunos versos. De hecho, cuando Lícidas le sugiere detenerse a cantar, Meris insiste en que tiene asuntos de mayor importancia que atender, y el poema llega a un abrupto fin.⁵³ Lejos parecen estar los pastores para quienes el goce del canto y el de la labor en la tierra se complementaban, e incluso se identificaban sobre la base de que,

⁵¹ *Ibíd.*, VIII, vv. 27-48.

⁵² *Ibíd.*, VIII, v. 62.

⁵³ Si bien la *Bucólica* III termina también con una exhortación a detener los versos, se trata allí de que ya se ha cantado lo suficiente. En la *Bucólica* IX, en cambio, se produce la impresión amarga de que a los pastores se les ha negado el disfrute deseado del verso.

de algún modo, el hombre y la naturaleza encontraban juntos su realización. Meris en cambio se ve presa de un trabajo que ya no le produce satisfacción, pues se hace en nombre de un extraño, y que por tanto aparece en oposición y negación del goce del canto.

La *Bucólica* IX entonces parece mostrar un mundo en el que la magia del canto, la taumaturgia órfica, ha perecido, y esto en relación directa con la pérdida de la conexión con la tierra. Al respecto ha señalado Guillemin que con la llegada del usurpador desaparecen “los lazos del amor gracias a los que, durante generaciones, las plantas, los animales y los hombres se mantenían unidos sobre ese terruño”.⁵⁴ La sensación de que, por así decirlo, el espíritu de Orfeo ha abandonado la tierra se hace patente en el comentario de Meris: “recuerdo yo que de joven me estaba cantando hasta ponerse el sol; ahora se me han olvidado todos aquellos versos; la misma voz abandona ya también a Meris.”⁵⁵ Meris y Lícidas viven en un mundo donde la poesía no tiene lugar, y ha de llegar a su fin, abrupto como el del mismo poema, ante las adversidades que presenta la realidad.

KATÁBISIS Y ANÁBISIS

Las *Bucólicas* VIII y IX, entonces, nos enfrentan a una situación en la que se ha perdido a una misma vez el vínculo con el dios, la tierra, la naturaleza y el poder del canto. Que relacionemos esta pérdida con la historia de la muerte de Orfeo puede parecer forzado, pero por un lado, no hay duda de que todos los elementos que se han perdido están en relación con la figura de Orfeo como poeta o como teólogo; por el otro lado, lo que principalmente nos autoriza a establecer el vínculo es la *Bucólica* X, con la que la obra culmina. En ella se nos narra la muerte de Galo, el poeta que en la *Bucólica* VI había recibido las flautas de parte de Lino y que actuaba entonces como sustituto de Orfeo. En la *Bucólica*, final Galo aparece como arquetipo del poeta y, por lo tanto, es probable que actúe nuevamente como máscara del vate tracio. Asimismo, al igual que Orfeo, el poeta muere una muerte vinculada al amor, y extiende su reproche hacia Eros, de manera similar a Damón: “como si [...] aquel dios aprendiera a ablandarse con las desgracias de los hombres”.⁵⁶ Incluso, momentos antes de morir, el poeta evoca los paisajes de

⁵⁴ GUILLEMIN, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁵ VIRGILIO, *op. cit.*, IX, vv. 52-54.

⁵⁶ *Ibid.*, X, vv. 60-61.

las regiones heladas de Tracia, patria de Orfeo, y menciona el Ebro, río junto al cual Orfeo fue despezado por las ménades, de manera similar a como el propio Galo es ahora despedazado por el amor.

La muerte de Galo, sustituto de Orfeo, remite sin duda a la muerte del vate tracio, y por lo tanto también a la muerte de la posibilidad misma de la poesía. Las tres últimas *Bucólicas* podrían entenderse, bajo la luz de esta muerte, como un gradual alejamiento de las promesas iniciáticas de las *Bucólicas* IV, V y VI, frente a una realidad que finalmente se revela como incompatible con el espíritu poético y las enseñanzas del mito y la iniciación. Veamos si es efectivamente así.

No hay duda de que existe un cierto pesimismo en las tres últimas *Bucólicas*: quizá, ante los eventos históricos que le toco presenciar, Virgilio se pregunta si sus contemporáneos no han olvidado una verdad fundamental, como Meris olvidó el canto. Pero si se la observa con atención, se verá que a pesar de todo, la *Bucólica* X da término a la obra con la esperanza de la continuidad del espíritu poético. Los aspectos que más parecen indicar esto, si recogemos los elementos que hemos trabajado hasta ahora, son el hecho de que la resonancia entre el hombre y la naturaleza se ha recuperado, y que los dioses vuelven a mostrarse cercanos a los mortales. Así, la *Bucólica* transcurre nuevamente en Arcadia, tierra donde la afinidad entre el hombre y lo natural alcanza su mayor manifestación y que parecía perdida después de la *Bucólica* VIII. El pastor que canta el poema (probablemente el propio Virgilio), refiere que “no cantamos para sordos; el eco de las selvas lo transmite todo”.⁵⁷ Asimismo, la naturaleza toda se conmueve con el dolor de Galo y se dispone a consolarlo, y el poeta recibe la visita de Pan, Apolo y Silvano. Sin embargo, es cierto que todos estos elementos podrían reducirse a mera ensoñación o alegoría, como quiere Snell, si no hay en la *Bucólica* X alguna indicación de que el poder iniciático asociado con la poesía se ha preservado. Pero podemos sospechar que la hay, pues entre quienes se acercan a consolar a Galo se encuentren Apolo y Pan, figura dionisiaca, lo que nos introduce en un ambiente místico (recordemos que la cercanía de Febo y Dioniso es un aspecto clave de la religión órfica).

¿Cómo se desarrolla entonces el tema de la creación poética y la iniciación mística? Creemos que para descubrirlo debe considerarse al arquetipo de poeta virgiliano bajo la luz de uno de los aspectos clave de la historia de Orfeo: la *katábasis* y la *anábasis*. En efecto, es en este punto donde mejor

⁵⁷ *Ibíd.*, X, vv. 7-8.

se observa el vínculo entre la leyenda del Orfeo poeta y las enseñanzas del Orfeo teólogo. En su descenso al Hades (la *katábasis*), Orfeo obtiene la sabiduría que le permite, al completar el ascenso al mundo de los vivos (la *anábasis*), fundar los misterios báquicos que llevan su nombre. La idea del descenso y el ascenso se manifiesta en el poder de los vates inspirados, como Orfeo, quienes entraban en contacto con el principio fundamental, el alma del mundo, y extraían de las profundidades sus profecías. Pero es también el proceso que el iniciado órfico atravesaba para su salvación: debía descender hacia las profundidades de su propia interioridad, para “rescatar” el principio dionisiaco de la prisión titánica y restituirlo a la unidad divina a la que verdaderamente pertenecía.

En ese sentido, creemos que es parcialmente correcta la observación de Snell de que el poeta virgiliano encuentra en su interioridad el material de su arte; la intención de Virgilio, sin embargo, es vincular la creación poética con la sabiduría de la iniciación mística. Al darse a la actividad poética, Galo extiende el fundamento de su interioridad sobre la exterioridad de lo natural, y encuentra la identidad de ambos ámbitos. Por eso puede decirle a Pan, espíritu de lo natural, que “vosotros, sin embargo, oh Arcades, cantareis estos lamentos a vuestras montañas”.⁵⁸ El poeta sabe que su creación lo ha puesto en contacto con un principio que excede su individualidad, y que una vez haya dejado él este mundo, la naturaleza continuará cantando sus versos y, por tanto, cantándolo a él mismo: “¡oh cuán blandamente reposarían entonces mis huesos, si algún día vuestra flauta cantase mis amores!”.⁵⁹

No creemos, como Snell, que Virgilio presente al poeta en el momento de su creación como dándose a una inocua ensoñación, mediante la cual el artista se refugia en un “mundo propio”. Por el contrario, creemos que la iniciación mística y la inspiración poética aparecen en el imaginario de Virgilio como dos expresiones de un mismo principio: el reconocimiento de un fundamento que unifica la realidad toda y que revela al hombre no sólo su identidad con lo natural, sino además el lugar que ha de ocupar frente a la naturaleza y a la divinidad. De todos los hombres, quien mejor puede comprender esta profunda verdad es el poeta o, lo que es lo mismo, el iniciado. A lo largo de las *Bucólicas*, y culminando en el lastimero canto de Galo, la cercanía de la poesía y la iniciación ha servido a Virgilio para manifestar algo similar a lo expresado por Segal: “[el mito de Orfeo] ofrece

⁵⁸ *Ibíd.*, X, vv. 32-33.

⁵⁹ *Ibíd.*, X, vv. 34-35.

al artista la facultad de sentir en su arte un poder mágico que [...] lo pone en contacto con el goce de la pura vida, del puro Ser”.⁶⁰

Ese fundamento de la pura vida y del puro Ser es para Virgilio el dios del que hablaba Orfeo: Dioniso-Fanes; el mantuano, sin embargo, le rinde culto bajo otro de sus nombres: Eros o Amor. Por eso es que finalmente Galo, al haber obtenido la sabiduría que sólo la *katábasis* órfica puede proveer (en su forma de iniciación o de creación poética), puede decir, con su último aliento: “Amor todo lo vence; también nosotros cedamos a Amor”.⁶¹ Y es esa misma sabiduría la que le permite al pastor que entona la *Bucólica X* reconocer que el amor por Galo “crece en mí tanto de hora en hora cuanto el verde aliso se yergue en cada primavera”.⁶² La imagen es similar a aquélla que ya mencionamos, en que Galo habla de cómo sus amores crecerán con los árboles. Virgilio parecería decir que a pesar de que la adversidad amenaza con acabar con la posibilidad misma de la poesía, la naturaleza continuará cantando los amores de los hombres, pues Amor no es otra cosa que el principio fundamental del mundo, y el hombre una parte de él. En la canción inherente a la naturaleza, el espíritu de Orfeo persistirá, a la espera de que labios humanos sepan reanudar su canto.⁶³

CONCLUSIÓN

Aunque el análisis de Snell es particularmente penetrante, parecería desarrollarse bajo el preconcepto de que el progreso del espíritu humano y de su manifestación en el arte implica un abandono de las profundas implicaciones del mito, y la reducción de las figuras míticas a alegorías y referencias eruditas. Snell supone que el espíritu poético alcanza su realización por primera vez en la historia humana cuando adopta una total independencia del culto, cuando la idea de la influencia de la inspiración divina sobre el poeta se abandonó completamente. La posición de Snell supone que la poesía puede y ha de existir independientemente del espíritu religioso asociado con el mito. Así

⁶⁰ SEGAL, *op. cit.*, p. 198.

⁶¹ VIRGILIO, *op. cit.*, X, v. 69.

⁶² *Ibíd.*, vv. 73-4.

⁶³ Por supuesto, Virgilio ya adelanta esta conclusión mediante lo que constituye uno de los mejores ejemplos de “*mise en abyme*”: aunque Virgilio señala el momento en que los personajes “empiezan” a recitar versos en las *Bucólicas*, la forma poética implica que estaban recitando aun cuando el lector debe suponer que no lo estaban haciendo todavía. De esa manera, incluso Meris, que se niega a cantar, canta a lo largo de toda la *Bucólica IX*.

el autor priva al mito de la fuerza poética que lo constituye como tal, y a la poesía de la posibilidad de sondear las profundidades míticas. Es nuestra opinión que la abundancia de elementos órficos en las *Bucólicas* demuestra que Virgilio no compartía en absoluto la visión de Snell. Por el contrario, para el mantuano la poesía y la religión se encuentran entrelazadas. El arte, y particularmente la poesía, ponen al hombre en contacto con las verdades de la sabiduría mística. De esa manera, la figura del poeta y la del iniciado quedan, en la mente de Virgilio, prácticamente identificadas. Esta identificación se efectúa bajo la figura de Orfeo, a una vez poeta e iniciado. Así, el poeta alcanza un destino más glorioso que el resto de los hombres por su cercanía con la divinidad, una idea que queda reflejado en el ya mencionado epíteto que recibe primero Mopso y luego el propio Galo: “divino poeta”.

Por otro lado, Snell sostiene que la Arcadia sirvió a Virgilio como un mundo enteramente aislado de su entorno histórico, donde los conflictos políticos cobraban un aspecto mítico y por tanto irreal. La idea de que de algún modo el lenguaje mítico hace “inocuo” al conflicto histórico se sostiene sobre el mismo presupuesto: el mito de alguna manera ha perdido para Virgilio todo peso religioso. Pero por el contrario, creemos que al elevar a un lenguaje mítico los hechos históricos e introducir en el arte a sus contemporáneos, la intención de Virgilio es revelar la unidad detrás de la aparente oposición entre mito y realidad, el arte y lo natural, el hombre y lo divino. El carácter liminar de la figura de Orfeo sirve a Virgilio como soporte de esta reconciliación de opuestos. Es cierto que, como indica Snell, la Arcadia virgiliana es un lugar donde los elementos empíricos quedan sujetos a condiciones puramente estéticas, y por tanto marcadamente diferentes a las de la realidad. Sin embargo, creemos que al introducir elementos empíricos en su mundo estético, y personajes reales entre sus personajes míticos, Virgilio pensaba también en la esperanza oculta que se revela al considerar la figura de Orfeo en toda su complejidad: que el mundo estético de la poesía influyera sobre el mundo empírico, y que las verdades del mito guiaran el accionar de las personas reales.

[Recebido em março/2019; Aceito em maio/2019]

- GUILLEMIN, A.M. *Virgile: Poète, Artiste et Penseur*. Paris: Éditions Albin Michel, 1951.
- GUTHRIE, W.K.C. *Orpheus and Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- OTIS, Brooks. *Virgil: a Study in Civilized Poetry*. Norman: University of Oklahoma Press, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books, 1955.
- ROHDE, Erwin. *Psyche*. Tr. W.B. Hillis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1925.
- SEGAL, Charles. *Orpheus*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.
- SNELL, Bruno. *The Discovery of the Mind*. Tr. T.G. Rosenmeyer. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1953.
- VIRGILIO. *Bucólicas*. Tr. Tomás de la Ascensión. Madrid: Gredos, 1990.