

EL CANTO DE SILENO Y EL CANTO DE OVIDIO*

PABLO MARTÍNEZ ASTORINO

UNLP / CONICET • AR

pabloleandromartinez@yahoo.com.ar

En este artículo se estudia la égloga sexta con el fin de esclarecer tres puntos: 1) el valor del *carmen* contenido en el poema; 2) la *continuitas* interna del canto; 3) la influencia de ambos puntos en la composición de las *Metamorfosis* de Ovidio. El *carmen* señala la procedencia apolínea y el sentido "originario" de toda poesía. Se basa en la aptitud de las historias para enlazarse a través de una *continuitas* que, temática y estructuralmente, influirá en las *Metamorfosis* transmitiendo a esta obra las ideas de *carmen*, *ludus* y pasajes destacados.

carmen | *continuitas* | Sileno | Apolo | *carmen perpetuum* | apoteosis

In this article, we study the sixth eclogue in order to clarify three points: 1) the value of the *carmen* contained in the poem; 2) the internal *continuitas* of the song; 3) the influence of these two points on the composition of Ovid's *Metamorphoses*. The *carmen* points out the Apollonian origin and the original sense of all poetry. It is based on the aptitude of the stories to be chained through a *continuitas* which, thematically and structurally, will have an influence on the *Metamorphoses* by transmitting to this work the ideas of *carmen*, *ludus* and highlighted passages.

carmen | *continuitas* | Silenus | Apollo | *carmen perpetuum* | apoteosis

Estudiar la égloga sexta de Virgilio es, ciertamente, una tarea laberíntica. Sólo en los últimos cincuenta años –y el panorama puede complicarse si nos remontamos a los comienzos del siglo o a las dos últimas décadas del siglo XIX–, se ha escrito incansablemente sobre ella. Las interpretaciones difieren en forma casi pavorosa. No parece haber quedado nada por ensayarse. Si bien el núcleo de la composición es el misterioso canto de Sileno, las interpretaciones suelen abordar, además, otros problemas. Se han arriesgado (el criterio corresponde a Saint-Denis) soluciones filosóficas o literarias.¹ Se ha considerado la importancia del ambiente rústico² o del motivo del amor³ o del

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el III Coloquio Internacional "Ética y estética. De Grecia a la Modernidad", llevado a cabo en la Universidad Nacional de La Plata del 10 al 13 de junio de 2003.

¹ SAINT-DENIS (1963:27).

² Esta es la idea que sostenía CARTAULT (1897:260) y que, más tardíamente, retoma PERRET (1970:67).

³ Idea sostenida por Schaper y seguida por Flach. Cf. CARTAULT (1897:269).

de la metamorfosis;⁴ la intervención negativa o positiva de los dioses;⁵ el valor de la inspiración;⁶ la naturaleza del canto y su posible procedencia apolínea⁷ o su carácter revelador;⁸ la justificación de cada una de las historias míticas del canto de Sileno como capitales para la definición de la "gran poesía"⁹ o sólo de una estructura¹⁰ o, todo lo contrario, como meros motivos poéticos acordes con la vertiente alejandrina a cuyo influjo habría escrito Virgilio –y, en ese sentido, como la representación de los géneros de poesía preferidos por los alejandrinos–;¹¹ la idea de que habría en la égloga un *ars pastoralis* o un *ars poetica*;¹² el conflicto del hombre con la Naturaleza, del que libraría al hombre, aunque sólo temporariamente, la poesía;¹³ la importancia o la insignificancia de la aparición de Galo, quien, en opinión de un crítico eminente, Skutsch, vería representados los temas de sus obras en el canto;¹⁴ la filiación epicúrea del pasaje.¹⁵ La lista de interpretaciones es, por supuesto, sumaria. Puede hallarse un completo estado de la cuestión hasta mediados de la década del 60 en los artículos de Stewart y Saint-Denis, y uno más actualizado en un trabajo de Helzle sobre la cosmogonía ovidiana,¹⁶ así como en el conocido libro de Deremetz *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*.¹⁷ Nuestro objeto no será resumir aquí ese estado, sino más bien partir de algunas aproximaciones previas y centrarnos en lo que nos parece la médula de este poema, esto es, el canto de Sileno, a fin de proponer algunas ideas válidas para su interpretación.

En primer lugar, intentaremos precisar qué significa que haya un *carmen*, un canto, en medio de la composición y qué características asume dicho canto. En segundo lugar, trataremos de dilucidar qué valor tienen las historias representadas a partir de una idea que, nos parece, se ha desatendido: el hecho de que, pese a que las historias están sólo nombradas, integran, en el ámbito de la representación, un canto en el que Sileno, a diferencia de Virgilio, se de-

⁴ Tesis de Kettner, citado por CARTAULT (1897:267-8).

⁵ ROSE (1942:90-104).

⁶ ELDER (1961:109-125).

⁷ LIEBERG (1977:405-420); (1978:343-358).

⁸ MAURY (1944:71-147).

⁹ SAINT-DENIS (1963:40).

¹⁰ OTIS (1964:136-140).

¹¹ SKUTSCH (1956:194-5) y STEWART (1959:183).

¹² Para la concepción de la égloga 6 como *ars pastoralis*, vid. PUTNAM (1970:196-7); para su carácter de *ars poetica*, vid. la introducción a la edición de las *Bucólicas* de BOYLE (1976).

¹³ LEACH (1968:13-32).

¹⁴ SKUTSCH (1901:28-49; 1906:128-55). Skutsch dedicó sus obras a probar que Galo era el autor del *Ciris*, al que Virgilio aludiría aquí en los versos 74-77, referidos a Escila. Esta idea fue duramente criticada por la filología de la época.

¹⁵ PARATORE (1964:509-537); SPOERRI (1969:447-457), quien desarrolla sus ideas *in extenso* en otros dos artículos (1970a:144-163 y 1970b:265-272).

¹⁶ HELZLE (1993:123-134, especialmente notas 5, 12 y 13).

¹⁷ DEREMETZ (1995:287-314). Asimismo en COLEIRO (1979:198-214).

mora largamente. En tercer lugar, siguiendo algunos estudios, intentaremos "releer" el *carmen deductum* de Virgilio en tanto paralelo temático del magnífico *carmen perpetuum* ovidiano: las *Metamorfosis*. Este punto dará lugar a conclusiones sobre el sentido y el valor de la poesía como *carmen* y, además, dirá algo acerca de la discutida pretensión virgiliana en esta égloga que, según creemos, iluminará aspectos de la pretensión ovidiana en sus *Metamorfosis*.

Desde el estudio de Maury sobre las *Églogas*, la relación entre la égloga 4 y la 6 ha sido destacada a menudo. Según Maury, en la égloga 4 la Sibila conoce el futuro del mundo, mientras que en la 6 el canto de Sileno sería, sugestivamente, el devenir del mundo.¹⁸ Este canto representaría entonces una "procesión inexorable de lo uno a lo múltiple" que llega incluso al carácter desintegrador, pero de la que puede retornar un ser elegido, el poeta, representado por Galo.¹⁹ Más acertadamente, Otis ha señalado, junto con los rasgos complementarios, los opuestos de ambas églogas.²⁰ Saint-Denis, también en la década del 60, advertía sobre la índole reductiva de la aproximación de Maury.²¹ Sin embargo, el juicio más adecuado al respecto parece ser el de Elder, que no se propone contestarle a Maury, cuyo estudio no cita. Elder pone el acento en el carácter elusivo de Virgilio, debido a su formación poética alejandrina y a su tendencia a evitar la alegoría.²² La complejidad de Virgilio, una de cuyas muestras claras es la égloga 6, nos induce a abandonar esta primera línea de interpretación de su canto. El canto de Sileno, en realidad, parece más que un alegórico canto de revelación.

Si, a despecho del incontable acervo de la crítica sobre el tema, nos decidimos a releer la égloga 6, podremos, quizás, comprobar algo. La lectura nos sumerge en una atmósfera ambigua, sutil y misteriosa que no necesariamente tiene que ser leída en términos de iniciación, pero que sería muy ingenuo considerar un mero juego poético. De ahí que aquellos autores que, como Skutsch o Stewart,²³ sostienen que el canto de Sileno es sólo un repertorio de temas o géneros alejandrinos, no parezcan estar aludiendo a una experiencia de lectura sino, tan sólo, construyendo eruditos lazos literarios. La formación y la impronta alejandrina de Virgilio es indudable y, en ese sentido, es válido lo que Stewart dice sobre la pretensión virgiliana –conforme a su tendencia de englobar fuen-

¹⁸ MAURY (1944:88).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ OTIS (1964:136-137).

²¹ SAINT-DENIS (1963:28-29).

²² ELDER (1961:114).

²³ SKUTSCH (1956:194-195), ampliando las ideas de VOLLMER (1906:481 y ss.), y coronando una larga discusión filológica sobre temáticas afines representada por los trabajos de WITTE (1922:563-587), VAN BERCHEM (1946:26-29) y BECKER (1955:314-348), entre otros. ve a la égloga como un catálogo de temas alejandrinos; STEWART (1959:183) la considera un catálogo de géneros alejandrinos.

tes diversas en una "figura singular o unidad"²⁴ de aportar a la poesía alejandrina una nueva versión del género bucólico;²⁵ pero eso no nos dice nada acerca del canto que Virgilio eligió representar. Desde estas perspectivas, lo que recordamos de la égloga más allá del alejandrinismo virgiliano permanece ignorado.

Tal vez si nos detenemos a considerar la historia que sirve de marco al canto podamos abordar más eficazmente su naturaleza. En ella Cromis y Mnasilos, dos pastores (o, como quiere Segal,²⁶ acaso faunos o sátiros), se acercan a Sileno, que está "inflatum hesterno venas ut semper laccho" (15, "inflado en sus venas por el vino de la víspera"). Egle, una náyade, los ayuda a maniatarlo. Lo atan "nam saepe senex spe carminis ambo / luserat" (18-19, "pues a menudo los había engañado con la esperanza de un canto"). Este trato, según un crítico, sería un argumento suficiente para sostener el carácter lúdico de la égloga, uno tal que pondría en tela de juicio la seriedad del canto que sigue.²⁷ Es cierto que hay un carácter lúdico: compuestos de *ludus* aparecen incluso, con diversos sentidos, en los versos 1, 19 y 28. En el verso 1, *ludere* puede ser traducido como "ejercitarse en una labor poética", en el verso 19, tiene el sentido de "jugar con alguien" o "engañarlo" y en el 28, ("tum vero in numerum faunosque ferasque videres / ludere" ["entonces hubieras visto a los faunos y a las fieras danzar en armonía"]) adquiere el sentido de "danzar". Sin embargo, en todos los casos se habla de *ludere*. Contrariamente, este término será muy importante para el canto siguiente: la idea de un *ludus* crea la atmósfera, que no se corresponde con la frivolidad, pero tampoco con una inadecuada "seriedad". Es el *ludus* que implica la conmoción producida por el canto.²⁸ Y en este punto, nos parece, está la clave de la égloga.

Esta conmoción no se produce en forma casual. El ambiente y la atmósfera lúdica lo sugieren así para propiciarla. El *saepe* del verso 18 indica que la reunión de Sileno y los *pueri* es algo habitual, pero de ningún modo que es algo menor, ni que el canto que pronuncia Sileno va a tener lugar en cualquier ocasión. Hay un momento y un lugar para este: un momento, porque pese a que Sileno varias veces los ha engañado con la esperanza de un canto, sólo es-

²⁴ STEWART (1959:180).

²⁵ STEWART (1959:196-7).

²⁶ SEGAL (1971:56-58).

²⁷ Se trata de SEGAL (1969:409-435). Asimismo, para BALDWIN (1991:103) el humor es una de las claves para comprender la égloga.

²⁸ Ninguno de los comentarios o ediciones que hemos consultado (Coleman, Clausen, Perret, Brugioni, Della Corte y Coleiro) señalan este valor de *ludere*. No ignoramos la corriente contraposición de *ludere* con *canere*, que refiere a la épica. Pero está claro que el lector percibe el eco del término a lo largo del poema. Luego de leer el canto de Sileno, el *ludere* del verso 28 influye regresivamente. Por lo demás, la relación de la palabra *ludere* con lo que se ha dado en llamar *genus tenue* y la vinculación etimológica de *Thalia*, que aparece en el verso 2, con *thálea-on*, cuyo significado es "juego" (vid. BUISEL DE SEQUEIROS, 1994:307-308), no dejan de ser sugestivas ya que emparentan la conmoción del canto con términos poéticos.

ta única vez, y por razones particulares, lo concede; un lugar, ya que "Cromis y Mnasilo, unos muchachos, vieron a Sileno en una gruta, mientras yacía por el sueño".²⁹ El espacio en el que se produce esa reunión no casualmente es un espacio sagrado. De igual modo, Sileno excede su representación habitual: aparece representado como un dios.³⁰

Sin embargo, a menudo se ha discutido de dónde procede ese canto. O. Skutsch cree que no se puede atribuir el canto a Apolo, de acuerdo con la conclusión a partir del verso 82 ("omnia quae Phoebus meditante beatus / audiit Eurotas iussitque ediscere laurus, ille canit" ["todas las cosas que, meditándolas en otro tiempo Febo, el feliz Eurotas oyó y ordenó que los laureles aprendieran, canta aquél"]), porque Apolo no podría haber cantado la consagración de Galo.³¹ Dirá, no obstante, que Galo es un símbolo de la consagración poética alejandrina y que por eso sí puede ser evocado por el canto de Sileno, como un asunto más del repertorio.³² Lieberg, en un artículo valioso, recuerda que la tesis de que el canto de Sileno es en realidad de Apolo se encuentra ya en el humanista español Juan Luis Vives.³³ En su edición de las *Bucólicas*, Perret señala lo mismo.³⁴ Parece claro que el *omnia quae* no puede agregar una materia más al canto y la prueba es que se han utilizado otro tipo de conectores, todos ellos semejantes, para unir las distintas historias. El *omnia quae* colocado en primer lugar parece resumir más que agregar. Esta idea es compartida también por Stewart, que cree en el carácter catalógico del canto.³⁵ Para Stewart, en el pasaje hay ambigüedad intencional porque señala otro tipo poético no consonante con los que se habrían representado a través de las distintas historias.³⁶ Pero desde el plano de la lectura es muy difícil aceptar la "teoría alejandrina" y muy simple descartar cierto grado de ambigüedad. Galo sólo sería una evocación de Virgilio, acaso por la admiración que Virgilio le profesaba a este poeta, y también para expresar el motivo de la consagración poética. La

²⁹ Destacados nuestros; vv. 13-14: "Chromis et Mnasyllus in antro / Silenum pueri somno videre iacentem".

³⁰ Ver BUISEL DE SEQUEIROS (1995:125). La opinión de SEGAL (1971:56-58) acerca de la condición divina de Cromis y Mnasilo sería entonces pertinente y sugestiva. DESPORTS (1952:187) señala asimismo que la ebriedad y la captura para obtener un *carmen* se revelan como elementos rituales atestiguados por la tradición literaria, y que el término empleado para referirse a la embriaguez (*iaccho*) posee connotaciones místicas, razón por la cual habría que descartar la idea de una embriaguez vulgar. Sileno es, por tradición literaria, cantor; Virgilio lo representa como un encantador emparentado con Orfeo, si bien con una *incantatio* particular y diferenciada (DESSPORTS, 1952:185, 183).

³¹ SKUTSCH (1956:194).

³² *Ibid.* Otros (VOLLMER, 1906:486-88; STEWART, 1959:194) consideran que su aparición es meramente ocasional.

³³ LIEBERG (1978:343).

³⁴ PERRET (1961:76).

³⁵ STEWART (1959:195-196).

³⁶ STEWART (1959:196).

obra que Virgilio le asigna –probablemente un poema etiológico sobre el bosque de Grinia– no tiene por qué ser real ni tiene que haber sido obligatoriamente escrita por el autor, que tal vez sólo se lo propuso y luego desistió de la empresa.³⁷ En el plan literario de Virgilio, tanto Sileno como Apolo pueden cantar la consagración de Galo, porque esta consagración es algo que el anhelo poético de Virgilio ha querido incluir. Lo que aparece destacado en el final es otra cosa: es que el canto, que todo canto al fin de cuentas, procede de Apolo. Esto, como veremos, no invalida la importancia de la consagración poética.

Volvemos entonces a la pregunta de nuestra introducción: ¿qué significa que haya un *carmen* en medio de la composición?³⁸ En relación con la naturaleza, significa que hay una instancia capaz de evocar las cosas y que en esa evocación la naturaleza revela su armonía. Como señala Perret y recuerda Lieberg, Febo canta, el Eurotas ordena a los laureles aprender el canto, los laureles se lo transmiten a Sileno, Sileno hace resonar los valles y “pulsae referunt ad sidera valles” (84, “los valles, conmovidos, lo llevan –lo refieren– a las estrellas”).³⁹ El canto llega finalmente a los dioses. Es mucho más que un canto de revelación porque en él se cifra el ritmo del mundo. Que Lieberg lo haya relacionado con la armonía de las esferas de los pitagóricos representada por Cicerón en el *Somnium Scipionis* no parece exagerado entonces,⁴⁰ aun cuando sería un error considerar la égloga una mera traducción poética de esa teoría. En relación con la poesía, el *carmen* cobra aun mayor importancia. Virgilio define que toda poesía es apolínea, que viene de los dioses y vuelve a ellos. La poesía evoca y describe el mundo, pero además, como dice Heidegger, lo sostiene.⁴¹ Deremetz, con lenguaje y concepciones modernas, agregaría que la poesía se concibe como la resurgencia inagotable de la poesía original.⁴²

Si tenemos en cuenta la última afirmación, el poeta, aquel ente depositario del favor de las Musas, debe ser un individuo particular. Pese a esto, no sería admisible afirmar, como hace Leach fallidamente, que en relación con el mundo natural el poeta no es “como el hombre”.⁴³ Más productivo parece el análisis

³⁷ Cf. PERRET (1970:74)

³⁸ Para una ilustración sobre los *carmina* preliterarios y su utilización posterior en textos literarios, vid. DANGEL (1997).

³⁹ PERRET (1970:76) y LIEBERG (1978:348).

⁴⁰ LIEBERG (1978:355).

⁴¹ HEIDEGGER (1958:139): “La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera ‘expresión’ del ‘alma de la cultura’”.

⁴² DEREMETZ (1995:302). Los versos 70-71 (“quibus [i.e. calamis] ille solebat / cantando rigidas deducere montibus ornos”) señalan que el impulso poético de Hesíodo, legado a Galo, a quien evoca Virgilio, es afín al encantamiento producido por el canto de Sileno, que viene de Apolo. En tanto *carmen*, la poesía, dice Virgilio, remite necesariamente a ese encantamiento.

⁴³ LEACH (1968:30).

de Elder, para quien la égloga contiene la declaración virgiliana de su propia inspiración,⁴⁴ tal como puede verse en una tradición literaria que comienza en Hesíodo y pasa por Calímaco y Enio hasta llegar a Propercio y Galo, contemporáneos de Virgilio. Virgilio, según este autor, habría elegido como cualquier otro su forma particular de hablar de la inspiración. Sin embargo, no parece tan evidente como en el encuentro de Hesíodo con las Musas o en el episodio de los *Aitia* de Calímaco, o como en el sueño de Homero de Enio, o bien como en la elegía 3 del libro tercero de Propercio. Resulta más convincente un verso de Virgilio, que es el título del artículo de Elder: "non iniussa cano" (9). Títilo va a cantar lo que le ordenó Apolo tirándole de las orejas, así como Sileno cantará lo que oyó indirectamente del canto pronunciado por ese dios. La pretensión de Virgilio es distinta y en cierto modo mayor que lo que postula Elder. Virgilio no habla de su propia inspiración; habla de *la* inspiración, del imperativo de la divinidad en el hombre, de la huella del Canto que se imprime en este. El poema que, ficticiamente, debe escribir Galo es, asimismo, una prueba más (y, por cierto, una prueba estelar) de ese imperativo de la divinidad: "hos tibi dant calamos ... *Musae*" (69, "las Musas te dan estas cañas"), dice el poeta; y también: "his [calamis] tibi Grynei nemoris dicatur origo, / ne quis sit lucus, quo se plus iactet *Apollo*" (72-73, "sea dicho con éstas [cañas (flautas de *Lino*, hijo de *Apolo*)] el origen del bosque de Grinia / para que no haya ningún bosque del que se jacte más Apolo").⁴⁵

De esta manera, todo lo escrito sobre la consagración poética y sobre la elevación (apoteosis) de Galo al pasar del *genus tenue* a un *genus medium* que prefiguraría un cambio poético en Virgilio mismo, es ciertamente aplicable;⁴⁶ pero es necesario recordar que hay una instancia previa que hace posible la consagración de Galo o la de Virgilio a la que este ha querido referirse en forma explícita con esta égloga. Esa instancia es Apolo, la divinidad. En este sentido, cuando en el verso 66 Virgilio escribe, refiriéndose a Galo, "utque viro Phoebi chorus adsurrexerit omnis" ("y cómo ante el varón el coro de Febo todo se irguió"), evoca no sólo su mérito poético, sino además su admisión por parte de la divinidad a la consagración poética.

Yendo ahora a nuestro segundo punto, ¿cuál sería el valor de los motivos representados en el canto de Sileno? Saint-Denis⁴⁷ anotó que se tratan temas cosmológicos y mitológicos y que esto es lo que puede considerarse "gran poesía". El canto de Sileno prosigue una tradición que se remonta al canto de Demódoco de la *Odisea* y al de Orfeo en la *Argonautica* (Apol. Rod. 1.496 ss.). Esta tradición es continuada más tarde por Virgilio en el canto de las *Geórgicas* (2.475 ss.) y en el de Iopas (*Eneida* 1.740 ss.). Se han sugerido otras estructu-

⁴⁴ ELDER (1961:113).

⁴⁵ Destacados nuestros.

⁴⁶ BUISEL DE SEQUEIROS (1995:126-128).

⁴⁷ SAINT-DENIS (1963:39).

ras, entre las cuales está la de Otis,⁴⁸ pero, en cierto modo, ninguna de ellas parece convincente. Creemos, sin embargo, que sólo una idea de este autor resulta adecuada para explicar la naturaleza de las historias. En efecto, dice:

Una visión común de su contenido [...] ha sido que es un catálogo –o bien de la propia poesía de Galo, o de varios ‘pequeños poemas épicos’ neotéricos, o de diferentes géneros (poesía didáctica, etiológica, metamorfosis, amores, etc.). Toda esa crítica, sin embargo, ignora su plan evidente, su deliberadamente apresurada *continuidad*.⁴⁹

No es que las historias no importen, es que importan en tanto pueden enlazarse entre sí. Solemos olvidar que Virgilio refiere el canto de Sileno como motivos, pero que hay un espacio imaginativo y conjetural, el espacio de la poesía, en el que efectivamente Sileno está cantando y va pasando con soltura y fluidez de un tema a otro. La estructura de Otis da cuenta de esas relaciones. Sileno canta primero, en un estilo filosófico lucreciano aunque ecléctico en cuanto a filiaciones, la creación desde el Caos; luego los reinos saturnios, el diluvio y la segunda creación; posteriormente, el episodio de Hylas (episodio de la Edad de los Héroes y primera aventura del hombre “caído” en el océano), seguido del de Pasífae (primera *dementia* trágica causada por el amor); después los amores y metamorfosis de transición (Atalanta, las hermanas de Faetón); luego un interludio: Galo con las Musas; por último, metamorfosis que representan el amor criminal (Escila, Tereo y Filomela).⁵⁰

Ahora bien, como ha señalado Otis y también Helzle,⁵¹ esta idea de continuidad y la selección temática han influido notablemente en las *Metamorfosis* de Ovidio. La mayoría de las historias del canto de Sileno aparecen representadas en la obra de Ovidio y en la cosmogonía ovidiana hay muchas alusiones a esta égloga.⁵² Decir que las *Metamorfosis* son sólo una *amplificatio* de la égloga no resulta aceptable, porque sus fuentes parecen haber sido muy heterogéneas, pero además no agregaría un dato muy importante sino más bien una mera precisión temática. Lo sugestivo sería indagar en la concepción del *carmen* virgiliano para extraer conclusiones sobre la pretensión poética virgiliaña que puedan iluminar algo más la ovidiana. En resumen: si la idea del canto de Sileno era la de una poesía como canto evocador de las cosas, como un canto que nombra el mundo por voluntad de los dioses, y para los dioses, provocando una conmoción en el mundo natural, y esta obra, a su vez, influye en

⁴⁸ OTIS (1964:138).

⁴⁹ OTIS (1964:137). Traducción nuestra.

⁵⁰ Tal es la estructura que diseña OTIS (1964:138-9). Para otras estructuras, *vid.* COLEIRO (1979:214-5).

⁵¹ OTIS (1964:137-8); HELZLE (1993:124).

⁵² Es significativo que el episodio de la captura de Sileno, aunque en forma diversa, aparezca también en las *Metamorfosis* de Ovidio (11.90 ss) y, además, en el marco del ciclo de Orfeo.

las *Metamorfosis*, las *Metamorfosis* podrían ser leídas no como una mera sucesión de historias alejandrinas y sutiles, sino como un verdadero canto perpetuo (*carmen perpetuum*) de la historia del hombre hasta Roma. Tal vez Ovidio acuse una mayor "modernidad" (dice "in nova fert animus mutatas dicere formas", 1),⁵³ pero la idea de canto acecha en cada uno de sus versos y conmoción al lector que se deja llevar por las caprichosas transiciones de una trama antigua y misteriosamente atractiva.

No obstante, hay que precisar algo más el valor de esta continuidad. Pese a ella, tanto en la égloga 6 como en las *Metamorfosis* hay puntos destacados, de lo que se infiere que el procedimiento de la continuidad no excluye la posibilidad de detenerse en un tema o motivo. Como hemos visto, a propósito del tema de la poesía el canto de Sileno se detiene en forma particular en la consagración de Galo. La obra de Ovidio, que emplea a menudo con vaguedad la transición y el enlace, suele poner el acento, sin embargo, en un motivo que es afín a este de la consagración poética de Galo: el de la apoteosis. Resulta sugestivo que la consagración poética de Galo, en el plan de la relación que puede establecerse entre las églogas 4 (referida al *puer*, mitad hombre, mitad dios), la 5 (sobre la apoteosis de Dafnis) y la 6 (en la que aparece la consagración de Galo), haya sido considerada una apoteosis.⁵⁴ No es tan importante estudiar si esto tiene consecuencias compositivas en las *Metamorfosis*; más sustancialmente, ello parece aportar algo más a la discusión sobre la naturaleza del *carmen perpetuum* y, en particular, sobre el *carmen perpetuum* ovidiano. Resumiremos primero algunas aproximaciones comparativas de ambos textos y añadiremos luego algunas perspectivas que se desprenden de esta última idea.

En primer lugar, como hemos dicho, el *carmen perpetuum* de las *Metamorfosis* es, ante todo, un canto. En él pueden aparecer representados los mitos atendiendo con preferencia a lo que se ha dado en llamar su función narrativa,⁵⁵ pero aún bajo la apariencia de *carmen*; no se trata, pues, de una novela. Las Musas no aparecen al principio del poema (aunque no están ausentes de él). Sin embargo, se cree en una persistencia de la poesía (y con ella, del poeta) más allá de la muerte, con lo cual se acepta, aunque sólo sea literariamente, la idea de que hay algo que sostiene la poesía a través del tiempo.⁵⁶ De nuevo

⁵³ Ovidio prescinde de las Musas en su proemio: es su *animus* el que lo mueve a cantar. Destacados nuestros.

⁵⁴ Ver, por ejemplo, BUISEL DE SEQUEIROS (1995:127): "por eso en la Eg. X, 17, Galo es llamado *divine poeta*, ya que ha sido previamente consagrado en la VI".

⁵⁵ GALINSKY (1976:13-14; 1996:263).

⁵⁶ El poeta habla de *fama* (15.878) porque descuenta que sólo lo perdurable goza de *fama*. *Amores* 1.15.7-8 desarrolla más explícitamente la idea: "mortale est, quod quaeris, opus; mihi fama perennis / quaeritur, in toto semper ut orbe canar". Por lo demás, es sugestivo que Ovidio haya representado a través de las simétricas apariciones de las Musas (libro 5), Orfeo (libro 10) y Pitágoras (libro 15) –figuras estas de la poesía, el *vates* y el filósofo– *camina perpetua* condensados (ver HOLZBERG, 2002:146). Según parece, Ovidio reconoce los referentes tradicionales de la elevación poética; no es meramente un tenaz partidario de la "teoría de la recepción".

aunque acaso literariamente, el poeta habla, no obstante, de su propia deificación: "parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum" (*Met.* 15.875-6, "sin embargo, en mi mejor parte, seré llevado inmortal por sobre los altos astros y mi nombre será indeleble"); y también "siquid habent veri vatum praesagia, vivam" (*Met.* 15.879, "si tienen algo de verdad los presagios de los vates, viviré"). En segundo lugar, la continuidad de las historias, al igual que en la égloga 6, está impregnada de una atmósfera de *ludus*. En las *Metamorfosis* este *ludus* aparece aun más acentuado y, en ocasiones, se concreta en un humor no corrosivo.⁵⁷ Pero, en todo caso, comparar esta obra con el canto de Sileno resulta de utilidad para comprender y ampliar la medida en que este carácter "lúdico" es apropiado para un *carmen perpetuum*. En tercer lugar, estos poemas que cantan la historia del universo son, más esencialmente y antes que de ninguna tradición, herederos de la tradición hesiódica. Es Hesiodo quien "canta" la *Teogonía* y el relato de las edades. Las actitudes literarias pueden ser distintas, pero en los tres casos se observa una pretensión poética cara a los antiguos y ardua para los modernos: cifrar el universo. Al evocar la égloga 6, Ovidio no hace más que inscribirse problemáticamente (a través de Virgilio) en la tradición hesiódica.⁵⁸

Por último, el carácter destacado que asume la consagración de Galo en la égloga 6 debería enseñarnos algo sobre el papel de las apoteosis y de otros fragmentos como el discurso de Pitágoras en las *Metamorfosis*. La *continuitas* no es nunca el ámbito de la relatividad. Por sus características intrínsecas, y previamente a las actitudes críticas, da siempre lugar a que se especule sobre un centro o un "soporte" que la contenga. La crítica puede fallar en la asignación del carácter de centro o soporte a una determinada parte de la obra, pero es la misma construcción "elástica" de la obra la que da lugar a este tipo de lecturas. De ahí que fragmentos como los dedicados a la apoteosis o el mismo discurso de Pitágoras puedan adquirir cierto interés para los estudios o puedan despertar comparaciones, ecos textuales.⁵⁹ Por lo demás, el hecho de que la misma representación poética les confiera un carácter destacado no implica que deban imponerse como criterios únicos y excluyentes, aunque sí, claro está, que tengan que ser considerados para una lectura adecuada.⁶⁰

⁵⁷ GALINSKY (1996:266).

⁵⁸ Ver MARTÍNEZ ASTORINO (2003:335-349).

⁵⁹ La discusión sobre el valor del discurso de Pitágoras, que no podemos resumir aquí (vid. GALINSKY, 1999; HARDIE, 1995; MYERS, 1994:133-166; HOLZBERG, 2002:144-147), podría ser nuevamente reencauzada desde esta perspectiva. Ver, para este fin, MARTÍNEZ ASTORINO (2002:167 ss).

⁶⁰ Agradezco a la Prof. María Delia Buisel por sus valiosas observaciones y sugerencias, así como por su inapreciable asesoramiento bibliográfico en aspectos de la pastoral virgiliana. Agradezco también a la Prof. Lía Galán por sus agudas correcciones y al evaluador anónimo por sus sugerencias bibliográficas. Por último, quiero expresar mi agradecimiento al Prof. Galinsky, que generosamente ha leído este trabajo y, a través de algunas de sus recomendaciones bibliográficas, me ha alentado indirectamente a continuar estudiando el tema.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BALDWIN, B. (1991) "Eclogue 6: the simple explanation", *SO*, 66, pp. 97-107.
- BECKER, C. (1955) "Vergils Eklogenbuch", *Hermes*, 83, pp. 314-349.
- BERCHEM, D. VAN (1946) "La publication du *De rerum natura* et la VI églogue de Virgile", *MH*, 3.
- BOYLE, A. J. (1976) *The Eclogues of Virgil*, Melbourne.
- BRUGIONI, B. (1964) *Le Bucoliche e le Georgiche, scelta, commento e introduzione*, Firenze.
- BUISEL DE SEQUEIROS, M. D. (1994) "La amonestación de Apolo. Calímaco: *Aitia*, 22-24 y Virgilio: Égloga VI, 3-5" en *Homenaje a Aida Barbagelata*, Buenos Aires, pp. 305-319.
- (1995) "La consagración poética" en *Actas de las primeras jornadas uruguayas de estudios clásicos*, Montevideo, pp. 123-129.
- CARTAULT, A. (1897) *Études sur les Bucoliques de Virgile*, Paris.
- CLAUSEN, W. (1994) *A Commentary of Virgil Eclogues*, Oxford.
- COLEIRO, E. (1979) *An Introduction to Vergil's Bucolics with a Critical Edition of the Text*, Amsterdam.
- COLEMAN, R. (1977) *Vergil Eclogues*, Cambridge.
- DANGEL, J. (1997) "Le *carmen latin*: rhétorique, poétique et poésie", *Euphrosyne*, 25, pp. 113-131.
- DELLA CORTE, F. (1967) *Le Bucoliche* (12ª edición), Edizioni Scolastiche Mondadori.
- DEREMETZ, A. (1995) "Le *carmen deductum* ou le fil du poème (Virgile, *Bucolique* 6)", en *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Paris, pp. 287-314.
- DESSPORTS, M. (1952) *L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*, Bordeaux.
- ELDER, J. P. (1961) "Non iniussa cano. Virgil's sixth eclogue", *HSCP*, 65, pp. 109-125.
- GALINSKY, K. (1976) "L' "Eneide" di Ovidio (met. XIII 623- XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosi*", *Maia*, 28, pp. 3-18.
- (1996) *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton.
- (1998) "The speech of Pythagoras in Ovid's *Metamorphoses*", *PLLS*, 10, pp. 313-336 ("El discurso de Pitágoras en las *Metamorfosis* de Ovidio", trad. Daniel Torres, *Auster*, 4, 1999, pp. 21-40).
- HARDIE, P. (1995) "The speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15: Empedoclean epos", *CQ*, 45, pp. 204-214.
- HEIDEGGER, M. (1937, 1971) *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, Frankfurt/Main ("Hölderlin y la esencia de la poesía", en Heidegger, M. [1958 —reimpr. 2001] *Arte y poesía*, México, pp. 125-148 [trad. y prólogo de S. Ramos]).
- HELZLE, M. (1993) "Ovid's cosmogony. *Metamorphoses* 1.5-88 and the traditions of ancient poetry", *PLLS*, 7, pp. 123-134.
- HOLZBERG, N (1997), *Ovid. Dichter und Werk*, Munich (*Ovid. The Poet and his Work* [2002] [trad. G. M. Goshgarian], Ithaca and London).

- LEACH, E. W. (1968) "The unity of *Eclogue 6*", *Latomus*, 27, pp. 13-32.
- LIEBERG, G. (1977) "L'armonia delle sfere in Virgilio? Osservazioni sull'epilogo della sesta ecloga" en *Atti del Convegno Virgiliano Bimillenario delle Georgiche*, Naples, pp. 405-420.
- (1978) "L'harmonie des sphères chez Virgile? Remarques sur l'épilogue de la sixième églogue", *BAGB*, 4, pp. 343-358.
- MARTÍNEZ ASTORINO, P. (2002) "*Metamorfosis de Ovidio: de Prometeo a Roma*", en BUZÓN, R. – CAVALLERO, P. – ROMANO, A. – STEINBERG, M. E. (eds.) *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura*, Buenos Aires, pp. 161-173.
- (2003) "El relato hesiódico de Pandora y sus incidencias en la cosmogonía ovidiana", *CFC(L)*, 23.2, pp. 335-349.
- MAURY, P. (1944) "Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*", en *Lettres d'Humanité*, 3, Paris, pp. 71-147.
- MYERS, K. S. (1994) *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor.
- OTIS, B. (1964) *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford.
- PARATORE, E. (1964) "Struttura, ideologia e poesia nell'ecloga VI di Virgilio" en *Hommages à Jean Bayet*, *Latomus*, 70, pp. 509-537.
- PERRET, J. (1961) *Virgile. Les Bucoliques*, Paris (2ª edición revisada 1970).
- PUTNAM, M. C. J. (1970) *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*, Princeton.
- ROSE, H. J. (1942) *The Eclogues of Vergil*, Berkeley-Los Angeles.
- SAINT-DENIS, E. de (1963) "Le chant de Silène à la lumière d'une découverte récente", *Revue de Philologie*, 37, pp. 23-40.
- SEGAL, C. (1969) "Vergil's sixth eclogue and the problem of evil", *TAPhA*, 100, pp. 409-435.
- (1971) "Two Fauns and a Naiad? (Virgil, *Ecl.* 6, 13-26)", *AJPh*, 92, pp. 56-61.
- SKUTSCH, F. (1901), *Aus Vergils Frühzeit*, Leipzig-Berlin.
- (1906) *Gallus und Vergil*, Leipzig.
- SKUTSCH, O. (1956) "Zu Vergils Eklogen", *RhM*, 99, pp. 193-201.
- SPOERRI, M. W. (1969) "L'épicurisme et la cosmogonie du Silène" en *Actes du VIII congrès Association G. Budé*, pp. 447-457.
- (1970a) "Zur Kosmogonie in Vergils 6. Ekloge", *MH*, 27, pp. 144-163.
- (1970b) "Antike Vergilerklärer und die Silenkosmogonie", *MH*, 27, pp. 265-272.
- STEWART (1959) "The song of Silenus", *HSCP*, 64, pp. 179-205.
- VOLLMER (1906), "Zu Vergils 6. Ekloga", *RhM*, 61, pp. 481-490.
- WITTE, K. (1922) "Vergils sechste Ekloge und die Ciris", *Hermes*, 57, pp. 563-587.