

El *carmen* cosmogónico. La creación de *natura* en Virgilio (*Ecl.* 6, 31-40)¹

Rafael Carlón

Universidad Nacional de La Plata

rafacarlon95@gmail.com

Resumen: En este trabajo se propone un análisis de la cosmogonía presente en la *Égloga* 6 de Virgilio (vv. 31-41) a partir del estrecho vínculo que parece existir entre *natura* y *carmen*. Para ello, comenzaremos con un breve comentario sobre este tema en tres corrientes filosóficas (orfismo, pitagorismo y estoicismo) con el objetivo de analizar la funcionalidad del canto dentro del relato cosmogónico en el poema.

Finalmente, se propondrá una lectura del pasaje por medio de una sugerente ambigüedad textual, que, aunque se aleja de las principales interpretaciones que se han hecho, podría resultar enriquecedora para el análisis de la obra.

Palabras clave: Virgilio, *natura*, *carmen*, cosmogonía

Introducción

El relato de los orígenes del cosmos ha sido un tema sin dudas atractivo para los poetas de la antigüedad que, desde Homero en adelante, han creado una variada serie de respuestas a tan descomunal interrogante. Naturalmente, la filosofía también se ha preguntado por la creación del mundo y de las cosas que allí habitan, de cuyas indagaciones los poetas se han nutrido, en mayor o menor medida y de manera más o menos ecléctica, a la hora de confeccionar sus obras artísticas. De igual modo, la incidencia de la música y de la poesía en el ser humano y en la naturaleza también fue motivo de reflexión recurrente entre los antiguos; baste recordar los efectos hipnóticos y proféticos del canto de las sirenas sobre los hombres que las escuchan, o el poderoso impacto de la música de Orfeo, incluso sobre seres más allá del umbral mortal, así como la teoría pitagórica de la armonía celestial. La poesía y el canto también parecen acompañar a los seres humanos desde los orígenes.

En este trabajo, analizaremos el origen de *natura* según la cosmogonía virgiliana de la *Égloga* 6 (vv. 31-40). Planteamos que allí puede apreciarse un estrecho vínculo entre la

¹ Este trabajo fue elaborado en el marco del proyecto de investigación “*Agrestem Musam: concepciones de la naturaleza en la Égloga 6 de Virgilio*” de la Beca EVC-CIN, convocatoria 2018, bajo la dirección de la Dra. María Emilia Cairo. Asimismo, una versión previa fue desarrollada como trabajo final para el seminario “Caos y cosmos en Ovidio, *Metamorfosis* 1 y 2 (primera parte)”, dictado por el Dr. Martínez Astorino en el año 2018. Agradezco a ambos sus valiosas correcciones y comentarios.

generación del cosmos y la palabra poética², que es siempre una relación con el canto y con la música, cuyo testimonio inicial es la propia etimología de la palabra *carmen*.³ Un comentario somero merece el tratamiento que distintas doctrinas filosóficas han dado al lugar de la música dentro de la vida del hombre y del cosmos. Tres sobresalen por su influencia: el pitagorismo, el orfismo y el estoicismo⁴. En relación a la primera corriente, Nabielek en su artículo “Silenus’ song (Virgil *Ecl.* 6.27-86) —A source for Ovid’s pythagoreanism in the *Metamorphoses?*”, al estudiar a Virgilio como una fuente del pitagorismo en Ovidio, ha expuesto resumidamente sus características y ha señalado en qué medida estas se asemejan o difieren de la tradición órfica: ambas corrientes filosóficas comparten creencias escatológicas y en ambas la música juega un rol fundamental, pero los pitagóricos se caracterizan por la adoración del dios Apolo, mientras que los órficos de Dionisio. Lo distintivamente pitagórico radicaría en la idea de un mundo estructurado de manera matemática, en el que los números proporcionan el orden subyacente y las regularidades del cosmos; la música comparte con el cosmos una estructura matemática común y es por ello que en la experiencia musical el hombre puede “oír el orden eterno de la creación” (Nabielek, 2007, p. 104). La noción de armonía, según Barker (2014), juega un rol fundamental en la metafísica del pitagorismo, de modo que las estructuras musicales actúan como un ejemplo paradigmático de la integración armoniosa y de la concordia entre los elementos. En relación al orfismo⁵, es ya un lugar común señalar el rol de “encantamiento”⁶, con efectos taumátúrgicos sobre toda la naturaleza, que cumplen el canto y la música, cuyo poder se extiende incluso hasta el inframundo, como da cuenta el propio mito de Orfeo. Bauzá (2015), quien lo ha estudiado en relación a Virgilio, destaca que el canto funciona

² Tomamos la noción de Álvarez Hernández (2014).

³ La importancia del *carmen* en Virgilio y también en Ovidio ha sido estudiada por Martínez Astorino (2004).

⁴ Entiéndase la descripción siguiente como un breve resumen que de ningún modo busca exhaustividad (algo que, por otro lado, ocuparía un espacio desmesurado), sino señalar ciertas particularidades en lo que concierne a la música dentro de dichas corrientes filosóficas.

⁵ Cuya afinidad con el pitagorismo aún hoy estimula las discusiones entre los estudiosos. Para un debate actualizado y minucioso, ver Betegh (2014). Cabe destacar que ambas tradiciones, como señala el autor, cuentan con un relato cosmogónico, cuyas fuentes más importantes las constituyen el papiro de Derveni, y Filolao, respectivamente.

⁶ Es Desport (1952) quien señala con profundidad crítica esta cualidad de *incantamentum*.

como mediación para descender al alma del mundo y conectarse con la *phýsis* natural: en el canto, entendido a la manera órfica, hay una suerte de amebio cósmico en que la poesía encanta a la naturaleza, y ésta, a su vez, hace vibrar al poeta (Bauzá, 2015, p. 260).

No resulta una tarea sencilla deslindar, por último, las diferencias entre platonismo, pitagorismo y estoicismo. Pero, aun considerando la compleja amalgama de fuentes filosóficas, el episodio de la música de las esferas en el *Somnium Scipionis* de Cicerón es quizás el texto en donde mejor podemos apreciar el lugar privilegiado que ocupa la armonía natural dentro de una concepción sustancialmente estoica del cosmos, al menos en cuanto a la física.⁷ En el apartado 18, Escipión logra escuchar la armonía que produce la naturaleza a partir del movimiento de las órbitas planetarias. Un sonido *tantus et tam dulcis* que equilibra proporcionalmente los agudos y los graves, y que los hombres cultos imitan desde la esfera terrestre. El pasaje merece ser citado:

Quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt.⁸

Los hombres doctos, imitándolos con cuerdas y cantos, se abrieron el regreso a este lugar, así como otros, que con probados ingenios cultivaron en la vida humana estudios divinos.⁹

La música humana imita a la divina y tiene la capacidad de revelar esa armonía. Este fragmento pone de manifiesto el estrecho vínculo que existe entre la música y la naturaleza, no sólo dentro de la concepción ciceroniana de influjo estoico, sino también, como hemos visto, dentro del pitagorismo y del orfismo: en todas ellas parece hallarse un cierto fundamento natural de la música o, lo que es lo mismo, cierta composición musical de la naturaleza.

⁷ No es motivo de este trabajo discriminar los influjos filosóficos del texto ciceroniano, cuyo desarrollo ocuparía un espacio considerable y cuyos resultados serían probablemente inconclusos. Sí podemos destacar, como señala Powell (1999, p. 24), que Cicerón parece haber tomado de los estoicos ciertas ideas relacionadas fundamentalmente con su concepción física del mundo, en particular, la divinidad de la Naturaleza y el vínculo entre todos los seres vivientes (simpatía universal).

⁸ Tomamos el texto latino de la edición de Stok (1993), que a su vez retoma, salvo en un número señalado de casos, el texto publicado por Ziegler (1969).

⁹ Todas las traducciones latín-español son propias, salvo que se indique lo contrario.

El canto de Sileno: análisis de la *Égloga* 6

La *Égloga* 6 de Virgilio ocupa un lugar destacado dentro de las diez composiciones que conforman el poemario. Se vincula de manera estrecha y simétrica con la *Égloga* 4, según el famoso esquema arquitectónico que propuso Maury (1944), y funciona programáticamente como un “proemio en el medio”, en los conocidos términos acuñados por Conte (1980): un punto nodal que reflexiona en torno a la primera mitad del libro y se proyecta hacia la segunda.

El poema se abre con la comentada *recusatio*, en la que Apolo amonesta a Títiro cuando se disponía a cantar *reges et proelia* (v. 3) y le sugiere que diga un *deductum carmen* (v. 5). A raíz de esto, Títiro se propone ensayar una Musa agreste con su suave flauta y es precisamente allí, en el sintagma *agrestem Musam* (v. 8), que se encuentra alojado de manera no casual en un verso áureo, en donde se sintetiza el estrecho vínculo entre lo poético (*Musam*) y la naturaleza (*agrestem*)¹⁰. No ha escapado a la atención de los comentaristas el eco que se hace esta *Égloga* de la primera, en donde también hallamos una Musa, pero en esa ocasión *silvestrem*¹¹, y es quizás Boyle (1977) quien da una interpretación más completa, aunque pesimista, de esta diferencia. Según el autor, dentro de la teoría poética con base en el eco que se podría recuperar de las *Églogas* de Virgilio, la *silvestris Musa* se caracterizaría por ser trivial, “ecoica”, impotente, “auto-confinante” y “auto-confinada”, mientras que la *agrestis Musa*, opuesta a la anterior, buscaría trascender ese mundo ficticio construido por el ambiente bucólico y alcanzar una función fuera de él, en el mundo contemporáneo.¹² La décima *Égloga* daría cuenta de la futilidad y de la falta de eficacia de la poesía pastoral, cuyos ecos (dentro del mismo poemario y hacia otros autores¹³), mientras que enriquecen el paisaje espiritual bucólico, realzan su “bounded impotence” (Boyle, 1977, p. 129).

¹⁰ Cabe destacar la función de búsqueda cognoscitiva que desempeña el arte en este pasaje. Según el *Oxford Latin Dictionary*, la acepción primera de *meditor* es “to think about constantly, contemplate, ponder”. Por medio de la música, se puede conocer la naturaleza.

¹¹ Cfr. *Ecl.* 1. 2.

¹² Cfr. Boyle, 1977, p. 125.

¹³ Es conocida la lista de autores con los que Virgilio mantiene una relación intertextual: Hesíodo, Calímaco, Apolonio, Teócrito, Lucrecio, Catulo, por citar los más nombrados dentro de la crítica.

Sin embargo, ciertas puntualizaciones merecen ser hechas. En primer lugar, resulta problemático hablar del autoconfinamiento e ineficacia de la poesía pastoril para incidir en el mundo contemporáneo, ya que siempre lidiamos con la representación poética de estos elementos; carecemos de la información suficiente para comprender el real impacto de los poemas virgilianos en temas contemporáneos como la confiscación de tierras mencionada en la *Égloga* 1. Por otro lado, dado el intrincado entramado de voces y alusiones en el poemario, es siempre riesgoso postular la opinión unívoca de Virgilio sobre la función de la poesía pastoral¹⁴. En todo caso, lo que sí podemos decir es que Virgilio deliberadamente ha decidido mostrar dos maneras de entender el canto de los pastores, que podríamos identificar, como lo deja entrever Boyle, con dos de sus personajes: Títilo y Melibeo. En segundo lugar, sería negligente desconocer a lo largo del poemario, no sólo los efectos que dicho canto ejercer en la naturaleza, sino también la función que desempeña en una de las preocupaciones antiguas (y quizás humanas) más importantes, una trascendencia distinta tal vez de la imaginada por Boyle: superar la muerte, el anonimato y el tiempo por medio de una obra perdurable. Incluso cabría problematizar, como ha hecho Breed (2006), si la textualidad bucólica en el conjunto de las *Églogas* debe entenderse ineludiblemente a partir de una lectura lineal y progresiva, dado que no hay una continuidad dramática, una trama identificable de manera absoluta en el libro.¹⁵

Tras la comentada *recusatio*, Títilo comienza a cantar cómo Cromis y Mnasilo, dos pastores o quizás dos sátiros¹⁶, con ayuda de la bellísima Egle, logran atrapar a Sileno, una deidad bucólica que por largo tiempo los había engañado con la promesa de un *carmen*. Sileno, inmovilizado, empieza su canto con una sintética cosmogonía, cuyos efectos apreciamos de manera proléptica (*Ecl.* 6. 27-30):

¹⁴ A modo de ejemplo, Elder (1961), entre otros críticos, ha visto en el Títilo de la *Égloga* 6 una representación de Virgilio.

¹⁵ Ya que continuar este debate nos ocuparía un gran espacio, baste una última aclaración: si bien puede considerarse que la *Égloga* 10 muestra una visión negativa en torno al poder del canto bucólico, no podemos tomarla de manera inequívoca como conclusión de todo el libro sin ignorar la compleja red de relaciones que entablan los distintos poemas entre sí. E incluso si lo hiciéramos, Segal (1969) nos recuerda que hay en la canasta una nota positiva, aunque modesta, dentro de ese sombrío final. Para una versión “optimista” de la progresión en el libro, cfr. Van Sieckle (1978). Para una postura sobre las afinidades entre la *Musa agrestis* y la *Musa silvestris*, ver Saunders (2008, pp. 88 y ss.).

¹⁶ Cfr. Segal (1971).

Tum vero in numerum Faunosque ferasque videres
ludere, tum rigidas motare cacumina quercus;
nec tantum Phoebos gaudet Parnasia rupes,
nec tantum Rhodope miratur et Ismaros Orpheus.¹⁷

Entonces, en verdad habrías podido ver que los faunos y las fieras danzaban al compás, entonces <habrías podido ver> que las rígidas encinas movían sus copas. Ni la roca parnasiana alegra tanto a Febo, ni tanto el Ródope y el Ísmaro se asombran de Orfeo.

El canto de Sileno es tan poderoso que provoca la armonía entre faunos y fieras, y despierta una admiración superlativa que rivaliza e incluso supera a la de ciertos cantores emblemáticos: Apolo y Orfeo. Podemos adivinar ya desde el principio algo que se nos revelará hacia el final del poema (vv. 82-84): el canto se extiende geográfica y temporalmente por toda la *natura* virgiliana. Es la *natura* misma la que, conmovida, se encarga de replicar, de transmitir el canto y diseminarlo aun hasta las estrellas. (v. 84): *ille canit, pulsae referunt ad sidera valles*. Saunders (2008, pp. 128 y ss.) ha señalado la relación que existe entre la composición de la poesía bucólica y la composición del mundo físico, que se puede apreciar a partir de la analogía entre la reunión de los átomos (vv.31-33) y la reunión del rebaño (vv.85-86) por medio del verbo clave *cogere*. Así como las semillas de los elementos se encontraban reunidas (*coacta*, v. 31), del mismo modo el pastor reúne (*cogere*, v. 85) a las ovejas y cuenta su número al final del día. En palabras del autor, podemos ver que: “The processes of poetry and nature are not only analogous in this poem, but that they actively interrelate”¹⁸ (Saunders, 2008, p. 130).

Hay una serie de versos que, creemos, no han recibido suficiente atención crítica y que podrían, mediante una interpretación sintáctica no muy explorada¹⁹, dar cuenta de la fuerza creadora que tiene el *carmen* de Sileno. Nos referimos a los versos 35 y 36:

tum durare solum et discludere Nerea ponto
coeperit et rerum paulatim sumere formas;

¹⁷ Tomamos el texto latino de la edición de Coleman (1977).

¹⁸ “Los procesos de la poesía y de la naturaleza son no sólo análogos en este poema, sino que se interrelacionan activamente”.

¹⁹ Al menos, según la bibliografía consultada.

Entonces comenzó a endurecer el suelo y a encerrar a Nereo en el ponto, y a fijar de a poco las formas de las cosas;

Tradicionalmente se ha señalado a *ipse tener mundi orbis* (v. 34) como el sujeto de *coeperit*²⁰ o bien, de manera más unánime, a *solum*²¹, en cuyo caso *durare* sería considerado intransitivamente. Habría aquí una diferencia en cuanto a la agencia del evento: o bien es el mundo quien endurece el suelo que él mismo contiene, o bien el propio suelo comienza a endurecerse, espontáneamente. Habría, creemos, una tercera opción, una ambigua e inusual sugerencia textual que enriquecería la interpretación de la obra, aunque difiere de las lecturas principales que se han hecho de ella: que sea el propio Sileno el sujeto de la acción, quien, por medio de la ejecución de su canto, provoca, o mejor, recrea esa conformación inicial del cosmos. Y esto por dos motivos. En primer lugar, el adverbio *tum* es utilizado en otros momentos del poema (vv. 61, 62 y 64) para introducir distintas partes del canto de Sileno. En segundo lugar, y más importante, en esos versos Sileno, allí sujeto indiscutible del verbo, añade a su rol de cantor la facultad de realizar la propia acción sobre la que canta (vv. 61-63):

Tum canit Hesperidum miratam mala puellam;
tum Phaethontidas musco circumdat amarae
corticis atque solo proceras erigit alnos.

Entonces canta a la joven que se asombra de las manzanas de las Hespérides; entonces rodea a las Faetónidas con musgo de una amarga corteza y desde el suelo las erige como elevados alisos.

El sujeto de los vv. 35 y 36 resulta cuanto menos ambiguo, pero no así en los vv. 61-63. Aquí es claro que es el propio Sileno quien, traspasando los límites de la ficción, rodea a las hermanas de Faetón y las convierte en alisos por medio de su canto. El canto adquiere un poder metamórfico y ordenador que, de considerar a Sileno sujeto gramatical en los versos cosmogónicos, también podría poseer allí; en este caso, Sileno sería el encargado de fijar (vv. 35-36) y de transformar (vv.62-63) las formas de las cosas, dos elementos característicos, a su vez, de la labor poética. A partir de esta

²⁰ Cfr. Coleman (1977).

²¹ Cfr. Plessis y Lejay (1919), Perret (1970), Clausen (1994), Della Corte (1967), Gioseffi (2005) y Tovar (1951).

lectura, podemos ver que la conformación de la naturaleza y la del propio *carmen* de Sileno se desarrollan a la par.

Conclusión

A lo largo de este trabajo, hemos tratado de destacar la importancia que la palabra poética (*carmen*) asume en relación a la *natura* tanto de manera general en distintas corrientes filosóficas, como de manera particular en el momento de la creación del cosmos de la *Égloga* 6. Se ha realizado una propuesta interpretativa a partir de una ambigüedad sintáctica que, si bien se aleja de las lecturas principales de la obra, creemos que puede aportar una pequeña nota en el ingente caudal que es la exegesis del poema. Según esta lectura, se sugiere que el canto de Sileno no sólo tendría la facultad de “encantar” las formas, sino también de recrearlas y fijarlas en su momento inicial; la facultad, entonces, de ejercer un cierto poder cosmogónico. Esta licencia se encuentra en consonancia con la elusiva forma de componer de Virgilio, un poeta más de lo sugestivo que de lo definitivo, como propone Elder (1961, p. 114). Quizás es en el canto, en el poder recreativo del poeta, tanto en sentido lúdico como en sentido generativo, en donde debemos buscar la trascendencia que postulaba Boyle. Un poder que, debido tal vez a la secreta naturaleza musical del cosmos, puede hacer resonar, transformar y conformar la *natura* en el *carmen* para conectar épocas y pueblos diversos.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Hernández, A. R., “*Deductum carmen- deducere ornos*. Acerca del programa bucólico virgiliano en la *Égloga* 6”, *Revista de Estudios Clásicos* 41, 2014, pp. 13-35.
- Barker, A., “Pythagorean harmonics”, en Huffman (ed.) *A History of Pythagoreanism*, Cambridge, 2014, pp. 185-203.
- Bauzá, H. F., “Virgilio y el orfismo”, *Nova tellvs* 32. 2, 2015, pp. 251-269.
- Betegh, G., “Pythagoreans, Orphism and Greek religion”, en Huffman (ed.) *A History of Pythagoreanism*, Cambridge, 2014, pp. 149-166.
- Boyle, A. J., “Virgil’s Pastorla Echo”, *Ramus* 6.2, 1977, pp. 121-131.
- Breed, B. W., “Silenus and the *Imago Vocis* in *Eclogue* 6”, *HSCP* 100, 2000, pp. 327-339.

- Breed, B. W., "Time and Textuality in the Book of the *Eclogues*", en Fantuzzi y Papanghelis (eds.) *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Boston, 2006, pp. 333-367.
- Brugioni, B. y Barigazzi, A., *Le Bucoliche. Le Georgiche*, Firenze, 1964.
- Clausen, W., *Virgil. Eclogues*, Oxford, 1994.
- Coleiro, E., *An Introduction to Vergil's Bucolics with a Critical Edition of the Text*, Amsterdam, 1979.
- Coleman, R., *Vergil. Eclogues*, Cambridge, 1997.
- Della Corte, F., *Virgilio. Le Bucoliche*, Verona, 1967.
- Elder, J. P., "Non iniussa cano: Virgil's Sixth Eclogue", *HSCP* 65, 1961; pp. 109-125
- Gioseffi, M., *Publio Virgilio Marone Bucoliche. Note esegetiche e grammaticali*, Milán, 2005.
- Martínez Astorino, P., "El canto de Sileno y el canto de Ovidio", *Argos* 28, 2004; pp. 19-30.
- Nabielek, M., "Silenus' Song (Virgil *Ecl.* 6.27-86) – A Source for Ovid's Pythagoreanism in the *Metamorphoses*?", *Tópicos* 33, 2007; pp. 97-118.
- Perret, J., *Virgile. Les Bucoliques*, París, 1970.
- Plessis, F. y Lejay, P., *Oeuvres de Virgile*, París, 1919.
- Powell, J. G. F., "Introduction: Cicero's Philosophical Works and their Background", en Powell (ed.), *Cicero the Philosopher. Twelve Papers*, Oxford, 1999, pp. 1-38.
- Saunders, T., *Bucolic Ecology. Virgil's Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, Bloomsbury, 2008.
- Segal, C., "Two Fauns and a Naiad? (Virgil, *Ecl.* 6, 13-26)", *AJP* 92.1, 1971; pp. 56-61.
- Segal, C., "Virgil's *Sixth* Eclogue and the Problem of Evil", *TAPA* 100, 1969; 407-435.
- Stok, F., *Cicerone. Il sogno di Scipione*, Venezia, 1993.
- Tovar, A., *Virgilio. Églogas*, Madrid, 1951.