

## Sobre prejuicios musicales o la teoría inasible

Carmen CHUAQUI

...la música oída con tal intensidad que dejas de percibirla, y entonces eres música, mientras la música dura.

T. S. ELIOT, *Four Quartets*.

Este artículo pretende señalar los caminos que se han seguido en el estudio de la musicología griega, así como los caminos que aún habría que recorrer.

En la historia mundial del arte han sido pocas las culturas que han logrado suscitar, durante siglos, tantos y tan renovados elogios por su producción artística como la cultura griega antigua. Mucho se ha escrito sobre sus grandes obras teatrales, arquitectónicas o escultóricas, pero ¿qué se sabe sobre el arte musical?, ¿quiénes se ocupan de estudiar sus principios? La verdad es que la música es una especie de fantasma que sólo aparece de manera muy vaga y fugaz en los libros de arte o de cultura e historia griegas. Y no es de extrañar, puesto que no se sabe a ciencia cierta cómo sonaba, por ejemplo, la lira que Safo tañía mientras cantaba sus apasionados poemas o cómo bailaba el coro de las tragedias al son de la flauta. A esto hay que agregar que los escasos instrumentos encontrados hasta ahora están incompletos, que las partituras (apenas una veintena de época tardía) están escritas en una notación cuyo desciframiento aún es muy dudoso y que los textos teóricos adolecen de serias lagunas y manejan una terminología a menudo intraducible. Ante este cúmulo de obs-

táculos, no resulta difícil comprender que gran parte de las publicaciones sobre el arte musical heleno se limiten a repetir, sin mayores análisis, unos cuantos nombres de autores y de obras, así como algunas generalidades sobre el tema.

Sin embargo, son bastantes los musicólogos que no se dejaron arredrar y emprendieron minuciosos estudios de los textos teóricos provenientes de la época clásica y helenística, además de que los ubicaron en su contexto cultural, gracias a la multitud de datos que extrajeron de obras generales, o dedicadas a otros asuntos, donde los antiguos hacían mención de algún aspecto relacionado con la música. La lenta y difícil tarea de recuperar y editar críticamente dichos textos se realizó principalmente durante el siglo pasado y la primera mitad del actual, pero hay que admitir que son muchos también los prejuicios que indujeron a los musicólogos a malinterpretar, oscurecer o distorsionar la teoría helena.

Aun cuando la palabra 'prejuicio' es de uso común, no está de más precisar el concepto, puesto que servirá de columna vertebral a este escrito, y para ello transcribiremos parte de un ilustrativo artículo que le dedica la *International Encyclopedia of the Social Sciences*:<sup>1</sup> "Es un juicio o concepto al que se llega *antes* de que se reúna o examine la información pertinente y que, por lo tanto, se basa en pruebas inadecuadas o hasta imaginarias... El prejuicio también supone la adopción de una actitud *a favor* o *en contra* cuando se asigna a algo un valor positivo o negativo e incluye, a veces, un componente afectivo o *emocional*... Puesto que el prejuicio contiene un componente cognoscitivo, cabría esperar que si se aumenta la exactitud de dicho componente se obtendría un efecto benéfico; sin embargo, las campañas puramente informativas pueden fallar, debido a que el público a que están dirigidas habrá de seleccionar, aceptar, descartar o incluso distorsionar el significado del contenido que se le ofrece, a fin de que coincida con una idea preconcebida".

<sup>1</sup> Ed. D. L. Sills. Macmillan, New York, 1968. Vol. 12; en el artículo de Otto Kineberg, "Prejudice: The Concept", pp. 439-448.

El problema de la formulación de juicios y prejuicios reviste especial importancia cuando se incursiona en los terrenos del arte. Como bien dice Coomaraswamy:<sup>2</sup> “Existe la creencia general de que los objetos naturales como los seres humanos, los animales o los paisajes y los objetos artificiales como las fábricas, las telas y las obras intencionadas de arte pueden ser clasificados en bellos o feos. No obstante, nunca se ha encontrado un principio general de clasificación . . . resulta muy fácil que cada individuo mantenga el valor absoluto de su propio gusto . . . pero tal afirmación no es sino una forma de prejuicio, pues ¿quién decide qué ideal racial o cuál moralidad es ‘mejor’? Esta relatividad se encuentra inmejorablemente expresada en el relato clásico atribuido a Majnun: cuando le hacen ver que toda la gente piensa que su Laila dista mucho de ser bella, responde ‘para ver la belleza de Laila se requieren los ojos de Majnun’.” También es posible plantearlo de otra manera: no como la elección autónoma de un individuo, sino como el consenso de un grupo social. En este sentido se pronuncia Demócrito:<sup>3</sup> “Nada sabemos acerca de nada, pero todo hombre participa de la opinión general predominante.” Es decir, cada miembro del grupo aprenderá a calificar las diferentes categorías, como lo bello y lo feo, siguiendo los cánones sancionados por su sociedad (ya que, según la sentencia que acaba de citarse, el conocimiento nos está vedado.)

En el caso específico de la teoría musical griega, las ideas preconcebidas —tanto de los músicos y musicólogos antiguos como modernos— han influido de manera decisiva en su génesis, conocimiento y transmisión; y hay que entenderlas como lo que son: un producto natural de la cultura que las origina, es decir, son hijas de su historia y de su época. Empezaremos con los prejuicios más trascendentes de los estudiosos modernos (algunos heredados de la cultura grecorromana) y

<sup>2</sup> Coomaraswamy, A. K., *The Dance of Shiva*. The Noonday Press, New York, 1965, pp. 44-5.

<sup>3</sup> En Diels, H., *Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1954. Vol. II, pp. 138-9, fragmento 7.

seguiremos con los que surgieron en el curso del desarrollo musical y teórico en Grecia.

El síndrome de la capacidad distorsionadora de la filología clásica en general se detecta en una serie de ideas eurocéntricas: la cultura europea se ve a sí misma como heredera directa de la griega, lo que equivale a “Grecia es la cuna de la civilización” —aunque en verdad su contacto con la helenidad se se dio mayormente por intermediación latina— y tiende a idealizar a sus “antepasados” de la antigüedad y a desconocer o menospreciar la deuda de Grecia hacia las culturas con las que convivió durante siglos (las de Egipto, Mesopotamia y Asia Menor). Deuda que, por otra parte, los griegos mismos admitían; así vemos que en el tratado *Sobre la música*, atribuido a Plutarco, se afirma que los músicos más importantes, ciertos instrumentos y ciertas formas de hacer música llegaron a Grecia del Asia Menor, en otras palabras, se trataba de música *bárbara*. Pero entiéndase bien que no quiere decir que era ‘inculta, tosca, grosera o brutal’, como define este término el diccionario, o como se empeñan en calificar los occidentales a lo que no se ajusta a sus normas (pues la autoritaria y excluyente ideología cristiana difícilmente entiende el eclecticismo y la permeabilidad de otras culturas), sino que era, en el sentido prístino del vocablo griego, *extranjera*.

Ningún estudioso europeo representa mejor la tendencia idealizadora de Occidente que Winckelmann, quien impulsó el movimiento neoclásico en las artes a través de su muy influyente libro —escrito durante su larga estancia en Roma— *Historia del arte en la Antigüedad*,<sup>4</sup> donde describe el desarrollo de la producción pictórica y escultórica helena y afirma que ninguna otra cultura en el mundo ha sido capaz de crear obras de tan noble simplicidad, grandeza, equilibrio, perfección y estilo sublime. Para sentar cátedra sobre pintura se basa en fuentes antiguas, ya que para su época el arte pictórico había desaparecido, con excepción de la pintura sobre cerá-

<sup>4</sup> Winckelmann, J. J., *Historia del Arte en la Antigüedad*. Aguilar, Madrid, 1955. Primera edición alemana, Dresden, 1764.

u otra forma, tanto Dioniso como Orfeo hacen posible que sus feligreses alcancen el fin último: la catarsis.

El término 'catarsis' está íntimamente vinculado a la estética. Aun cuando no existe ningún tratado específico sobre el tema, en la *Poética* de Aristóteles —que analiza expresamente el arte teatral— se encuentran tres conceptos que son capitales dentro de la concepción estética griega en general, y que posteriormente tuvieron (para bien y para mal) una influencia decisiva en la producción y el estudio teórico de las artes en Occidente: la *mimesis*, la *kátharsis* y el *éthos*, vocablos que generalmente se traducen como 'imitación', 'purificación' y 'moral'.<sup>13</sup>

El concepto más controvertido es el de 'mimesis', según el cual todas las bellas artes no son sino imitación; las artes plásticas imitan por medio del color y de la forma, en tanto que el arte poética, por la voz, y valiéndose por los tres 'medios', que le son apropiados: el ritmo, la lengua y la melodía (*Poética*, 1147<sup>a</sup>). Surge inmediatamente la pregunta ¿imitación de qué? La tradición clásica se empeñó en entenderla como una tendencia casi fotográfica a reproducir la realidad (término resbaladizo si los hay) o la naturaleza. Sin embargo, resulta obvio que ni siquiera las artes plásticas pueden restringirse a copiar: ¿qué imitaba un artista griego cuando quería representar a dioses, centauros y sirenas?<sup>14</sup> Aristóteles dice que lo que el arte poética imita —incluso en la danza— son "los caracteres, las emociones y las acciones" (*Poética*, 1147<sup>a</sup> 28) y en la *Política* (1340<sup>a</sup> 15-25) hace explícita su aplicación en la música: "El ritmo y la melodía ofrecen imitaciones de cólera y delicadeza, también de valor y templanza, así como de todas

<sup>13</sup> Hemos seguido la edición y el ensayo de Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. Dover, New York, 1951, así como el estudio sobre la *Poética* de Ross, D. *Aristotle*. University Paperbacks, U.S.A., 1954 y la edición de Ross, W.D., *Politics*, Oxford University Press, London, 1978.

<sup>14</sup> Nosotros, por ejemplo, estamos convencidos de que una sirena es una joven voluptuosa con cola de pez, y por ello nos causa extrañeza que en la pictografía helena una grotesca figura con cuerpo gallináceo y cabeza de mujer haya podido representar a un ser que era capaz de provocar la muerte con el hechizo de su canto.

las cualidades del carácter; dichas imitaciones no van en detrimento de las emociones verdaderas, como sabemos por experiencia propia, pues al escuchar tales melodías nuestras almas sufren un cambio.”

Entonces, una imitación bien lograda tiene como fin producir un cambio en el alma, pero ¿qué tipo de cambio? Aristóteles especifica (*Poética*, 1449<sup>b</sup> 24-28) que “la tragedia es la imitación de una acción... con incidentes que mueven a la piedad o el temor y que lleven a lograr la purificación de tales emociones” en el alma del espectador. Según Ross,<sup>15</sup> una de las cosas que llevaron a Platón a desaprobare el arte teatral fue que “al estimular la emoción, la tragedia nos hace más emocionales y débiles. Aristóteles le contesta implícitamente diciendo que el efecto último de la tragedia no es volvernos más emocionales, sino liberarnos de la emoción. Dos pasajes de la *Política* (1341<sup>a</sup> 21-25 y 1341<sup>b</sup> 32) demuestran que ese es el significado de ‘catarsis’; en ellos Aristóteles describe ciertos tipos de música —llamados ‘orgiásticos o entusiásticos’ en oposición a otros que son ‘éticos o prácticos’ (es decir, que imitan el carácter o la acción)— cuya finalidad no es la instrucción o el relajamiento, sino la catarsis.” Puesto que, dice Aristóteles (*Política*, 1342<sup>a</sup> 11-16): “Quienes sienten la influencia de la piedad y el temor, o cualquier tipo de emoción, deben pasar por una experiencia semejante [a la de escuchar melodías que induzcan al frenesí místico]... pues todos se sentirán en cierto sentido purificados y sus almas aligeradas y deleitadas.” Por lo tanto, la catarsis funciona en varios planos: religioso, curativo, moral y estético. Cabría señalar que, aún cuando no se dice explícitamente, quizá no sólo se tratara de liberarse de un exceso de emociones que podían ser dañinas, sino también de obtener placer al experimentar una gama de emociones más elevadas, como resultado del hecho artístico, y que suelen estar fuera del alcance de las personas comunes en su vida cotidiana.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ross, *op. cit.*, p. 283.

<sup>16</sup> Sobre el distanciamiento necesario para obtener catarsis-placer en el arte

Las emociones, como se advierte, siempre producen cambios en el alma, pero la sociedad griega se arrogaba el derecho de dictaminar cuáles eran nocivas o benéficas y, por supuesto, de condenar las primeras; esto condujo a que en la crítica de arte acabara por igualarse lo bello con lo bueno. Desde sus inicios, a los diferentes tipos de música se les asignaba un *ethos* (carácter) especial, de acuerdo con el estado de ánimo que provocaban: tristeza, júbilo, melancolía, etc.;<sup>17</sup> sin embargo, ya en la época clásica, cuando se habla del *ethos* de una obra se aludía a su 'carácter moral', pues lo que importaba era si la emoción suscitada resultaba moralmente aceptable (de ahí que muy pocos modos, géneros e instrumentos recibiesen el visto bueno de censores tan severos como Platón). Para rescatar a la música de los rígidos cánones de la ética y restituirla a los de la estética, se puede decir que el sentido original de *ethos* es comparable a un término sánscrito que se emplea para calificar la poesía y los diversos componentes de una obra teatral: *rasa* = sabor.<sup>18</sup> En Aristóteles encontramos un eco de esta idea cuando dice (*Poética*, 1450<sup>b</sup> 19) que en la tragedia "la música es el mejor de los condimentos (*edysmáton*)."<sup>19</sup> Según Rowell,<sup>19</sup> "el término *rasa* se emplea para referirse a cierto tono emocional penetrante que baña a la obra de arte y es la base para la experiencia estética del especta-

cf. Scheff, T.J., *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

<sup>17</sup> Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 89: "Psicológicamente, la palabra *raga* (coloración o pasión) sugiere a los oídos indios la idea de un estado de ánimo; es decir que, precisamente como en la antigua Grecia, el modo musical tiene un *ethos* definido."

<sup>18</sup> La palabra es tan polivalente y tan difícil de traducir que mejor ofrecemos la definición completa de MacDonell, A., *Sanskrit Dictionary*, Oxford University Press, London, 1958: *ras-a*: jugo, savia, esencia; gusto, sabor (como cualidad distintiva de los fluidos se distinguen seis tipos: dulce, salado, amargo, agrio, picante y astringente); objeto del gusto; inclinación, afición o amor por; placer, deleite; sabor o nota clave en poesía; sentimiento, donde se distinguen ocho tipos: amor, heroísmo, disgusto, rabia, regocijo, terror, piedad, asombro (a veces se añade la calma y la ternura); sentimiento preponderante en el carácter humano. *rasa-graha*: apreciación del placer.

<sup>19</sup> Rowell, L., *Filosofía de la música*. Gedisa, Argentina, 1985, p. 194. Véase también el iluminador libro de Susanne K. Langer, *Feeling and Form*. Charles Scribner's Sons, New York, 1953, donde se ocupa de éste y muchos otros aspectos filosóficos de la música.

la cosmovisión cristiana. El Renacimiento retomó con admiración reverencial, no exenta de curiosidad retórica, el procedimiento artístico, la acabada experiencia estética y el inquietante trasfondo del mensaje virgiliano. La estrella de Virgilio no sólo no declinó sino que acentuó aún más su brillo hasta convertirse, en ese firmamento radiante que exhuma con avidez los antiguos odres, en modelo del clasicismo. El espíritu de su obra siguió acompasándose luego con el espíritu de cada época, y cada nueva época valoró, destacó y extrajo de ella una arista nueva y distinta. En los siglos posteriores XVII y XVIII, sirvió a la renovación de los géneros literarios; se mantuvo latente en el siglo XIX ante el interés despertado otra vez por el pensamiento griego. A fines del siglo XIX recomienza, desde una perspectiva sincrética, el entusiasmo por su obra, en cuya coherencia interna consueñan una acendrada sabiduría de aliento universal y una vibración lírica de intensidad absoluta. En nuestro siglo continúa la indagación de la unidad de su pensamiento poético y su trascendencia.

A lo largo de tantos siglos no han sido siempre felices y esclarecedores los trabajos críticos sobre la obra de Virgilio. Mucho ha tenido que ver en ello la orientación general, la tendencia imperante y propia de cada época, en la que no pocos han sabido conducirse con criterio independiente al abordar el estudio de la poesía virgiliana. La filología actual ha superado posturas dirigidas a extraer una particularidad buscada de antemano, a explorar las obras de Virgilio casi con interés entomológico. Ya no es posible volver sobre ellas como un técnico al que le importa rescatar y cotejar temas y motivos destacando su incidencia e importancia en la posteridad a través de su origen y noble pasado en la Antigüedad Clásica. Tampoco puede sostenerse aquella postura que ha hecho de la literatura una historia de nombres y de títulos, correspondiéndole a la Antigüedad Clásica (y, por consiguiente, a Virgilio, entre otros) el tiempo pretérito y la calificación de perimida. En este marco, distinguir y destacar la figura de Virgilio como la más pura y significativa emersión literaria (*tantum caput extulit...*) carece de todo valor. Sean cuales

fueren los juicios laudatorios, no se trata sino de un autor más dentro de un decurso histórico, útil al conocimiento de una idiosincrasia. En ambos casos, la poesía de Virgilio se desmorona y permanece latente en una tierra yerma e inculta. Frente a estas tendencias se ha afirmado lentamente otra postura; en su seno han podido converger y amalgamarse con equilibrado criterio la precisión atinente a la investigación histórica y a la literaria referidas a Virgilio, sus aspectos cruciales, la importancia sustancial del espíritu antiguo y, en particular, la valoración de su palabra poética, nudo y coronación de los distintos niveles en que se acoge la revelación más pura de la existencia humana. En nuestros días esta tendencia se ha afirmado con notables trabajos de investigación como los de R. Sabbadini, J. Perret, A. Guillemin, F. Klingner, entre muchos otros.

El desarrollo ininterrumpido de la crítica virgiliana a lo largo de los siglos demuestra, además, la complejidad y riqueza inagotable de su obra, la comprensión paulatina de su mensaje escatológico, el descubrimiento incesante de su categoría artística, la percepción cada vez más notoria de una intimidad religiosa a la que se repliega y desde donde se recupera la integridad y unidad primigenia de la estructura poética. Tan particular concepción para ordenar el material de sus obras es norma constante de la creación virgiliana, quizás más evidente en la *Eneida* y menos perceptible en las *Bucólicas* y en las *Geórgicas*, pero marca sustante e indeleble soporte de su expresión lírica.

La voz del autor nos advierte en su décimo y último canto bucólico sobre la densa urdimbre del mensaje desplegado a través de diez motivos de diverso encordado (*non canimus surdis, respondent omnia silvae*). Al mismo tiempo, usual recurso de su técnica, una metáfora construida a partir de una realidad aparentemente distante es adjuntada en el segundo hemistiquio. Este verso bipartido se yergue, por un lado, como última oportunidad de retorno sobre la obra, irradiando una señal insoslayable desde la pieza de más neta atmósfera bucó-

lica,<sup>1</sup> y por el otro intenta repercutir, produciendo un momento crítico, en la conciencia y voluntad de quien la ha recorrido. La primera de las dos afirmaciones, directa y carente de ambigüedad, alude e involucra al contemplante y, por elusión, destaca el carácter de no lineal inteligibilidad del *corpus* bucólico; la segunda confirma, por medio de una metáfora, la particular estructura del *corpus* bucólico, expresión varia y múltiple de un único tema, a la vez que garantía y custodia de un sentido recóndito e intenso. Si tomamos como referencias la ubicación de este verso en el entramado de la obra y la intelección que hemos realizado de él, parece insinuarse con sutil elusión la necesidad de llevar a cabo un análisis más detenido y pormenorizado de los cantos bucólicos.

Entonces comienzan a distinguirse lentamente relieves, formas, coincidencias, sonidos, discordantes equilibrios, que, si bien incipientes —e inadvertidos antes—, al ir separándose ponen de manifiesto una elaboración paciente y meditada. La obra deja de ser llana y chata, monótona en su primera fluencia por indiscriminada revista y recepción, para incurvarse hacia pliegues y meandros, morosidades grávidas de extrasentidos convergentes en un ritmo particular que moldea y dispone todos los materiales, tendidos a un movimiento de ascenso y otro de descenso. Una lengua sencilla —y dúctil por la voluntad y poderío del espíritu de Virgilio, receptor y transformador del esfuerzo previo y acrisolador de Lucrecio—, pero cargada de acentos simbólicos, es el vehículo utilizado para construir una obra única en su género, sin claudicaciones ni quebraduras tanto en su profundidad y en su exaltación poética como en la seguridad fundamental de su verso incomparable y en la resultante atmósfera, asimiladora y unificada, de un mundo poético coherente, que se recupera a sí mismo al renovarse —sea cual fuere el ritmo y la pulsión pneumática de cada época— en la fuente inagotable de su trasfondo revelatorio.

Variados antecedentes podrían citarse al acercarnos al género bucólico —Teócrito y sus *Idilios* suelen figurar con justicia

<sup>1</sup> “La décima égloga es para muchos la más bella de las virgilianas. En ella se respira el aire sentimental que es la esencia poética de Virgilio, lo que de novedad trae al mundo”; A. Tovar, *Églogas*, Madrid, 1951, pág. 125.

entre los habituales—, pero en ninguno de ellos se encuentra el carácter supremo que Virgilio asigna y con el que revaloriza la palabra poética; en ninguno de ellos la carnadura entrañable de esa palabra poética asume y acerca la hipótesis de lo cotidiano en el revelador misterio que religa al hombre con su íntima naturaleza y destino. En muchos de los predecesores de Virgilio el mundo liminar de los sentidos parece configurar el confín de toda experiencia humana. Con Virgilio se accede, en cambio, a un estrato superior cuyo límite no se encuentra ya en el ámbito de la materia, recuperada —luego de transgredida— en el altamente profundo y claro universo de las formas. Quizás sea esta sensación de acogimiento cósmico el rasgo que, entre algunos otros, por excelencia resulta más desorientador y más nos desconcierta al intentar la intelección de la obra de Virgilio. Esa misma concepción cósmica lo ha llevado a transferir al hombre a un grado superior al de mero componente accidental del mundo fenoménico y a depositar en la fuerza iluminante del mito la recuperación última de la realidad. Consecuentemente, en un sistema caracterizado por la inclusión integradora no es extraño que todos sus elementos constitutivos se encuentren ligados por la simpatía y siguiendo un orden jerárquico. Concordando con ambos preceptos sustantivos se distribuye y asigna a cada uno de sus componentes una función precisa y significativa.

En el plano de las resonancias más evidentes puede advertirse el antagonismo que vincula a Dafnis con Galo, anverso y reverso de la condición humana, diapasones en los que resuena la escala completa del ser, figuras centrales y excluyentes de sus respectivos cantos. Uno, pastor mítico, modelo a imitar para sobrepasar la naturaleza efímera. El otro, un poeta contemporáneo de Virgilio, personaje histórico, prisionero de sus propias pasiones, vencido por ellas y por ellas recluido en su ámbito más propicio: *certum est in silvis inter spelaea ferarum /malle pati...*<sup>2</sup> Destacamos sólo este único detalle por

<sup>2</sup> B X, 52-53. Es conveniente releer todo el pasaje sobre la desdicha de Galo y su alejamiento del mundo pastoril (vs. 50-69). La enumeración dolorosa de sus despojamientos concluye con el ciertamente significativo abandono final

que no nos proponemos hacer un relevamiento de las numerosas diferencias que, por oposiciones buscadas con deliberada intención o por premeditado énfasis en acentuar, en uno de ellos, rasgos de los que carece el otro, tornan complementarios a ambos personajes. En el plano de las resonancias menos evidentes puede consignarse la situación particular de Corydón, intentando equilibrar con su largo lamento y su íntima revuelta espiritual el silencio al que lo somete Alexis, y la casi idéntica encrucijada que padece Damón con respecto a Alfeiseo.

Podríamos multiplicar los ejemplos sobre coincidencias y divergencias, relaciones, ambigüedades y certezas. Por detrás de los motivos, detalles, sorpresivas apariciones, zonas de difícil acceso y huidiza intelección, se acrecienta la sospecha —casi lindante con la seguridad total y definitiva—, de que cada uno de los pequeños engranajes de la obra ha sido sopesado por el autor. Su inclusión responde al cumplimiento de una estructura fluida y de firme anudamiento íntimo, tendiente a lograr una secreta y meditada complejidad, cuyo resultado resiste el análisis con criterios única y específicamente racionales; la percepción profunda de ese raro equilibrio y tan esquivo encanto de la armonía se sustancia y precipita en una instancia intuitiva, orden culminante en el que se articulan los diversos y hasta encontrados fragmentos de las múltiples posibilidades cognoscentes y cognitivas.

Una maestría plena de intencionalidad, apoyada sobre una labor de paciente pulimento y modificación, tempera el condensado material de las *Bucólicas*, cifra semántica y metáfora liminar de toda su obra, momento inicial de una apocatástasis literaria que Virgilio ha de recorrer con movimiento regular y uniforme, sin abandonar en ningún momento ninguna de sus claves musicales. En cada revolución ha de pulsar una nota distinta con mayor intensidad, pero las otras, pulsadas o por pulsar, acompañan y consueñan, como voces de conjunto, con el motivo principal del poema. *Decus, pietas, virtus, ius-*

del canto: iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis / ipsa placent; ipsae rursus concedite, silvae. (vs. 62-63).

*titia*, son algunas de las constantes insustituibles e infaltables de toda su obra, rasgos esenciales de su arquetipo humano, sea éste pastor, labrador o caudillo, hállese en los prados, bosques y montañas de la Arcadia o en la tierra itálica, o en el tránsito de una aventura por tierras y mares desconocidos. En esa prueba de la existencia no interesa el individuo en particular, sino la preservación de una medida, de un modelo cósmico en el que el hombre, también como medida pero de su comunidad, encuentra su destino y lo cumple.

Una poesía de esta naturaleza respondía a una concepción singular del arte, cimentado en principios tendientes a fundir en una síntesis mayor los presupuestos antagónicos y complementarios de inmutabilidad y devenir. Mucho debieron ayudar a Virgilio sus estudios en matemática, astronomía, medicina (según refiere Donato), el coronamiento de su formación en Grecia y su contacto con las religiones esotéricas, el mundo vario y fascinante que había hecho eclosión en Alejandría, punto de confluencia donde la filosofía griega se perfuma con el misticismo oriental.<sup>3</sup> Todo ello, vaciado en la gravedad y severidad de su raíz romana, encuentra cause adecuado y cima de inusual expresión gracias a su particular sensibilidad poética, una marca que acrisola, cualifica e imprime su forma a una teoría sobre el universo y su renovación, sobre el hombre y su escatología.

En el plan que gobierna y sustancia su creación literaria, por encima de los más diversos y a veces poco frecuentes conocimientos, por encima de las fusiones, adaptaciones y variaciones, reconstrucciones de un tema, una historia, un mito, llevados a cabo para levantar y organizar un cuerpo poético de complejo equilibrio, se descubre su concepción acerca del trabajo, sentido por íntima fe, como herramienta que posibilita la recreación y preservación del universo. Ese valor sacral del trabajo: *labor omnia vicit improbus*,<sup>4</sup> lema que ha de repercutir luego en el cristianismo triunfante (*ora et labora*), está presente y cierra cada intersticio de la obra de Virgilio.

<sup>3</sup> Cf. T. Frank, *Vergil, a biography*, New York, 1922.

<sup>4</sup> *Geórgicas*, I, 145-146.

Emerge con ímpetu insoslayable en las Geórgicas, será el componente esencial y sostén ineludible de la personalidad de Eneas, pero ha sido fuerza silente y basamento central de las *Bucólicas*, apreciable en la intimidad creativa del poeta.<sup>5</sup>

Un *arte* sutil ha orientado y enhebrado, con trama casi imperceptible, diez motivos aparentemente distantes entre sí; un doble pentagrama contrapuntístico ha realzado el sonido solitario de cada palabra, acordándolo en un diseño musical que hace resonar, con sabia proporción y combinada armonía, la mínima unidad del verso, cada una de las bucólicas y la suma de todos los poemas. Para comprender el sentido de este trabajo resulta insuficiente saber de los recursos poéticos utilizados por Virgilio; cualesquiera de los que pudiéramos citar serían encontrados con facilidad en las obras de los poetas romanos de su tiempo. La diferencia reside en la concepción de la estructura poética, en su finalidad, y en la grandeza de su aliento espiritual. El estilo del mantuano no se conforma por estratos donde los elementos conservan su valor individual. Su estética no cede a la tentación del goce momentáneo y pasajero que proporciona la acumulación de recursos diversos en un cuadro aislado y de corto aliento; no es la miniatura de fuerte impresión sensible el rasgo destacado de su concepción poética. Todas las posibilidades expresivas de la lengua latina y todo argumento del espíritu humano convienen a la arquitectura general de la obra, y convergen en ella; allí se transforman, disuelven su particularidad específica, se funden y

<sup>5</sup> *Extremum hunc Arethusa mihi concede laborem*, es el primer verso de la última de las *Bucólicas*. Además de la importancia que cobra la palabra *laborem*, señalando a los nueve restantes cantos también como fruto del trabajo; además de la importancia de *extremum*, especificando por un lado la cronología compositiva de la bucólica y por el otro la intención de cerrar con ella el *corpus*, se nos ocurre que el adjetivo *hunc* no es gratuito ni ingenuo. Si tenemos en cuenta que las *Geórgicas* se inscribirán bajo el emblema del trabajo (*labor omnia vincit...*), *hunc* estaría señalando entonces no sólo a la 10a. bucólica, unido fuertemente a *laborem* y pensando al mismo tiempo en los cantos de la tierra, sino que se estaría refiriendo a una clase de trabajo con la intención de sugerir que a partir de este 10o. y último canto, continuará otro *labor*. El final (*extremum*) es, además de una conclusión, también una recapitulación, un nuevo principio más en el devenir de un presente eterno desde donde, una vez anulada la soledad social de la historia y recuperada la perspectiva mítica, se reabre la unidad de la obra con sus múltiples variantes.

renuevan en un contexto mayor, para desplegar su sentido acabado y generar uno nuevo de rica complejidad. En esta operación alquímica de transmutación el atañor del poeta ha soportado el intenso debate de potencias antagónicas. La medida de su idiosincrasia ha logrado precipitar la evanescente sustancia armónica de la creación, donde la simpatía universal se yergue como vigorosa e indisoluble fuerza que acompaña y liga al hombre con su mundo. Es el signo infaltable y de constante referencia en cada una de las bucólicas, es la fuente recóndita de donde fluye el secreto impulso de la originalidad virgiliana, clave de la profunda unidad de su obra. En ella, el sentimiento de solidaridad universal entre los seres mortales y las realidades eternas, entre los contrarios tan solo aparentes, nos permite levantar el primer velo de un saber poético y sagrado incomparables.

