

DAFNIS EN LA BUCÓLICA V DE VIRGILIO: LA ALUSIÓN COMPLEJA Y LOS LÍMITES DE LA IDENTIDAD (*)

Desde los comienzos de la ciencia filológica se ha discutido la identidad del Dafnis de la bucólica V. Varios personajes históricos o literarios fueron propuestos por los críticos modernos -a veces profundizando hipótesis de los comentaristas antiguos- para resolver este dilema.¹ La identificación de Dafnis con Julio César, anotada por Servio, es entre todas la que ha gozado de mayor consenso entre los filólogos. Desde la década del 20 en adelante, un conjunto de estudiosos ha sostenido con diversos argumentos la pertinencia de esa identificación.² Al mismo tiempo, otros la han negado o relativizado, proponiendo variadas soluciones no históricas.³ A partir de los noventa (y el último testimonio es, según creemos, la comunicación de Brian Breed)⁴ el problema parece haber perdido interés; al menos en el ámbito anglosajón, los trabajos se han orientado a otros asuntos como el género, la intertextualidad o las influencias. Charles Martinda-

* Una primera versión de este trabajo, escrito para los seminarios sobre las *Bucólicas* dictados por la Prof. M. D. Buisel en nuestra universidad durante los años 2003 y 2004, fue presentada en las II Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Hombre, Naturaleza y Cultura", que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de La Plata del 12 al 14 de abril de 2005.

¹ Para un estado de la cuestión de las diferentes identificaciones, ver Coleiro, Edward. *An Introduction to Vergil's Bucolics with a Critical Edition of the Text*, Ámsterdam, 1979, pp. 147-148. A través de los años, siguiendo o no a comentaristas antiguos, se ha identificado a Dafnis con varios personajes históricos o míticos, a saber: Julio César, un supuesto hermano de Virgilio que habría muerto prematuramente, Quintilio Varo (posiblemente un pariente de Virgilio al que Horacio le dedicó la oda I, 24), Orfeo, Salonino, hijo de Polión, Cornificio, Marcelo y Catulo. Asimismo, ha sido considerado un símbolo de la poesía bucólica.

² Entre ellos, D.L.Drew ("Virgil's Fifth Eclogue: a Defence of the Julius Caesar-Daphnis Theory", *CQ* 16, 1922, pp. 57-64), P. Grimal ("La Ve églogue et le culte de César", *Mélanges Charles Picard*, París, 1949, pp. 406-419), P. Maury ("Le secret de Virgile et l'architecture des bucoliques", en *Lettres d'Humanité* 3, 1944, pp. 89-98), B. Otis (*Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1964, pp. 128-135), F. Klingner (*Virgil. Bucolica. Hirtengedichte*, Zürich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, 2ª ed., pp. 94-103), J. Perret en su edición de las *Bucólicas* (*Les Bucoliques*, París, 1970, 2ª ed. revisada, p. 57), R. Coleman (*Vergil Eclogues*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp. 173-174) y A. Salvatore ("Lettura de la quinta bucolica", en Gigante, Marcelo. *Lecturae Vergilianae*, Nápoles, Giannini Editore, 1981, pp. 201-223).

³ Es el caso, entre otros, de F. Klingner ("Virgils erste Ekloge", *Hermes* 62, 1927, pp. 129 y ss.), F. Della Corte (*Le Bucolique*, Edizioni Scolastiche Mondadori, 1967, 12ª ed., p. 82), O. Skutsch ("Zu Vergils Eklogen", *RhM* 99, 1956, pp. 193 ss.), P. Boyancé ("Le sens cosmique de Virgile", *REL* 32, 1954, p. 229), E. de Saint-Denis (*Bucoliques*, París, Les Belles Lettres, 1949, p. 44), J. Perret ("Daphnis pâtre et héros: perspectives sur un âge d'or", *REL* 60, 1983, pp. 216-233), G. Rohde ("Vergils fünfte Ecloge als Höhepunkt und Abschluss der frühen Eklogen", en *Studien und Interpretationen zur antiken Literatur*, Berlín, 1963, pp. 117-139), A. G. Lee ("A Reading of Virgil's Fifth Eclogue", *PCPhS* 23, 1977, 62-70), que no se centra en los cantos sino en los pasajes intermedios, y, más recientemente, W. Clausen (*A Commentary of Virgil Eclogues*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 152 -nota 4).

⁴ "The Songs in Eclogue 5: Text, Time and Dialogue", en *American Philological Association (Annual Meeting in Boston)*, 2005 (referencias de un abstract publicado en internet).

IV, así como al conjunto de la obra de Virgilio.

Como la crítica del siglo XX, nos hemos preguntado quién es Dafnis. La respuesta compromete distintos planos, el primero de los cuales es el mítico. No es nuestra intención resumir aquí lo que dice la bibliografía acerca del Dafnis pre-*virgiliano*, pero una mirada general a su representación sirve para demostrar que el Dafnis de Virgilio poco tiene que ver con las características tradicionales de su historia mítica, en la que aparece generalmente como hijo de Hermes y está vinculado al ciclo de éste y al de las Ninfas, así como al dios Pan, que lo habría instruido en la música.⁹ Por lo demás, las causas de su muerte, tal como se puede ver en los autores previos y, en especial, en el *Idilio* I de Teócrito, son amorosas,¹⁰ de manera que el conjunto entero no nos ayuda demasiado a esclarecer su significado. El poema de Bión de Esmirna y el atribuido a Mosco de Siracusa (el *Epitafio de Adonis* y el *Epitafio de Bión*) han aportado indudablemente a la construcción virgiliana del personaje, pero no son decisivos para su comprensión.¹¹

Nos queda entonces el plano literario, el Dafnis que Virgilio representa. En primer lugar, Dafnis aparece como un pastor, de acuerdo con el epitafio del final del canto de Mopso: *formosi pecoris custos formosior ipse* (v. 44) ('de un rebaño hermoso, pastor más hermoso todavía'). Su carácter de músico, aplicable también a los dos pastores que cantan sobre él, Mopso y Menalcas, es (en esto coincidimos con Perret) posterior al de pastor, pero, de todos modos, innegable.¹² El verso 48 es una prueba de ello. Allí Menalcas dice de Mopso: *nec calamis solum aequiperas, sed voce magistrum* ('y no sólo con la flauta sino en la voz igualas al maestro'). La identificación que propone Lee de *magistrum* con Estimición es improbable.¹³ Ese pastor-músico, que parece estar vinculado con Apolo (vv. 35 y 66), ha muerto por una *crudeli funere* (v. 20) y, modificando la influencia teocrítica, aparece rodeado por las Ninfas (*Nymphis* -v. 21).¹⁴ Siguiendo el modelo de Venus en el poe-

⁹ *vid.* Grimal, P., *op. cit.*, 407.

¹⁰ Τίς τυ κατατρύχει: τίνος ὦγαθὲ τόσσον ἔρασσα; (*Id.* I, 78) ("¿Quién te atormenta? ¿Por quién, buen amigo, tan grande es tu amor?") dice Hermes a Dafnis. Las traducciones de los textos de Teócrito pertenecen a la edición de A. González Laso (Teócrito, *Idilios*, Madrid, Aguilar, 1963).

¹¹ Esto puede aplicarse asimismo a las influencias. No pretendemos negar la de Teócrito y demás autores bucólicos en el nivel de las evocaciones e incluso en algunos aspectos de la composición virgiliana (de hecho, se han reconocido en el poema ecos de los *Idilios* I, V, VI, VII y VIII). No obstante, apoyados en algunos críticos (Salvatore, A., *op. cit.*, pp. 212 y ss; Maury, P., *op. cit.*, 93 y s.), creemos que es necesario destacar el valor de lo auténticamente virgiliano en la bucólica a la vez que limitar el alcance de ciertas posiciones críticas que, en un exceso de erudición, consideran indispensable el intertexto teocrítico para la comprensión del poema, olvidando que la poesía se enriquece con las alusiones pero no obligatoriamente se compone en clave alusiva. Por lo demás, el sentido de las alusiones no opera desde fuera de los textos, sino en el texto mismo. Es un ejemplo de tal actitud el trabajo de Rohde, G. *op. cit.* p. 117-139.

¹² Perret, J., *op. cit.*, 1983, p. 226.

¹³ Lee, A. G., *op. cit.*, pp. 62 y s.

¹⁴ En Teócrito las Ninfas no están en el momento en que se produce la muerte de Dafnis: πᾶ ποκ' ἄρ' ἦσθ ἔκα Δάφνις ἑτάκετο, πᾶ ποκα Νύμφαι (*Id.* I, 66). ("¿Dónde estabas cuando Dafnis moría, por dónde mis Ninfas?").

Pablo Martínez Astorino

ma de Bión, su madre abraza su cuerpo y lo llora (*cum complexa sui corpus miserabile nati, / atque deos atque astra vocat crudelia mater* -vv. 22-23) ('cuando habiendo abrazado el cuerpo de su desdichado hijo, llama crueles a los dioses y a los astros').¹⁵ Su muerte será llorada también por los animales (vv. 24-28), en una serie de versos que siguen el canto de Tirsis teocríteo si bien presentados en forma más ordenada¹⁶; será sentida asimismo por los campos, que se agostan (vv. 34-39).¹⁷ Dafnis se ha comportado como un héroe civilizador (*instituit* -v. 30) y es arrebatado al cielo en apoteosis (de la que no parece haber precedentes en otros autores), a partir de la cual tiene carácter intercesor (*sis bonus o felixque tuis!* -v. 65). Recibirá un culto particular, conjuntamente con Apolo (vv. 65-73) y habrá fiestas en su honor (vv. 74-80).

Desde aquí en adelante, nos topamos con lo que hemos denominado misterio o con lo que algún crítico del siglo XX denominó llanamente máscara, suponiendo que el nombre de Dafnis escondía deliberadamente otro.¹⁸ Para develar ese misterio se recurrió al plano histórico-político o a un plano espiritual o metafísico. Estos planos pueden servir para la exégesis del poema, pero proponerlos, en clave alegórica, como un sentido que desplaza la representación literaria sería anti-estético y, por eso mismo, inaceptable. Nos encontramos, pues, en el problemático umbral en que el desciframiento de la identidad descubre sus límites.

Es posible que las ideas del teórico alemán Hans-Georg Gadamer nos sean útiles en este punto. Gadamer sostiene que los textos literarios son de naturaleza diferente respecto de otros tipos. En la mayoría de los textos importa el dato que aportan o su contenido, mientras que en los textos literarios, que son textos en sentido eminente, el contenido y su forma son indisociables. De la misma manera, los textos no-literarios están sometidos a la asignación de las categorías verdadero-falso, mientras que los textos literarios siempre afirman una verdad, llamada verdad poética, que rechaza esas categorías y, por lo tanto, toda posición historicista que no contemple su naturaleza.¹⁹ De acuerdo con esto, la visión alegórica, sea con fines historicistas, sea con fines filosófico-religiosos, es inadmisibles. Esto es, nadie podría decir que *Daphnis* es una palabra intercambiable en el poema por César, la edad de oro o Catulo, porque eso implicaría mutilar el plano de la representación en el que, con total seguridad, sólo leemos *Daphnis*. Téngase en cuenta además que esta alegorización nada tiene que ver con las ale-

¹⁵ Bión A. I, 41-44.

¹⁶ Maury, P., *op. cit.*, p. 93.

¹⁷ Schmidt (*op. cit.*, p. 206) pone el acento en la relación existente entre Dafnis y el *decus* de la naturaleza: "Hasta aquí ese mundo bucólico sin Dafnis es, en cuanto carente de *decus*, un mundo estéril y profano y, por ende, símbolo de fealdad. Esta afirmación es necesaria para apreciar la importancia de las frases que siguen sobre la fealdad y el mandato de embellecimiento."

¹⁸ Se trata de L. Hermann, *Les Masques et les Visages dans les Bucoliques de Virgile*, Bruselas, Éditions de la revue de l'Université de Bruxelles, 1930, pp. 107-117.

¹⁹ Gadamer, H-G., *op. cit.*, pp. 95-109.

gorías *literarias* medievales,²⁰ que o van seguidas de una explicación o buscan manifiestamente la claridad, y que basta leer al azar cualquier página de Virgilio para comprobar que, en su caso, estamos muy lejos de este recurso.²¹

Como hemos dicho, esto no anula la posibilidad de que muchas perspectivas críticas, si no se consideran en forma alegórica sino más bien como evocaciones o alusiones, sean valiosas para la lectura del poema. Se trata por cierto de algo que la misma representación de la obra favorece, colocando al lector u oyente frente a una alusión compleja que enriquece su lectura. En las líneas siguientes, veremos tres sentidos de la alusión compleja que la representación ciertamente parece desplegar y que han defendido diversos críticos.

Comencemos por Klingner. Este autor dice que Virgilio, a través de la representación de Dafnis, evoca la idea de un salvador de la humanidad, pero promueve en el oyente o el lector un estado de suspenso que no quiere deshacer mediante una interpretación especial.²² Es claro que el poema acoge esta lectura. La muerte de Dafnis ha provocado un lamento en la naturaleza; de igual modo, la naturaleza celebrará su apoteosis:

*Ergo alacris silvas et cetera rura voluptas
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.
Nec lupus insidias pecori nec retia cervois
ulla dolum meditantur (...)
Ipsi laetitia voces ad sidera iactant
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,
ipsa sonant arbusta: 'deus, deus ille, Menalca'.
Sis bonus o felixque tuis! (vv. 58-65)*

(por eso, un gozo vivaz domina los bosques y todos los campos,
y a Pan y a los pastores y a las jóvenes dríadas.

Ni el lobo maquina emboscadas contra el ganado, ni ninguna red trampa
para los ciervos.

²⁰ Pensemos, por ejemplo, en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

²¹ Para críticas a la visión alegórica en pro de la idea de alusión, considérense, además de Salvatore, A., *op. cit.* p. 222 y Perret, J., *op. cit.*, 1983, p. 221, las conclusiones de Robert Coleman (*op. cit.*, 174): "in short there are not adequate grounds for seeing the poem as a detailed allegory. Indeed its distinctive quality is that while clearly *alluding* to contemporary history and revealing unequivocally the poet's political sympathies, it preserves throughout its pastoral integrity." Asimismo, es importante el juicio de Clausen, *op. cit.*, p. 221, p. 152 (nota 4): "but Virgil is never so simple, and such an identification, grotesque if insisted upon, would be an inadequate response to the *allusiveness* and complexity of his poem" (destacados nuestros); y el de Roberto Guerrini ("*Vos coryli testes*. Struttura e 'canto' nella V ecloga di Virgilio, en *Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie 8, 28, fasc. 5-6, 1973, p. 5): "Ma l' allegorismo -almeno come sistema organico di interpretazione- è fallito, come dimostra tra l'altro la congerie di ipotesi spesso assurde che ne sono derivate."

²² Klingner, F., *op. cit.*, 1927, 129 ss. Klingner dirá tiempo después que Virgilio ha insertado el tema cesáreo en el ámbito pastoril (*op. cit.*, 1977, pp. 100-103).

Pablo Martínez Astorino

Los no talados montes lanzan con júbilo a las estrellas
sus voces. Las propias rocas,
los arbustos mismos dejan oír: “es un dios, un dios aquél, Menalcas’.
¡Sé bueno y favorable a los tuyos!

El hecho de que estos versos se inicien con la conjunción *ergo*, que remite a la apoteosis, refuerza la visión de Klingner. Pero no se trata meramente de un cambio de actitud para celebrar la apoteosis de Dafnis, sino que *su* apoteosis tiene efectos directos sobre la humanidad y sobre la naturaleza, independientes de la voluntad del hombre o del curso normal de las cosas. El verso 65 (*sis bonus o felixque tuis!*) completa la idea y la imagen, ya que el salvador tiene ahora carácter intercesor para con los suyos. Rohde ha criticado esta posición, señalando que Klingner se sale innecesariamente del ámbito bucólico en su lectura.²³ De todas maneras, la alusión es aceptable en la medida en que la humanidad es, en el poema, un espacio bucólico habitado por pastores.²⁴ Ese espacio bucólico se altera con la muerte y la apoteosis de Dafnis, a punto tal que hay un antes y un después del hecho. Dafnis, el salvador, es un *magister* (v. 48) -y el eco lucreciano del verso 64 (que vincula a Dafnis con Epicuro) no parece, en este sentido, casual²⁵; Dafnis es también aquél de cuyo amor Menalcas se enorgullece (*amavit nos quoque Daphnis* -v. 52 -‘también a mí me amó Dafnis’); es, por último, quien recibe una celebración a través del canto aparentemente casual, pero esperada, que se representa casi con un sentido ritual y litúrgico²⁶ (nótese que como dice Perret ambos cantos se dan en el presente de la narración)²⁷ y que, sugestivamen-

²³ Rohde, G. *op. cit.*, pp. 122 s.

²⁴ cf. Guerrini, R. *op. cit.* p. 8: “del resto anche nei canti di Mopso e di Menalca, l’abbiamo visto, opera quella *reductio* di tutta la realtà alla dimensione pastorale, in cui già lo Scaligero vedeva la caratteristica saliente delle *Bucoliche*.”

²⁵ Lucr. *DRN*. V. 8: *deus ille fuit, deus, inclyte Memni*.

²⁶ El encuentro de Mopso y Menalcas tiene algo de misterio; algunas ideas de A. G. Lee y de F. Klingner nos han servido para intentar desentrañar algo de él. Lee (*op. cit.*, pp. 65 y 62) ha demostrado que el canto de Mopso está basado en el de Menalcas y es posterior a él en cuanto a composición. Asimismo, ha visto el poema como una comedia en miniatura. Por su parte, Klingner (*op. cit.*, 1977, p. 94) advirtió que el comienzo remite al de los diálogos ciceronianos, caracterizados por una atmósfera de cortesía, y al de los diálogos socráticos en general, en los que es dable apreciar como aquí el elogio de los mayores a los jóvenes. Solidaria de estas consideraciones, nuestra idea es que Virgilio sugiere que ambos pastores, al encontrarse, tienen ya una expectativa determinada. Si bien Mopso parece ser más explícito en sus objetivos, también Menalcas sospecha que en ese encuentro se evocará algo eminente y que el tema ha de ser la muerte reciente del Dafnis *magister* (v. 48), para quien él mismo ha compuesto un canto. Los versos 10-12, en los que Menalcas le propone a Mopso cantar temas pastoriles, parecen entonces deliberadamente convencionales, ya que el ambiente cortés que ambos pastores propician excede el tratamiento de esos temas. En un sentido (afín a las tesis de Lee), el poema se revela como una representación teatral; en otro, tal vez más pretencioso, como la celebración de un personaje que convoca y mueve al canto. Ambos aspectos se ven reforzados por la polisemia de *convenire* (v. 1), que, además de “encontrarse por casualidad”, quiere decir “llegar juntos” (*vid.*, Blánquez, *Diccionario latino-español, español-latino* [3 tomos], Barcelona, Sopeña, 1985, *ad loc.*). El poema, en fin, juega con la idea de que el encuentro no es del todo casual.

²⁷ Perret, J., *op. cit.*, 1983, p. 231.

te, culmina con el *damnabis tu quoque votis* (v. 80) ('tú también los [= agricultores] obligarás a cumplir sus votos'),²⁸ con el que se establecerá su culto, que será eterno (vv. 76-80).

La segunda alusión es próxima a ésta en sentido y se debe a Perret. Este crítico sostiene que, en la interpretación del personaje Dafnis, son importantes el conjunto de evocaciones y no la definición de su identidad.²⁹ Dafnis evoca otros personajes pero sigue siendo él mismo. Puede entenderse -recuerda Perret- como el pastor ideal que realiza plenamente la vida bucólica inaugurando una edad de oro en términos concretos con su vida (a través de las *instituta* que ennoblecen la vida de los pastores), su muerte y su apoteosis. Esa edad de oro, como profundizará Virgilio en el libro II de las *Geórgicas* (532 y ss.), sólo puede darse en la vida de una comunidad rural, de la que Dafnis es pastor y guía. Perret analiza, además, los versos 29-31:

*Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
instituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi
et foliis lentas intexere mollibus hastas.*

('Dafnis también estableció uncir tigres armenios
a un carro, Dafnis estableció introducir las danzas de Baco
y entretejer flexibles tirso con suaves hojas')

y es en este punto donde sus tesis se debilitan, ya que, habiendo descartado la alegoría, afirma que estos versos sólo pueden comprenderse en un sentido alegórico, en tanto símbolo de la violencia que Dafnis enseña a dominar. Temiendo que estos versos sirvieran para identificar indefectiblemente a Dafnis con César (ya que según Servio César habría introducido el culto de Baco en Roma)³⁰ o, como pensó Buchheit, para convertirlo en símbolo de la consagración poética dionisiaca,³¹ Perret fuerza sus tesis, que entonces parecen mostrar su costado más arbitrario. Sin embargo, el problema no radica en la tesis general, sino en pretender que ésta pueda agotar los posibles sentidos alusivos del texto.

Los versos citados antes nos colocan frente a la última alusión del poema: la que vincula a Dafnis con César. Es cierto que la referencia al *Caesaris astrum* de la bucólica IX, v. 47 parece ser la alusión más recordada; no obstante, muchos autores se han dedicado a estudiar otros aspectos de esta vinculación, en especial Drew, Grimal y Salvatore, cuyos trabajos, a lo largo de seis décadas, se comple-

²⁸ Condenándolos cuando no los cumplan.

²⁹ *Ibid.* p. 221.

³⁰ Servio (ad v. 29) anota: *Hoc aperte ad Caesarem pertinet, quem constat primum sacra Liberi patris transluisse Romam*. Filargirio añade: *'subiungere tigris': id est inmites et feras gentes, vel sacra Liberi patris Iulius duxit de Armenia ad Romam*.

³¹ Buchheit, V., "Der Dichter als Mistagoge (Virgil, ecl. 5)", en *Atti del Convegno virgiliano sul bimillenario delle Georgiche*, Nápoles, 1977, p. 207.

Pablo Martínez Astorino

mentan satisfactoriamente. Como en todos los casos, es posible hallar exageraciones eruditas en el examen de la bucólica, pero la idea general, que concibe la posible alusión a César, no es desdeñable. En el canto de Mopso, el verso 20 y los versos 21-23, que hablan de una muerte cruel y de una madre (pensamos en la figura de Venus, tomada de Bión) que llora abrazada al *miserabile corpus* de su hijo, evocan la muerte de César, más aun si tenemos en cuenta que pueden vincularse con los versos 466 y ss. del libro I de las *Geórgicas*, en los que se dice (con un verso similar al de la bucólica) que incluso el sol tuvo piedad por la muerte de César y dejó de brillar: *ille etiam extincto miseratus Caesare Romam* ('aun él se compadeció de la muerte de César').³² En el mismo sentido podemos considerar las evocaciones de los versos 36-39, que representan el estado de los campos luego de la muerte de Dafnis:

*grandia saepe quibus mandavimus hordea sulcis,
infelix lolium et steriles nascuntur avenae;
pro molli viola, pro purpureo narcisso
carduos et spinis surgit paliurus acutis.*

(‘en los surcos en los que pusimos abundantes cebadas,
nacen a menudo la infértil cizaña y las estériles avenas;
en lugar de la suave violeta, en lugar del purpúreo narciso,
surge el cardo y el paliuro de espinas agudas’)

Según Drew, estos versos se refieren al lamento de un agricultor a causa del eclipse que siguió a la muerte de César y que, para Plutarco y otros,³³ tuvo un efecto nocivo sobre los cultivos. En esa dirección, Drew considera que la mención de Apolo del verso 35 (*agros ... ipse reliquit Apollo* -‘Apolo mismo abandonó los campos’) debe entenderse como una mera alusión a la desaparición del sol y no en forma más compleja.³⁴

Sin embargo, uno de los autores que más contribuyó a este último sentido alusivo es Pierre Grimal. Mediante un riguroso estudio del mito, Grimal llega a la conclusión de que el Apolo del verso 66 (*Phoebo*), al que se le consagran, como a las divinidades infernales, un número par de altares, se identifica con Veovis, un antiguo Apolo infernal romano que era divinidad gentilicia de los julios. En la bucólica, este Apolo recibe su culto junto con Dafnis, lo cual podría ser un argumento más a favor de esa alusión. Por último, analizando los versos 70-75, Grimal distingue, con notable erudición y corrigiendo antiguas representaciones, cuatro fiestas y cuatro épocas de juegos de marcada significación romana y,

³² Cf. Salvatore, A., *op. cit.*, p. 221. Asimismo, la acción de Venus en la apoteosis de César de las *Metamorfosis* (XV, 745-851) puede tomarse como una lectura y una interpretación de este pasaje.

³³ Plutarco, *Julius Caesar* LXIX.

³⁴ Drew, D. L., *op. cit.*, p. 62.

en la mayoría de los casos, cesariana.³⁵

Estos tres niveles alusivos pueden resultar útiles para leer la bucólica en cuestión. Podría decirse entonces que en el poema se sugiere la siguiente cadena de imágenes. Dafnis es el pastor ideal guía de una comunidad rural (como paradigma de comunidad ideal) que realiza plenamente la vida bucólica inaugurando una edad de oro, y la consume en su apoteosis. Su actividad bienhechora es causa de la instauración de algo más que mero progreso; se trata de una edad de oro de paz, trabajo y armonía. Su apoteosis produce una conmoción en el mundo humano y natural, y las conmemoraciones rituales en su honor, de las que no pueden escindirse los propios cantos de Mopso y Menalcas, lo presentan como un personaje por cuya presencia la humanidad (representada en términos bucólicos) fue no sólo beneficiada: hay un antes y un después de la llegada de Dafnis, quien con su vida y su intercesión después de la apoteosis muestra cierto carácter salvífico. Por último, una lectura de este pastor-salvador puede remitir al auténtico guía de Roma muerto recientemente, pero no hay que olvidar que su carácter alusivo no se agota en esta última lectura.

De igual manera, estas alusiones, lo repetimos, no sirven para imponer un sentido alegórico definitivo. La visión integral de las bucólicas, recomendada entre otros por Otis y Maury³⁶, ayuda a contextualizar la afirmación poética virgiliana y, en ese sentido, la lectura de esta bucólica puede ser útil para comprender, por ejemplo, en qué medida actúa la representación del plano histórico en las bucólicas I y IV.³⁷ Como sostiene Heidegger, la poesía no es un adorno o una consecuencia de la historia, sino el factor que la sostiene.³⁸ En las bucólicas men-

³⁵ Grimal, P., *op. cit.*, pp. 408-411; 412-417. Del verso 70 (*ante focum si frigus erit, si messis, in umbra*) se desprenden dos fiestas (una de invierno y una de verano) que Grimal identifica con el *Natalis* divino de César (en las Calendas de enero del 42 a.C. Octavio y Antonio proclamaron la divinidad de César) y con su nacimiento y la aparición del cometa que marcó a los ojos del pueblo su deificación (durante el mes de julio). Ambas fiestas están vinculadas también con el calendario apolíneo (juegos de Apolo en el primer caso, fiesta de Veovis en el segundo). Por otro lado, los versos 74 y 75 (*haec tibi semper erunt et cum sollemnia vota/ reddemus nymphis et cum lustrabimus agros*) se refieren a dos fiestas, identificadas con las *Fontinalia* del 13 de octubre y las *Vinalia Priora* del 23 de abril (sólo la segunda identificación es hallazgo de Grimal). De los versos 72 y 73, Grimal infiere los *Ludi Apollinares* y *Caesaris* (correspondientes a julio), los *Ludi Compitalicii*, en los que se rendía culto al *genius* de César (enero), los juegos de Ceres (en abril) y los *Ludi Capitolini*, durante los Idus de Octubre.

³⁶ Otis, B., *op. cit.*, p. 128: "Scholars and critics of the *Bucolics* have paid most attention to their chronological order or dates of composition. This, however, is really a point of minor importance compared with their internal relation to each other in the complete *Eclogue Book*." Maury, P., *op. cit.*, p. 73: "des poèmes composés à des époques très différentes ... ont été intégrés dans le recueil auquel ils appartiennent à jamais."

³⁷ El artículo de María Delia Buisel ("Discurso mítico y discurso histórico en la IV égloga de Virgilio", *Auster* 4, 1999, pp. 41-62), que además resume exhaustivamente las perspectivas anteriores, es un valioso aporte a la discusión de este tema.

³⁸ Heidegger, M., *op. cit.*, p. 139: "La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un alboramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aun la mera 'expresión' del 'alma de la cultura'."

Pablo Martínez Astorino

cionadas, las imágenes del *iuvenis* y del *puer* no pueden leerse en forma alegórica o historicista. Aun cuando no estemos en presencia de nombres propios y esto facilite las cosas para una posible interpretación, es importante tener en cuenta que Virgilio ha utilizado dos imágenes y que ello obedece a un sentido: la representación poética se impone a la celebración de la realidad histórica y la realidad histórica, en forma alusiva aunque no excluyente (y la bucólica IV es un buen ejemplo para alusiones en otros planos), sólo cobra vida en el sentido emidente de la poesía.

Asimismo, continuando con una visión integral, habría que considerar el hecho de que la bucólica V está en el centro del poemario. El debate sobre la incidencia de su carácter central no es nuevo y ha sido planteado por críticos que defendían una "arquitectura de las bucólicas".³⁹ Guerrini agregó algo a este debate al sostener que esa arquitectura sólo podía ser formulada a partir de la simetría interna de la bucólica quinta, materializada en su *Ringkomposition*, en la que juega un papel significativo el canto como fuerza evocadora de las cosas.⁴⁰ Ahora bien, para una visión de conjunto o, incluso, para que sean posibles esas simetrías que postulan quienes sostienen una "arquitectura" en el poemario, es más apta la alusión compleja que la identificación precisa de Dafnis. Aceptadas como indudables, si no una pitagórica arquitectura, ciertas afinidades en el conjunto de los poemas, sólo cabe afirmar que una obra de estas características, cuya representación parece buscar la complejidad y la nota sugerente, sólo podía evocar en el centro a César; no hubiera resultado apropiado que se concentrara abiertamente en su figura. Virgilio comprendió esto y prefirió la alusión antes que el panegírico declarado o una inadecuada alegorización porque con la unicidad e intraducibilidad de su personaje central podía construir un personaje más complejo y capaz de aludir a diversos planos, lo cual era una forma de enriquecer su poesía.

La referencia a un viejo artículo de R. Pichon es adecuada para concluir.⁴¹ La figura de César no aparece demasiado en la última obra de Virgilio, la *Eneida*, y cuando lo hace, es en virtud de su relación con Anquises, Eneas o Augusto. Pichon cita conocidos y ampliamente comentados pasajes del libro VI en el que no queda claro si Virgilio está refiriéndose a César o a Augusto (pero que casi con seguridad están subordinados a la alabanza del último)⁴² o, como en el caso del escudo de Eneas, donde la referencia a César es inesperadamente mínima.⁴³ Termina con aquella (esta vez clara) referencia a César en el segundo discurso de Anquises (*En.*, VI, 826-835), donde es caracterizado como el adversario de Pom-

³⁹ Maury, P., *op. cit.* y Carcopino, J., *Virgile et le mystère de la IV Eglogue*, París, 1930.

⁴⁰ Guerrini, R., *op. cit.*, pp. 10-11.

⁴¹ Pichon, R., "Virgile et César", *REA*, 19, 1917, 193-198. Para un análisis más completo y reciente del tema, ver White, P., "Julius Caesar in Augustan Rome", *Phoenix*, 42, 1988, 334-356.

⁴² *En.* VI, 788-192. En el libro I (286-290) hay también un pasaje (en el contexto del discurso de Júpiter a Venus) que deja dudas sobre si alude a César o a Augusto.

⁴³ *En.* VIII, 680-1: *cui ... / ... patriumque aperitur vertice sidus.*

peyo en las guerras civiles e instado a abandonar las armas (*proice tela manu, sanguis meus* -v. 835). No es fácil hacer comparaciones temporales, dado que la bucólica V fue escrita según parece hacia el año 42 a. C., época en que la exaltación cesariana, después de la muerte del dictador y en el contexto de la persecución de sus asesinos que desembocó en Filipos, era indudable, mientras que la *Eneida* fue escrita después del triunfo y durante el apogeo de Augusto. Por lo demás, luego de obras como las de Galinsky y Zanker sería reductivo hablar de una imposición por parte de Augusto a opacar la imagen de César como única clave para entender este problema.⁴⁴ Lo que parece observarse más bien es un itinerario de imágenes que explicaremos. En las *Bucólicas*, Augusto, si bien no en forma necesariamente excluyente, aparece evocado o aludido con las imágenes de *puer* y *iuvenis*, mientras que en la bucólica V hay una alusión a César. En la *Eneida*, la figura de Augusto, citada a menudo, está subordinada a una imagen literariamente más predominante que es la de Eneas.⁴⁵ La figura de César ya ha perdido importancia en el nivel de la imaginería, dado que Eneas sólo alude a Augusto -y no a César- en el plano histórico; tendrá que esperar, pues, a obras posteriores y, significativamente, a un renacer de la épica histórica con Lucano para recobrar su carácter literario (aunque, por cierto, su representación será bastante negativa). En la evolución poética virgiliana pudo haber habido, como se ha especulado, un replanteo de la asunción de lo histórico en el plano literario o una invitación del *princeps* a celebrar sus hazañas en desmedro de las de su padre adoptivo; lo que parece claro, no obstante, es que en ambas obras la recurrencia al plano de las imágenes (que se evidencia en las *Bucólicas* a través de la alusión compleja, especialmente aplicable a la bucólica V) fue esencial para que siguieran siendo estéticamente valiosas una vez perimida su significación cesáreo-auguste⁴⁶ y, asimismo, para su fertilidad estética en términos de permanencia y de interpretaciones. Dafnis, el *puer*, el *iuvenis* y Eneas son, así, mayores que sus correlatos o alusiones históricas; mayores y más universales.

Pablo Martínez Astorino

Universidad Nacional de La Plata-Conicet
pabloleandromartinez@yahoo.com.ar

⁴⁴ Galinsky, F., *Augustan Culture: An Interpretive Introduction*, Princeton, Princeton University Press, 1996; Zanker, P., *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987.

⁴⁵ Como señaló Galinsky ("El drama griego y romano y la *Eneida*", Auster 8/9, 2004, p. 13 -trad. de "Greek and Roman Drama and the *Aeneid*," en D. Braund and C.J. Gill, eds. *Myth, History and Culture in Republican Rome*, Exeter, 2003, pp. 275-94): "En cuanto a Roma, la épica histórica había florecido y se esperaba, según se presagiaba en el proemio a la *Geórgica* tercera, que Virgilio escribiera una *Augusteida*. Eligió no hacerlo y optó por algo más inclusivo, al tiempo que no sacrificaba ninguna relevancia contemporánea de su poema."

⁴⁶ Conte, G.B., *Latin Literature. A History*, Baltimore, 1999, p. 34.

Pablo Martínez Astorino

RESUMEN

La mayor parte de la crítica sobre la bucólica V ha partido de la idea de que Dafnis es una alegoría de otro personaje o de otra realidad. Sin embargo, nada hay en él que haga posible sostener una interpretación alegórica en ningún sentido porque, a diferencia del *puer* de la bucólica IV o del *iuvenis* de la I, Dafnis tiene un nombre preciso. Partiendo de otros postulados críticos, la idea de este artículo es que el Dafnis de la bucólica V sugiere distintos planos de alusiones (alusión compleja), uno de los cuales es el contemporáneo, que remite a César, pero que el carácter literario del texto nos impide admitir la alegorización, basada en posiciones ajenas a la índole de los textos literarios. La reseña de distintas consideraciones críticas hace pensar que, en cierta manera, esos sentidos están presentes en el poema de Virgilio y no son necesariamente el resultado de especulaciones posteriores. Por último, puede verse que es la poesía, en tanto sostén de la historia (y con la materias de la imagen y la alusión), el ente capaz de celebrar algún aspecto del ámbito histórico. Esta idea puede extenderse a otros sectores de la obra virgiliana.

PALABRAS CLAVE: Dafnis- César- alegorización- alusión compleja- poesía

ABSTRACT

Most of 5th Bucolic's criticism has started from the idea that Daphnis is an allegory of another character or of another reality. However, there is nothing in him that makes it possible to support an allegorical interpretation in any sense because, unlike the *puer* of the 4th Bucolic or the *iuvenis* of the 1st, Daphnis has a precise name. Taking into account other views, the idea of this article is that the 5th Bucolic's Daphnis suggests different planes of allusions (complex allusion); one of those is the contemporary plane, that refers to Caesar. Nevertheless, the literary nature of the text prevents us to admit allegorization, based on points of view unaware of the literary nature of texts. The review of different critical perspectives moves to think that, in a way, those meanings are present in Virgil poem and are not necessarily the result of later speculations. Eventually, we can see that it is poetry, as a support of history (and throughout images and allusions), the entity capable of celebrating some aspect of the historical sphere. We can extend this idea to other parts of Virgilian work.

KEYWORDS: Daphnis- Caesar- allegorization- complex allusion- poetry