

Espiritualidad y poesía en el canto VI de la *Eneida*

por Analía Imparato
y Alejandro Tloupakis

Introducción

El canto VI de la *Eneida* constituye uno de los núcleos más importantes del poema; es un punto de inflexión entre las dos partes en que puede dividirse la obra, pues actúa como cierre de la primera y permite nuevas perspectivas en el desarrollo de la segunda. No es, por lo tanto, una pieza aislada de teología, sino que posee una vital importancia para el sentido de la obra en su conjunto.

Para estudiar este canto se podrían tomar al menos las siguientes tres líneas de análisis:

a) estudiarlo desde el punto de vista del héroe; cómo determina este descenso a los Infiernos un cambio en el carácter hasta entonces irresoluto de Eneas, cómo libera al héroe de los afectos y las experiencias del pasado, haciéndolo dueño de su presente y abriéndole los ojos al futuro glorioso de Roma;

b) considerar la concepción que nos brinda acerca de las postrimerías del hombre, una visión del más allá construida a partir de la rica –y sincrética– tradición de la poesía, el folclore, la filosofía y la religión; Virgilio procura rescatar todo lo que ha estimado valioso de la filosofía y de la imaginación de los antiguos y, hacia el final del canto, se aproxima a una solución –o al menos a una respuesta– al problema del sufrimiento humano, en tanto nos brinda una concepción de la vida después de la muerte según la cual las faltas son expiadas

y la virtud es premiada;

c) analizar los augurios gloriosos para Roma y el mundo romano, expresados con un patriotismo que convierte a la obra en el poema nacional por excelencia del pueblo itálico; y, relacionado con esto, la visión del destino temporal de un pueblo ligado a una visión ultraterrenal.

En el presente trabajo haremos hincapié en las dos últimas líneas de análisis.

Fuentes

Las fuentes de este canto pueden ser rastreadas muy atrás en el tiempo; debemos remontarnos a la literatura griega, más precisamente al libro XI de la *Odisea*. Sin embargo, aunque la deuda homérica de Virgilio es importante en la parte del canto que describe los Campos Elíseos, es casi inexistente en la última parte.

Grandes son las diferencias entre ambos poetas en lo que a la visión de la muerte se refiere. En Homero, la muerte no aparece como una esperada liberación de esta vida fatigosa, sino como una existencia sombría y melancólica, nunca como un estado más deseable que la vida terrena.

La noción de la vida después de la muerte como liberación, como descanso, que hallamos hacia el final del canto VI probablemente proviene del folclore popular, cristalizado y organizado por las religiones órficas y la filosofía pitagórica. Muchas no-

ciones órficas fueron desarrolladas por Platón, y algunas de ellas asimiladas por el estoicismo. Hay poemas órficos que relatan un descenso al submundo de los muertos que se remontan quizás al siglo VI a.C; los héroes más famosos que realizaron esta expedición fueron Hércules y Orfeo.

Orfeo, además, estaba conectado con el ritual de los misterios eleusinos, pero, según R. D. Williams, la relación del canto VI con esas ceremonias iniciáticas no es tan estrecha como algunos autores han pretendido demostrar.

Uno de los viajes a ultratumba más conocido es la catábasis de Dionisio en *Las Ranas* de Aristófanes, donde vemos un trasfondo de misticismo órfico mezclado con figuras del folclore (v.g. Caronte, Cerbero, Plutón).

Inversamente, Platón monta sus mitos sobre una topografía folclórica (la laguna Estigia, el Aqueronte, el Cocito) pero hace hincapié en el tema del juicio y la purificación de las almas. No cabe duda de que los mitos contenidos en el *Fedón*, el *Gorgias*, el *Fedro* y sobre todo el mito de Er en el libro X de la *República* influyeron en el pensamiento de Virgilio y estimularon su imaginación poética.

A estas fuentes griegas debemos sumar la *Olímpica II* de Píndaro, que trata el tema de la isla de los bienaventurados.

En la literatura latina, el primer libro de los *Anales* de Ennio tenía un famoso pasaje relacionado con las creencias pitagóricas, y el *Sueño de Escipión*, de Cicerón, presenta una versión romanizada del mito de Platón sobre las almas en el más allá. Asimismo, se conservan fragmentos de obras que pueden haber sido los modelos más inmediatos de Virgilio. Algunos afirman que una obra perdida de Posidonio fue la fuente inmediata de este canto.

Pero lo esencial de la hipotextualidad de este canto VI es que Virgilio procuró una síntesis de esa larga tradición literaria y una selección del material heredado. Cabría pensar que Virgilio se ha apoyado en el pensamiento común a su tiempo como punto de partida, mas sin someterse a ningún sistema específico, para crear su propia concepción del mundo, ordenando sobre un eje original las «grandes ideas» aportadas hasta el momento. Esa labor inmensa llevó a muchos comentaristas, más lejanos o cercanos en el tiempo, a ver en Virgilio un «maestro de sabiduría» que reúne en sus obras, y especialmente en este canto VI, una suma del saber humano en todos los órdenes, una fuente de conocimiento de toda la cultura humana, en otras palabras, un nuevo Homero. No obstante, como bien destaca Guillemin, no debemos olvidar que estamos analizando uno de los posibles án-

Fuentes de la *Enéida*

a) Fuentes griegas

- libro XI de la *Odisea*
- folclore popular
- poemas órficos
- *Olímpica II* de Píndaro
- mitos de Platón en *Fedón*, *Fedro*, *Gorgias* y *República*
- *Las Ranas* de Aristófanes

b) Fuentes latinas

- libro I de los *Anales* de Ennio
- el *Sueño de Escipión*, en la *República* de Cicerón
- una obra perdida de Posidonio (fuente hipotética)

gulos de enfoque de "obras literarias" y no ensayos de teología, filosofía o física. Virgilio es ante todo un poeta y por lo tanto un intuitivo que presenta sus ideas en acto, no en su elaboración. Lo que ocurre es que congrega en el cauce único de su arte el conjunto de las manifestaciones del hombre, antes de que fueran separadas y clasificadas por los distintos sectores de la ciencia. Es esto lo que convierte a Virgilio en uno de los más altos exponentes de «lo clásico», una de cuyas notas es el humanismo. Así, según M. R. Lida de Malkiel, «El arte clásico no sólo se ocupa exclusivamente del hombre, sino además de sus condiciones esenciales, anteriores, superiores a las circunstancias históricas variables, condiciones que, por consiguiente, sobreviven a todo cambio, perduran eternamente vivas en todo tiempo... El arte clásico —y ésta es su nota más evidente— es arte universal, no particular».¹

En suma, podríamos señalar desde un punto de vista filosófico que la teoría de la reencarnación es de origen órfico-pitagórico (retomada también por el platonismo); la valoración positiva del alma y negativa del cuerpo, de índole platónica; el concepto del alma material y la ética constituyen elementos estoicos en el poema; la religión de los manes y de la Tierra, elementos de la creencia popular romana (así como el culto al fundador), y lo demás mitología, de la que Platón había recomendado servirse cuando ya no se podía ir más allá. Tal sería el cuadro escatológico general del canto VI, bocetado de manera bastante suscita, donde lo más notable es esa «inteligencia rectora», que orienta al mundo y le brinda un significado, de la que Anquises se enorgullece y a la que Eneas glorifica con sus hechos. Pero es necesario agregar que muchas de las imágenes y detalles descriptivos que encontramos en este canto pertenecen al ámbito de la imaginación e invención poéticas y son, por lo tanto, estéticamente agradables, armo-

niosas, logradas. Si bien un crítico como P. Boyancé habla de un «ansia cósmica» en Virgilio, de un deseo perceptible de escribir un poema científico o filosófico, creemos que, siendo Virgilio ante todo un poeta, lo que debemos esperar no es precisión científica sino goce estético.

Estructura

Se observan en este canto tres partes bien diferenciadas: a) los preparativos para el descenso (vv. 1-263); b) el viaje a través del Infierno (hasta v. 675) y; c) la revelación de la doctrina de la reencarnación y la visión de los héroes romanos.

La función específica de la primera parte no es otra que la de sugerir un clima de solemnidad y de misterio. Aparecen símbolos de la magia y del folclore, como la rama dorada, y elementos rituales en la ceremonia del sacrificio. Todo esto contribuye a crear una atmósfera sobrenatural de espanto, apropiada para el descenso a las regiones infernales.

Los episodios del Infierno son presentados en dos partes: 1) un viaje o catábasis a través de los territorios del mundo fantasmal; 2) una revelación de carácter filosófico y teológico por parte de Anquises, la cual introduce la escena del paso de los héroes de Roma por la corriente del Leteo.

Cada una de estas secciones cumple una función diferente en el poema, y es obvio que Virgilio no se ha preocupado por integrarlas en un cuerpo doctrinal consistente y cerrado. La estática presentación del Limbo, por ejemplo, donde suponemos que Dido y Défobo permanecerán eternamente, se contradice con la doctrina de la reencarnación expuesta por Anquises. Los intentos de salvar esta contradicción, alegando que quienes murieron antes de tiempo permanecen en el Limbo sólo por el término del resto de

1. María Rosa Lida de Malkiel, *Introducción al teatro de Sófocles*. Barcelona, Paidós, 1983.

su vida natural, no se corresponden con el texto: algunas de esas almas deberían haber completado su estadía antes de la llegada de Eneas.

Lo que podemos decir, con seguridad, es que la mitología de la catábasis nos presenta los sucesos del pasado trágico de Eneas (los fantasmas de Dido, de Palinuro, de Deífobo, del trompetista Miseno) y que la teología presenta el futuro de Eneas, inseparable de las esperanzas sobre la gloria de Roma, estimuladas en el ánimo de nuestro héroe por la visión del paso de los héroes a través del Leteo. Analicemos, a continuación, esta escena.

El paso de los héroes por el Leteo

La escena en que Anquises muestra a su hijo la turba de héroes que habrán de gestar la historia de Roma constituye el punto más alto del mensaje que Virgilio quería legar, en primer término a su personaje, y en un sentido anagógico, a sus contemporáneos: *la gloria de Roma ha sido decretada por los Hados; así que ya no dudes, Eneas, ya no te sientas incapaz de llevar a cabo tu misión. La historia gloriosa de la urbe que vas a fundar espera, encarnada en una fila de héroes a la orilla de un río; que tu valor inaugure su curso dorado. Y al pueblo romano: ya no teman más muertes y persecuciones; murió el tiempo de guerra civil en que el hermano mataba al hermano y el hijo al padre; un hombre de augustos augurios acaba de instaurar la nueva edad de oro.*

Dijimos que Virgilio toma algunos motivos homéricos y los reelabora, como así también otras fuentes tradicionales y de carácter folclórico. Uno de los motivos que el poeta ha heredado de la tradición es

precisamente esta enumeración de héroes, que hallamos en varios lugares del arte y de la literatura romanas: las procesiones de los bustos de los ancestros en los funerales de la nobleza, los cuadros en lugares públicos como el foro y el Capitolio, la enumeración de nombres de hombres famosos como ejemplos en los discursos de los oradores. Es decir que hay cierta afición del carácter romano a este tipo de desfiles. En este pasaje del canto VI notamos una reminiscencia del mito de Er con que concluye la *República* de Platón. Er ha muerto y regresa a la vida con la capacidad de revelar lo que ha visto en el mundo de los muertos. Allí, cumplido el período de purificación, las almas pueden elegir el estado y condición que han de tener en su nueva encarnación y, luego de beber el agua del Leteo para olvidar su vida pasada, nacen nuevamente según la elección que han hecho.²

Mientras las almas hacen su elección en la ribera del Leteo, Er identifica a personajes famosos de la leyenda y de la historia. Como vemos, son muchas las coincidencias entre Platón y Virgilio. Sin embargo, debe notarse que hay importantes diferencias de sentido y de aplicación en ambos pasajes. En la *República* las almas no llegan al Leteo ni abandonan su identidad original antes de que se cumpla el tiempo de su reencarnación; pero la mayoría de las almas que aparecen en la *Eneida* deberán esperar aún cientos de años antes de volver a este mundo, aunque aparentemente hayan bebido las aguas del Leteo y abandonado su identidad original. Además, mientras que las almas en Platón son vistas con el aspecto que han adquirido en la madurez de su vida original, en la *Eneida* aparecen con la personalidad y los atributos físicos de sus vidas

2. En la medida en que Eneas, al conocer la profecía sobre la gloria de Roma y ver esa galería de héroes, toma la decisión de cumplir una misión divina y emerge del Infierno con un carácter nuevo, ¿no elige en cierto modo un género de vida, un estado, una misión? Y al dejar a Deífobo, a Palinuro, a Dido, abandonando su pasado y con él sus vacilaciones, ¿no bebe también Eneas de las aguas del Leteo? Por otra parte, los sucesivos encuentros del héroe con personajes cada vez más distantes en el tiempo, todos ellos parte de su experiencia personal, representan un reconocimiento de su historia pasada y, en un plano psicológico más profundo, una exploración del inconsciente. La «capitulación» del héroe —una renuncia al pasado para emprender su histórica misión— va precedida por una recapitulación donde reconoce su mundo interior y asume con plenitud su identidad.

futuras, obviando el hecho —que literariamente hubiese resultado simpático, pero épicamente poco elevado— de que van a empezar esas vidas siendo bebés (porque incluso los grandes héroes han estado alguna vez en pañales). Por último, la intención primordial del relato de la *República* es una advertencia moral: debemos educar a nuestras almas en esta vida de tal modo que, llegado el momento de la crucial elección de una nueva vida, optemos con buen juicio. En la *Eneida* no hay tal elección fatal, y el propósito de la historia es simplemente permitir a Eneas —y al lector, por supuesto— tener una visión del futuro esplendor de Roma, que es el fin y el objeto de la vocación heroica de Eneas.

Anquises es quien revela a nuestro héroe la misión que debe llevar a cabo. Con ello cumple la promesa que hace a Eneas cuando se le aparece en el sueño del canto V y le ordena aventurarse en el Infierno: conocer la historia de su descendencia y de la ciudad que le está prometida. Y es el sentido moral que expresa en el medio del pasaje, en calidad de exhortación: *¿Y en desplegar nuestro valor dudamos y el miedo impedirá*



asentemos la planta en tierra ausonia? Y el efecto en el ánimo del héroe se corresponde con la magnitud de la revelación hecha: *y luego de haberle mostrado a su hijo todas estas cosas, y encendido su corazón con la promesa de la fama porvenir...* El tono de exhortación a la virtud y al esfuerzo denuncia reminiscencias de otro discurso famoso en la literatura romana, el del *Sueño de Escipión* en la *República* de Cicerón. En dicho pasaje el joven Escipión Emiliano, llamado a ser el conquistador definitivo de Cartago, tiene un sueño en el que primero su abuelo adoptivo, Escipión el Africano, y luego su padre, Paulo Emilio, se le aparecen y le muestran el orden del universo y la naturaleza del alma humana, y cómo los espíritus de aquellos que han servido al Estado pueden ganar por sus méritos una liberación de la prisión del cuerpo, ascendiendo a las regiones celestes en que compartirán una vida dichosa junto otros bienaventurados. Algunos elementos del discurso de Anquises, como la concepción de un alma universal ordenadora, el origen divino de las almas y el concepto del cuerpo como cárcel del alma fortalecen la idea de que Virgilio tenía en mente a Cicerón al componer este pasaje. El propósito de la revelación es exhortativo en ambos casos: encender a Eneas con la esperanza de la fama venidera y estimular en Escipión el celo por la defensa del Estado. Pero hay una diferencia importante: mientras que el estímulo propuesto al Emiliano es sobre todo el premio a su virtud después de la muerte, el incentivo ofrecido a Eneas, en cambio, es la grandeza del futuro de su pueblo.

Esta escena del paso de los héroes por la corriente del Leteo tiene un carácter eminentemente profético, y en tanto constituye una anacronía con respecto al relato en primer grado —Eneas que desciende al Infierno y se encuentra con su padre— podemos definirla como una prolepsis. Desde el punto de vista de su “alcance”, es decir, de la distancia que existe entre el «presente» o momento en que el relato se interrumpe

para darle lugar, y el tiempo en que ocurren esos acontecimientos anticipados, el desfile de los héroes consiste en una "prolepsis externa", porque las hazañas que llevarán a cabo esos héroes no están contenidas en el relato primero, que termina con el futuro fundador de Roma matando a Turno. La "amplitud" de esa prospección, es decir, el tiempo que abarcan los hechos narrados en la anacronía, es —desde la fundación de Roma 333 años después del reino de Eneas, según la tradición en el año 753, hasta la muerte de Marcelo, en el 23 a.C.— de 1.063 años. El lector contemporáneo, anclado en la historia, seguramente disfrutaría apasionado de este ser contemplado por Anquises y Eneas desde la leyenda, y al cabo de un par de versos olvidaría estar leyendo una ficción narrada por un poeta genial, para empezar a ver la historia de Roma naciendo nuevamente desde la nada, desde los ojos maravillados de un Eneas que, como sólo Dios puede hacerlo, se admira ante la obra que todavía no creó. Porque Eneas, a través de su admiración, no sólo inventa una galería de héroes que nacerán de su semilla; además —y Virgilio tiene algo que ver en esto— inventa al lector.

Analícemos ahora la estructura de la escena. Está simétricamente construida; consta de cinco secciones claramente definidas y artísticamente conectadas:

- a) Silvio y los reyes de Alba Longa (760- 76)
- b) Rómulo, seguido de una descripción de Roma y una preparación para el anuncio de Augusto (777- 90)
- c) Augusto y sus hazañas (790- 808)
- d) los reyes de Roma que siguieron a Rómulo, comenzando por Numa y terminando por Tarquino el Soberbio (808-18)
- e) los héroes de la República (819- 46), con una digresión interna para incluir a los protagonistas de la guerra civil (826-35)

Llama la atención que los héroes no estén enumerados en orden cronológico, y la razón de esto, según Getty, es que Virgilio quiso otorgar a Augusto el lugar más importante, en el centro (tercera sección). Con este orden, además, Virgilio busca introducir a Octavio inmediatamente después de Rómulo y antes de Numa por lo siguiente: Rómulo como el constructor de las murallas y el guerrero; Numa como el dador de las leyes y, entre ellos, Augusto como el fundador de la Edad de Oro de paz y prosperidad, y con las virtudes de ambos.

Antes de que Rómulo sea presentado, los reyes de Alba aparecen en la primera sección ciñiendo la corona de roble; es de notar que la corona cívica le fue conferida a Augusto, y que aquí quizás aparece la misma como un sutil cumplido para él. La corona de roble fue ligada a la *gens* Iulia y simbolizaba no sólo la protección de los ciudadanos de Roma sino, como afirma Ovidio, la divinidad de Júpiter. El poeta de las *Metamorfosis* subraya que el príncipe lleva el nombre de «Augusto» en común con Júpiter, y dice explícitamente que el emperador es aún más grande que Rómulo, porque él es el Júpiter de este mundo. Rómulo era solamente *dominus*, mientras que Augusto tenía un rango más alto: el de *princeps y pater*. Asimismo, Horacio, siguiendo con esta asimilación de Octavio con Júpiter, dice: «En el cielo sabíamos que Jove/el tonante reinaba; un dios terreno/Augusto será si el imperio/ une a britanos y fieros persas...» (*Odas*, III, 5, vv.1-4)

En un período tardío del arte de la Edad de Oro la pintura y la escultura coincidían con Virgilio en representar al príncipe con los atributos de Júpiter y de Rómulo: aparece semidesnudo, con el águila de Júpiter a sus pies y el cetro en su mano izquierda, ceñida la frente con la corona de roble; además sostiene en la mano derecha el báculo augural, atributo de Rómulo.

Pero volvamos a nuestra escena. Están padre e hijo subidos a un altozano, desde donde contemplan el desfile de sus descen-

dientes. El discurso que el padre pronuncia mientras pasan revista a los héroes futuros está compuesto al modo de los llamados de exhortación o parenéticos: el desorden de los personajes –aunque, en sentido estricto, vimos que no es tal– sugiere la idea de una muchedumbre, de un desbordamiento de imágenes heroicas. Anquises pronuncia tres exhortaciones, esenciales para el sentido del poema:

1) Tras pasar revista de las ilustres figuras de Rómulo y de Augusto, exhaltando sus hazañas como propias de dioses, dice: *¿Y en desplegar nuestro valor dudamos y el miedo impedirá asentemos la planta en tierra ausonia?*

2) Después de una extensa galería de héroes, al presentar las almas parejas de César y Pompeyo –durante un tiempo amigos, después enfrentados en una cruenta guerra civil–, el horror parece nublarle el alma, y prorrumpe en el hexámetro inacabado: *¡Arroja de tu mano las armas el primero, oh sangre de mi sangre!*

3) La tercera exhortación es el designio histórico que ya no Anquises sino Virgilio mismo dicta a Roma: concede a los griegos la primacía en las artes plásticas, en la filosofía y aún en las letras, pero reserva a su pueblo una misión que es un arte también, la de mandar y organizar a los pueblos sometidos. No se funda en la violencia brutal, sino en el poder de las grandes y simples virtudes, entre las cuales la *pietas*, el amor que cumple sus deberes, es la más alta, e incluye la virtud esencial: la justicia. De ahí la paradoja de que Roma no fuera fundada por un vencedor, sino por un vencido.

Dice Haecker: «Virgilio es el único pagano a par de los profetas judíos y cristianos, la *Eneida* el solo libro al lado de la Sagrada Escritura, que alzados sobre el momento y las circunstancias de su época, contienen frases que resuenan como profecías hasta el umbral de la eternidad... (*His ego nec metas rerum nec tempora pono. Imperium sine fine dedi*: 'ni linde en el espacio ni en el tiempo barreras les señalo. Un dominio sin

fin les concedí')». Y concluye: «Ved el imperio, del que todos formamos parte todavía, nos plazca o no confesarlo, sepámoslo o no, el *Imperium Romanum*, que tras terribles yerros aceptó el cristianismo por propia voluntad de su jefe y al que no puede, en adelante, renunciar sin renunciar al mismo tiempo a sí mismo y al humanismo».

Virgilio ya ha dictado a Roma su misión. Percibimos a lo largo de la alocución la idea de que el triunfo de Roma se obtendrá entre zozobras, incertidumbres y desesperanzas. El encuentro entre padre e hijo en el reino de los muertos podría haber terminado con una emotiva despedida entre ambos, y nada más; sin embargo, Virgilio reserva para el final un pasaje en el que aflora ese dejo de amargura propio de toda empresa ciclópea



que exige sacrificios y presenta obstáculos y decepciones. Uno de esos momentos en que el recuerdo de los males pasados, huella consciente quizá del pecado original de los romanos –el fratricidio de Rómulo–, enturbió el orden alcanzado después del caos, la concordia después de la guerra, la prosperidad después de la ruina, fue el año 23, en que muere prematuramente el joven Marcelo.

Sabemos que Augusto, sin descendencia natural, había dirigido su mirada en busca de un sucesor hacia el hijo de su hermana Octavia, el joven Marcelo, nacido hacia el

42. En el año 29 ya había figurado en la pompa triunfal del mes de agosto, a la derecha de su tío. Después Augusto lo llevó consigo en sus campañas contra los cántabros y en el año 25 le dio a su hija Julia en matrimonio. Entonces a todos pareció evidente que Marcelo era llamado a ser el heredero de Augusto. En septiembre, al joven, nombrado edil —antes de la edad— se le dedicaron los *Ludi Romani* que, como equívoco buen augurio, tuvieron una extraordinaria brillantez. Para despejarle el camino, Augusto aleja de Roma, confiándole una misión en Oriente, a Agripa, que no quería a Marcelo y veía con melancolía acumularse los honores sobre esa joven cabeza.

Todo hacía pensar que Augusto lo adoptaría legalmente en los próximos juegos seculares, tan esperados desde la paz de Brindis y que Augusto piensa seriamente celebrar ahora: el nuevo siglo de oro sería inaugurado en nombre de Marcelo. Pero después de la celebración de los *Ludi Romani* Marcelo, a los 21 años, enferma y muere. Corría octubre del 23. Roma entera asiste conmovida a los funerales y acompaña el cadáver. Virgilio, conmovido por la más honda tristeza, resume en el lamento que cierra el discurso de Anquises el dolor de la patria ante la pérdida de la más querida esperanza de Roma. En las palabras de Anquises se confunden el dolor y la resignación ante lo que los dioses han dispuesto: *Excesiva hubiera sido nuestra gloria si los dioses nos hubieran deparado una más larga posesión de este presente suyo, el más bello de todos.*

Con estos versos, compuestos según el género de las lamentaciones fúnebres, se

cierra el canto VI:

¡Tú un Marcelo serás! Lirios a manos
[llenas dadme, quiero
esparcir purpúreas flores y prodigar al
[alma de mi nieto este don a
lo menos, ofrecerle este vano homenaje.

Cerca de la medianoche, y después de la revelación, Anquises despide a su hijo y a la Sibila por la puerta de marfil, por donde a diario salen los falsos sueños a visitar a los mortales.³

Conclusión

Hemos intentado, a través de esta exposición, analizar el canto VI en relación con el sentido total del poema, del cual, pensamos, este libro constituye su quintaesencia. Recapitulemos, para terminar, los argumentos con que sostenemos esta afirmación.

El descenso a los Infiernos influye de manera decisiva sobre Eneas. Virgilio, antes de inmortalizarlo en bronce y proponerlo como héroe nacional, se ocupa de Eneas en cuanto ser de carne y hueso, con las excelencias propias de su filiación divina, pero también con sus defectos humanos, su irresolución, su incertidumbre.

Pero tras la catábasis, Eneas emerge convertido en sabio. Había bajado al reino de los muertos con una motivación afectiva (encontrarse con su padre), y precisamente se demora en atender a personajes vinculados con sus afectos y su pasado. No era plenamente consciente de lo que iba a revelar Anquises y, con esta revelación, Eneas

3. Mucho se ha dicho sobre por qué Eneas y la Sibila salen por la puerta de marfil, la de los sueños falsos; incluso se ha llegado a afirmar que con ello Virgilio quiso dar a entender a sus lectores que todo el canto VI era una fábula falsa a la que no debía prestarse más atención que la estrictamente literaria. Nos parece interesante consignar aquí la opinión de Louis-Francis Rolland, quien sostiene que Anquises conduce a Eneas y su acompañante hacia la puerta de marfil para no provocar una disputa en la senda de la puerta de cuerno. Es sabido que las leyes que regulan la vida en los Infiernos son rígidas, en especial las que conciernen a la entrada y salida. Eneas tiene un «permiso especial», pero también un tiempo restringido para recorrer el Averno, y ya ha dejado como ofrenda la rama protectora. Los manes «reales» (enviados a la Tierra para advertir o dar oráculos a los vivos) que salen por la puerta de cuerno podrían percibir la presencia «diferente» de Eneas y sentirse recelosos de ella y de las condiciones de su estada privilegiada. Por tal motivo es más seguro que salgan por la puerta de los sueños incorpóreos, producto de los mismos manes para aterrar o ayudar a los vivos.

pierde su inocencia intelectual, y con ella el grueso de sus vacilaciones. Ya posee todo lo que un hombre necesita saber para encausar su vida y cumplir con la misión encomendada. Ahora necesitará de una última gracia extraordinaria que actualice todas las verdades adquiridas, que las ponga en práctica al servicio de su pueblo.

La obtención misma de la rama dorada, su pasaporte al reino del más allá, le da la pauta de que ha sido elegido por los dioses, y rehusar el cumplimiento de su empresa sería luchar contra el destino, el cual, si no es cumplido, de todos modos se cumple, arrastrando consigo al obstinado.⁴

Ya nos hemos explayado sobre las fuentes de este canto. Subrayemos sólo, en esta recapitulación, la selección y reelaboración que lleva a cabo Virgilio de los materiales preexistentes. En esta perspectiva hemos considerado las contradicciones que los críticos han denunciado en el canto. Nuestro autor no se propuso escribir una pieza doctrinal de teología, sino que privilegió su intuición creativa y su imaginación, al decir de Camps, «caleidoscópica».

Virgilio pasó todo el material heredado por el filtro de la romanidad y de su propia experiencia de vida.

El castigo para los injustos en el Tártaro y el premio para los justos en los Campos Elíseos, aunque contradiga la doctrina de la purificación de todas las almas, expuesta en otro pasaje, se adecua a la exhortación a las virtudes heroicas y a la vida de trabajo y sacrificio que Virgilio quiere dirigir a sus contemporáneos.

Por último, en relación con las contradicciones que ofrece este canto, nos remitimos a lo ya dicho: Virgilio es, ante todo, poeta.

Grecia maestra en las artes, Roma civilizadora y pacificadora, fue el designio histórico que el poeta dictó a su pueblo, a la vez que celebraba la paz lograda por Augusto y

lo proponía como virrey de Júpiter en la tierra.

De la doctrina que expone Anquises acerca de la naturaleza de las almas, se destaca la defensa que hace Virgilio del origen divino de las mismas, así como también la necesidad de purificación del contacto con los cuerpos y la fe en su destino inmortal. Del disgusto que muestra Eneas ante el ansia ciega de las almas por tornar a la vida, trasciende una fina espiritualidad. El conjunto, en suma, constituye quizás el testimonio más valioso que nos ha legado la antigua Roma acerca de la inmortalidad del alma y el más claro anuncio de su intuición de la ventura inminente. No muchos años después de que Virgilio hiciera bajar a su héroe a los Infiernos, otro Héroe subiría desde el reino de los muertos con una misión redentora.(*).

Analia Imperato
Alejandro Tloupakis
4º Año Letras

Agradecemos a Mirta su ayuda inestimable a la hora de corregir y sintetizar este trabajo para su publicación.

(*).Septiembre de 1993, para la cátedra de Latín III de la Prof. Mirta Meyer

Bibliografía citada

- BOYANCÉ, P., "Le sens cosmique de Virgile". En *Revue des Études Latines*, 32 e. année, t XXXII, 1954, pp. 220-249.
- CAMPS, J.A., *An introduction to Virgil's Aeneid*.
- GETTY, J.R., "Romulus, Roma and Augustus in the sixth book of *The Aeneid*". En *Classical Philology*, XLV, jan. 1950, N°1, pp. 1-13.
- GUILLEMIN, A.M., "Virgile en face de la philosophie". En *Actas del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Bs. As. 1982.
- GUILLEMIN, A.M., *Virgilio. Poeta, artista y pensador*. Barcelona, Paidós, 1982.
- HAECKER, T., *Virgilio, padre de Occidente*. Bs. As., 1978.
- ROLLAND, L.F., "La porte d'ivoire (Virgile, *Enéide*, VI, 898)". En *Revue des Études Latines*, 35 e. année, t. XXV, 1957, pp. 204-223.
- WILLIAMS, R.D., "The sixth book of the *Aeneid*". En *Greece & Rome*, vol XI, Number 1, march 1964, pp. 49-63.

4. Para una información más detallada sobre el valor de la rama dorada como talismán protector, véase *La rama dorada* de James Frazer. Quizá valga la pena destacar aquí el buen uso que un poeta puede hacer de una creencia popular y atávica: nos estremece oír el ruido de la rama dorada, antaño fuerte como el acero, que se quiebra ante la fuerza del destino y de la laboriosa voluntad de Eneas.