

IV
EL TIEMPO DE AUGUSTO

COMPONER UNA EPOPEYA

Virgilio, desde su juventud y desde el tiempo en que escribía la *Ciris* y el *Mosquito*, no había renunciado jamás a la esperanza de componer una epopeya. Hemos visto que esta ambición se afirmaba cada vez que volvía a emprenderla. Cuando, bajo la influencia de Polión, se había consagrado al género bucólico, renovándolo, modificándolo, dándole un alcance que jamás había tenido en la tradición siciliana de Teócrito, lo había hecho abandonando por un tiempo una empresa comenzada. Hemos situado esta tentativa de epopeya romana en los alrededores del año 41 a. C. La *Vida de Virgilio*, que a menudo hemos citado, sitúa esta antes del comienzo de las *Bucólicas*, es decir, antes del año 42 a. C., pero tal vez simplemente para establecer una clasificación neta, en la cual los períodos se suceden sin que uno aventaje al otro, lo que es un postulado arbitrario. Es más probable que durante esos años en que Virgilio se buscaba a sí mismo, el poeta se haya comprometido simultáneamente en muchas direcciones. En cuanto al tema de la epopeya emprendida hacia ese momento, la *Vida de Virgilio* dice simplemente que concernía a «los asuntos romanos» (*res romanas*), y nosotros hemos supuesto que se trataba de las guerras civiles. Un pasaje del comentario de Servio sugiere otras hipótesis: Virgilio, desde ese momento, habría soñado con la leyenda de Eneas (lo que entonces era completamente improbable), o inclusive con la historia de los reyes de Alba (prácticamente inexistente, en los autores que habían tratado la prehistoria de Roma, cada uno

de esos reyes no era más que un nombre); finalmente, Servio menciona las guerras civiles, y allí estamos en un terreno más sólido. Virgilio podía sentirse estimulado a cantar, en versos épicos, los grandes episodios de la política contemporánea, cuando veía a otros «poetas nuevos», Furio Bibáculo y Varrón Atacino, exaltar de esta manera las hazañas de César. Pero Apolo (o, más prosaicamente, Polión) lo había apartado de esto.

Pero la ambición de esta empresa no continuaba más que como un aguijón secreto. Ella reaparece en el curso del año 40 a. C. con la sexta *Égloga*, una vez que Polión hubo abandonado el gobierno de la Cisalpina; pero eso es sin duda por pura coincidencia. Sileno, que es el personaje central, bosqueja una epopeya cosmológica que comienza como el poema de Lucrecio *Sobre la naturaleza* contando la formación del mundo y que termina, como las *Metamorfosis* de Ovidio, evocando una serie de leyendas, encadenadas según un orden aproximadamente cronológico; en primer lugar el diluvio de Deucalión, que permite una nueva creación de la raza humana, aquella que conoce el «reinado de Saturno» edad de oro), después viene Prometeo, en el origen de los nuevos tiempos, enseguida un episodio de la expedición de los argonautas, después diversas leyendas que llevan al comienzo de los tiempos históricos, con el reino de Minos y la metamorfosis de Escila, que en esta versión es contemporánea del rey de Creta; finalmente, la alusión a Tereo, que nos transporta a la época, aparentemente próxima de la precedente, de los primeros reyes del Ática. En la segunda parte del canto de Sileno, la narración, encadenada de episodio en episodio de leyendas tomadas del mundo mítico no es evidentemente más que un juego, destinado, tal vez, a servir de libreto de un mimo. Ella constituye apenas un bosquejo de epopeya, en la medida en que presenta esos cuadros en el desarrollo del mundo.

Pero Virgilio no podía satisfacerse con esos esbozos, que solo traicionan esa necesidad que lo anima de superar el marco demasiado estrecho de la *Égloga* y de tratar un tema más vasto, que concierne, en un aspecto al menos, a «eso que es». La misma noción de epopeya estaba lejos de ser clara: se aplicaba ese nombre, natural-

mente, a los poemas homéricos, la *Ilíada* y la *Odisea*, reunidos bajo un mismo vocablo, a pesar de las grandes diferencias de tono y de tema que los separan. Esos poemas son «épicos» en la medida en que cuentan hazañas de carácter sobrehumano, cumplidas por uno u otro de los personajes familiares a la «memoria colectiva» de las ciudades, en conexión con las divinidades, de quienes ellos proceden y quienes los inspiran, y que viven en tiempos donde lo divino y lo humano no están todavía claramente distinguidos: es el tiempo de los «héroes», de los semidioses. Por cierto, esos mismos personajes han sido tratados por los poetas trágicos, pero de otra manera. En tanto que la tragedia es un poema puesto en escena, y compuesto en muchas clases de metros, la epopeya es una narración continua, escrita en un único metro: en Grecia, desde Homero, un verso formado de seis medidas —dáctilo (una sílaba larga seguida por dos breves) o espondeo (dos sílabas largas)—: el hexámetro dactílico, cuyos tiempos fuertes en la recitación eran marcados por una nota ejecutada en una lira; en Roma, la epopeya más antigua, la *Odissia*, es decir, la traducción de la *Odisea* hecha por Livio Andrónico, estaba escrita no en hexámetro, sino en un verso llamado «saturnio», fundado, parece, sobre el ritmo natural de la lengua latina, y cuya naturaleza nos es oscura. Después, ese verso saturnio, es decir, «itálico» (Saturno había sido, según la leyenda, el más antiguo rey de Italia), había sido reemplazado, en tiempos de Ennio, en los primeros años del siglo II a. C., por el hexámetro dactílico griego.

Desde la Grecia arcaica, el hexámetro había extendido su dominio; no servía solo para la narración de hazañas heroicas. Hesíodo lo había utilizado en su *Teogonía* y en *Los trabajos y los días*. La primera evocaba una clase de epopeya, anterior a la de los hombres; exponía la manera como habían nacido las divinidades. Los segundos (que habían ayudado a Virgilio a concebir sus *Geórgicas*) ofrecían el cuadro de la vida rústica, con el pretexto de consejos morales.

El término epopeya se aplica, pues, en una antigua tradición casi milenaria en tiempos de Virgilio, a un poema narrativo, esencialmente caracterizado por un ritmo continuo que lo distingue de otras

formas poéticas —los «dramas», tragedia o comedia— y los cantos líricos. La epopeya es recitada y no cantada; ella se emparenta con el discurso continuo, en prosa, al extremo de preguntarse seriamente, en las escuelas romanas del siglo IV d. C., si Virgilio era un poeta o un orador. A medida que se diversifican los medios de expresión, en prosa como en verso, el ritmo épico se enriquece, se deja llevar por la elocuencia, con arengas puestas en boca de los héroes, en la acción o en el consejo, después a la búsqueda de lo pintoresco, no solo en las pinturas de batallas, sino también en las tempestades, en escenas nocturnas, en consultas a oráculos, en descripciones de paisajes, en escenas de banquetes; uno encuentra también allí festines de dioses, sus deliberaciones, sus intervenciones en favor de tal o cual héroe, o en su contra. La *Odisea* proveía los modelos para todos esos ornamentos, pero poco a poco, estos, que al principio solo estaban aplicados sobre la narración, tienden a tomar una importancia decisiva y a convertirse en lo esencial. Una epopeya como aquella de Apolonio de Rodas,* escrita hacia el año 280 a. C., semeja más a una novela que a una epopeya de estilo homérico. No solo porque el tema no es más esencialmente guerrero, centrado en torno a las hazañas de un héroe, Aquiles o Ulises, sino una historia de amor entre Jasón y Medea —siendo el pretexto la conquista del vellocino de oro—, pero las escenas del género ocupan allí el primer lugar: el mundo evocado es objeto de pintorescas descripciones, largamente hiladas por ellas mismas, y el placer que por ellas tiene el poeta.

Al lado de las *Argonáuticas*, un poema demasiado largo, en cuatro cantos, hemos visto que ha nacido otro género, el *epyllion*, la «pequeña epopeya» de la que Calímaco, una generación antes de Apolonio, nos había proporcionado modelos.

Uno ve que el término epopeya en tiempos de Virgilio implicaba realidades bien diversas. Existían, sin embargo, uno o dos caracteres

* Sobre las *Argonáuticas*, puede verse en español la traducción de Carlos García Gual (*El viaje de los Argonautas*, Madrid, Editora Nacional, 1983), al igual que su prolija nota introductoria.

comunes, además de la forma métrica. La narración concierne a un momento del mundo donde se forma un aspecto durable de este: alguna cosa que nace, un gran cambio, un devenir determinante. Por esta razón, el tono de la epopeya es el más elevado que existe, es el «sublime» por excelencia, porque atañe a los grandes asuntos y a los intereses más altos: el nacimiento de los dioses o el fin de una ciudad ilustre, o un gran ejemplo moral, como la figura de Ulises, que, a pesar de tantas pruebas, permanece firme en su voluntad y en su fidelidad. Por extensión, la epopeya evocará también la formación del mundo, y esas serán las «cosmogonías» que compondrán los filósofos anteriores a Sócrates, aquella de Empédocles, por ejemplo, que servirá de modelo poético al poema de Lucrecio. Una epopeya será el poema de los orígenes y se comprende por qué Calímaco, que tenía horror respecto de los «poemas largos», compondrá pequeñas epopeyas de las que cada una contará una «causa», la leyenda o el mito que explica un estado presente del mundo.

Aristóteles había presentido esta naturaleza profunda del género épico cuando decía que la poesía era más «filosófica» que la historia, en el sentido de que ella se vinculaba a las causas, a las razones ocultas de las cosas, y no al detalle de los acontecimientos, que revelan lo contingente.

En Roma, después de la traducción de la *Odisea* por Livio Andrónico, otra clase de epopeya se había desarrollado con la *Guerra púnica* de Nevio, que contaba las luchas de Roma contra Cartago y celebraba las hazañas de los grandes capitanes hasta la victoria definitiva, la batalla de Zama, llevada a cabo por Escipión el Africano contra Aníbal, finalmente expulsado de Italia y obligado a defender a su patria en África. Nevio (no tenemos más que fragmentos de su poema) mezcla la leyenda y la historia, y se cree que es él quien por primera vez había imaginado un encuentro entre Eneas, ancestro de los romanos, y la reina de Cartago, Dido. Pero, lo que era original, y constituía una innovación, era que daba a la historia de Roma, a acontecimientos reales, de los que algunos eran casi contemporáneos, la dimensión épica. Por cierto, existían en Grecia tentativas por

exaltar de la misma manera a un conquistador como Alejandro —tentativas poco honrosas, decimos nosotros—, pero, en el poema de Nevio, no es tal o cual héroe quien era celebrado, sino que era Roma entera, como entidad viviente, en su continuidad histórica. A este respecto, Nevio redescubría la función esencial de la epopeya, que es ser una explicación: la grandeza de Roma se encontraba allí justificada por las «virtudes» de los soldados y también por una cierta predestinación, querida por los dioses.

Algunos años más tarde, Ennio retomaba la fórmula de esta epopeya histórica, pero él la extendía al conjunto de la historia de Roma desde los amores de la vestal Rea y del dios Marte hasta el nacimiento de Rómulo y Remo, frutos de esos amores, y a toda la serie de los *Annales* de la Ciudad, narrados esta vez no en saturnios sino en hexámetros dactílicos. Ennio, dando a su poema el nombre de *Annales*, se inscribía en la tradición romana, en la que el tiempo estaba dividido en años, en los registros llevados por los pontífices. Las instituciones de la República, en las cuales los magistrados no eran elegidos más que por un año, imponían ese cuadro; ellas, al mismo tiempo, impedían que un hombre tomara una importancia mayor que los otros y se elevara más arriba de sus conciudadanos. Como en el poema de Nevio, no había allí un héroe particular; no había más que un «héroe», ese era la misma Roma, la Ciudad, como ser colectivo.

Ennio, más sensible que Nevio a las corrientes de la literatura helenística, había colocado en su poema algunos de los «ornamentos» ya tradicionales desde Apolonio de Rodas. El azar de la transmisión del texto nos ha hecho conocer de ese modo el «sueño de Ilia» (otro nombre de la vestal Real), tratado como un episodio novelesco, en un paisaje de sueño. En resumen, esta epopeya comportaba todos los elementos propiamente épicos, la narración de batallas, las tempestades, y el resto. Ennio, en fin, había creado para su epopeya una lengua de tono sublime, rica en aliteraciones, en imágenes audaces, no titubeando en forjar compuestos, nombres o adjetivos, que sonaban extraños en latín, pero haciendo escuchar en eso como un eco de la lengua de Homero y agregándolo a la solemnidad del tono.

Tales eran los elementos delante de los cuales se encontraba Virgilio para componer, a su turno, un poema épico: diversas tradiciones, venidas de lo profundo de los años (con Homero), o bien propuestas por los «modelos» alejandrinos, o, más recientemente, por la obra de Ennio, que pasaba, desde hacía más de un siglo y medio, por el «Padre» de la poesía romana, y al que se honraba, como a Júpiter o a los grandes dioses de Roma, con ese título de *Pater*. Lucrecio, cuando había querido transponer en latín las epopeyas cosmogónicas de los griegos, había adoptado la lengua de Ennio, sus fórmulas y sus ritmos. Virgilio podía elegir. Él prefiere ensayar, una vez más, una síntesis: en la *Eneida*, habrá allí una novela de amor, como en las *Argonáuticas*, la historia de Dido y de Eneas; habrá navegaciones, como en la *Odisea*, a lo largo de las cuales se afirmarán las virtudes de endurecimiento y de piedad de las que darán testimonio Eneas y sus compañeros; habrá también, naturalmente, combates, tratados como duelos entre jefes, según el modelo de la *Iliada*; los dioses intervendrán, tomando partido, pero estarán obligados por Júpiter a respetar los destinos, como en la *Iliada*, pero también se encontrarán leyendas, destinadas a «explicar» ritos o aspectos de los monumentos de la Roma contemporánea del poeta, como en las pequeñas epopeyas de Calímaco. Pero lo que no habrá —sino solo por alusiones— será la historia reciente de Roma. Aun cuando Mecenas insistía, desde hacía largo tiempo, a fin de que Virgilio cantara las hazañas de Octavio (parece haberlo pedido a todos los poetas que lo rodeaban), el amigo fiel resistirá, tal vez incluso porque era más fiel. Parece que en un momento estuvo a punto de ceder. En el entusiasmo de la victoria, promete, en el prólogo del canto III de las *Geórgicas*, cantar los «ardientes combates de César» (es decir, de Octavio), y de asegurarle una gloria inmortal. Promesa hecha un poco ligeramente y que permanece incumplida. Él no «concebía» su epopeya sobre el modelo de los mediocres panegíricos compuestos para Alejandro. La concebía como el despliegue, en una duración muy larga, de ese extraño destino, único hasta entonces en el mundo antiguo (tal como lo había constatado ya Polibio un siglo y medio antes), de la «raza romana»:

en eso se vincula a Ennio y a la epopeya romana. El héroe del poema será Eneas, por cierto, pero él se orientará hacia Roma a lo largo de toda una línea que, de conductores de hombres hasta triunfadores, convergerá en Octavio.

Durante los años que vive en Nápoles, en su retiro, no va a Roma más que raramente y Virgilio puede finalmente realizar su ambición: componer una epopeya que «explique» Roma, como poco antes él había soñado (si es que puede creerse en ello) ofrecer en un gran poema cosmogónico, las razones que explicaran el movimiento de los astros, los temblores de tierra, las mareas y las estaciones. Él también habría continuado, o mejor, recommenzado, la parte del libro cuarto de Lucrecio, donde eran estudiados, sumariamente y en desorden, esos fenómenos. En otros términos, él, que había utilizado en el canto I de las *Geórgicas* el poema estoico de Arato los *Fenómenos*, cuando trataba de los presagios, habría querido escribir un poema análogo, pero, sin duda, de inspiración epicúrea. Al principio de sus ambiciones épicas, existe en Virgilio una actitud filosófica que reflexiona sobre las causas y quiere sobrepasar las apariencias.

Pero, del mismo modo que la tentativa de emprender un poema «sobre los asuntos romanos», hacia el año 41 a. C. no había tenido futuro, del mismo modo el proyecto de una epopeya cosmogónica, concebido quizás en el momento en que redactaba las *Geórgicas*, lo había llevado a interesarse más directamente por los fenómenos de los que dependía la vida campesina (además de su inclinación, afirmada desde su juventud, por la ciencia «matemática»), pero no recibió ningún comienzo de ejecución. Ese proyecto se remonta probablemente a la época en que Virgilio redactaba el canto II de las *Geórgicas* y, más particularmente, cuando redactaba el elogio de la vida campesina, que una alusión al problema suscitado por la agitación de los dacios, que había ocurrido en el año 35 o 34 a. C. Virgilio pone, como excusa, que «la sangre que circula por su corazón es demasiado fría» como para tratar un tema tan vasto (*Geórgicas*, II, v. 484). Uno puede pensar que después del «milagro» de Accio, y una vez terminadas las *Geórgicas*, pareció más urgente a Virgilio

volver a trazar el desarrollo de los destinos que otorgaban a los romanos la grandeza prometida. También allí valía la pena buscar las causas. Conviene entonces creer que la *Eneida* fue la culminación, entre otras razones y sentimientos, que determinaron a Virgilio a componer una gran ambición, obstinadamente afirmada: este hombre modesto, tímido, enemigo de la multitud como del boato, amigo de los más grandes, de Octavio triunfante, de Mecenas, que habría podido, si lo hubiera querido, compartir con los vencedores los despojos de los vencidos —recibir, por ejemplo, como Horacio, una quinta cuyo producto le hubiera asegurado su subsistencia—, poseía un solo deseo: penetrar por la sola fuerza de su espíritu en los secretos más ocultos del universo y proporcionar su revelación bajo la forma de un poema épico, donde a la vez estuvieran contenidas una filosofía del mundo (esa será la revelación de Anquises en el libro sexto) y una filosofía de la historia, en la medida en que aquella estaba toda entera contenida en el destino de Roma. Este estará dominado por la emergencia de un cierto modelo humano, encarnado en la persona del fundador, Eneas, después, reiterado de generación en generación hasta este «joven héroe» que se percibía, a lo lejos, en un bosque de símbolos y de mitos.

Nada permite pensar que haya sido otro más que Virgilio quien haya tenido la idea primera de la *Eneida*. Mecenas, sin duda, habría preferido un poema de tema más moderno, más directamente romano, tal vez; es la epopeya de Roma, desde la fundación hasta la victoria de Octavio, que él invitó a que Propertio compusiera, en el momento en que Virgilio estaba ya bien comprometido con su empresa. En cuanto a Octavio, parece haber experimentado por el poema naciente una curiosidad que le hace que ruegue a Virgilio que le vaya descubriendo la obra a medida que la vaya componiendo. Hemos conservado algunos fragmentos de la correspondencia que intercambió con Virgilio mientras se encontraba en España, enrolado en una guerra contra los cántabros (la actual región de los astures), entre los años 27 y 25 a. C. Octavio (que llevaba desde hacía dos años el nombre de Augusto) escribió a Virgilio: «En cuanto a la *Eneida*, en-

víame un primer sumario, o, al menos, alguna parte». Virgilio solo acababa entonces de comenzar el poema, y todo se encontraba muy vago. Él responde haciendo alusión a las impacencias de Augusto: «Sí, yo recibo de ti muchas cartas... Pero, en cuanto al tema de mi Eneas, si yo tuviese algo que fuera digno de tus oídos, te lo enviaría con mucho agrado, pero he emprendido un tema tan vasto que tengo la impresión de haber estado casi loco imponiéndome una tarea tan pesada, especialmente en este caso, como tú lo sabes, que antepongo esta obra a otros estudios más preferibles».

¿Qué quería decir Virgilio? ¿A qué estudios hace alusión? ¿Se trata de investigaciones eruditas sobre el más antiguo pasado de Roma? ¿Lectura de mitógrafos y de historiadores? Puede ser. ¿Lectura de los viejos poetas, de Nevio, de Ennio? Pero él los conocía bien. ¿Investigaciones efectuadas en el terreno, como en Lavinium y en la región de Ostia, a donde debía arribar su héroe? Veremos que, a punto de terminar su obra, será cuidadoso de escrúpulos y querrá dirigirse a los sitios de Grecia y de Oriente por donde Eneas había pasado. Pero, puede ser también que los «estudios» emprendidos por Virgilio al comienzo de su poema concernieran a las «ciencias sagradas»: derecho de los pontífices, reglas sobre lo augural y, más frecuentemente, de la comunicación entre hombres y dioses. Si es verdad, como lo hemos supuesto, que Virgilio, después del triunfo de Octavio, alcanzó a reconocer la presencia de lo divino en el mundo, debió de ser llevado a interrogarse sobre las modalidades de su acción, lo que lo conducía hacia investigaciones a la vez filosóficas y religiosas. Investigaciones que ya entonces consideraba primordiales, de donde el término «preferibles» que les aplica, preferibles porque ellas atañen tanto al destino humano cuanto a aquellos de los imperios y de la misma Roma. Entrevemos aquí un Virgilio a quien no le basta ser solo poeta, abrir nuevos caminos en el bosque sagrado de las musas, y dar a Roma el brillo de una gloria hasta entonces desconocida, sino que quiere ofrecer a los hombres una revelación. Ese será el origen de la figura que revestirá, muchos siglos más tarde, cuando será considerado como un «mago», demasiado inquie-

tante por los prodigios que se le atribuirán, pero demasiado próximo de la espiritualidad cristiana como para que Dante lo eligiese como guía en una parte, al menos, de su viaje.

Esas investigaciones de Virgilio comportaban ciertamente una iniciación en los escritos órficos y en diversas doctrinas escatológicas que estaban de moda en ese tiempo. Todo eso se encontrará en el canto VI de la *Eneida*, y se verá que diversos elementos, aquí como en el resto de su obra, han sido dominados y combinados por el poeta, que jamás se siente obligado a seguir una doctrina determinada y única, sino que se inspira en muchas, desde el platonismo hasta creencias típicamente romanas sobre la suerte que aguarda a las almas después de la muerte.

En este punto, uno puede acordarse de otro poema en que Virgilio aparece también como hierofante; la cuarta *Égloga*, que acumula ya toda una erudición sobre los destinos del mundo, y donde cada comentarista puede encontrar argumentos en favor de la idea que le es querida, había mostrado que Virgilio podía combinar múltiples conocimientos para apoyar su mito de la «nueva edad de oro»: neopitagorismo, sin duda, poemas sibilinos, pero quizá también mesianismo judío, sobre el que podría haber estado informado por los judíos de la diáspora que vivían en Roma y que manifestaron ruidosamente su pena cuando César fue asesinado. La misma *Égloga** contiene alusiones a la religión dionisiaca. No se deduce que Virgilio haya agregado realmente fe a cada una de esas doctrinas; en ese momento lo esencial era para él —creemos nosotros— componer un poema semiplacentero, semiserio, último desenvolvimiento de un tema que, lo hemos dicho, se encuentra en Teócrito y que Virgilio había extendido gradualmente hasta hacer de él una suerte de revelación apocalíptica, adaptada a las circunstancias políticas del año 40 a. C.

* Sobre la exégesis de esta *Bucólica*, remitimos a Jérôme Carcopino, *Virgilio et le mystère de la IV^e Églogue*, París, L'artisan du livre, 1943. En cuanto a las alusiones a la religión dionisiaca que Pierre Grimal refiere, véase H. Jeanmaire, *Le messianisme de Virgile*, París, J. Vrin, 1930.

Entonces, Augusto debió de esperar que Virgilio hubiese amasado todos los conocimientos que él juzgaba necesarios antes de haber tenido una visión general lo suficientemente precisa de la obra naciente. El mismo pasaje de la carta de Virgilio, tal como nos lo enseña, deja entrever que él había tenido con Augusto, antes de que este partiera para España, una conversación relativa a sus proyectos de epopeya. Eso es, al menos, lo que uno puede deducir de ese *ut scis*, «como tú sabes». La tradición antigua quiere que Virgilio haya comenzado su poema inmediatamente después de haber acabado las *Geórgicas*, es decir, a más tardar, en el año 28 a. C., tal vez desde finales del año 29 a. C. Dos años (o un año y medio) después de esa fecha, todavía no había escrito nada que le pareciera satisfactorio.

Estamos muy bien instruidos sobre sus métodos de trabajo. Un testimonio, transmitido por la *Vida* frecuentemente citada, y que se remonta sin duda a los amigos de Virgilio, tal vez a Vario, nos enseña que había comenzado redactando en prosa lo que debía ser el contenido del poema, después había dividido este material en doce libros, ese número, puede creerse, por referencia a los veinticuatro cantos de la *Ilíada* y a los veinticuatro que también comprendía la *Odisea*. Cada canto de la *Eneida* tendría una longitud semejante a cada uno de los cuarenta y ocho cantos homéricos, lo que haría que el poema latino fuera cuatro veces menos largo que el conjunto de las dos epopeyas atribuidas a Homero. Virgilio, de este modo, desde el principio, había fijado a su obra dimensiones relativamente restringidas. En su estado actual, la *Eneida* cuenta 9.895 versos. Las *Argonáuticas* de Apolonio tenían 5.835. Virgilio se sitúa, pues, en ese punto de la extensión de la obra, objeto de debate entre poetas alejandrinos, a mitad de camino entre Apolonio y Homero. Calímaco había puesto como principio que «un largo poema era una gran calamidad», y Apolonio había sido vivamente criticado por no haber seguido a su maestro en este punto. Virgilio faltaba, pues, de golpe y conscientemente, a la estética calímaca. Sabemos que los *Annales* de Ennio* comprendían al menos die-

* Sobre los fragmentos de la obra de Ennio, puede consultarse la publicación

ciocho libros; desgraciadamente, el estado fragmentario del poema nos impide evaluar el número de versos de cada canto, pero era totalmente cierto que los *Annales* eran más largos de lo que debía de ser la *Eneida*. Virgilio, en este aspecto, se situaba pues en dimensiones intermedias. Él lo hacía *a priori*, como un escultor o un pintor determina de entrada las proporciones de la obra que emprende. Las *Geórgicas* tienen una extensión de 2.188 versos: con cuatro cantos solamente, ellas son cuatro veces y media menos largas que los doce cantos de la *Eneida* —la extensión media de los cantos de las *Geórgicas* es de 547 versos; la de los cantos de la *Eneida* es de 824—. Lo que significa que la epopeya «heroica» se desenvolverá con más amplitud que el poema didáctico y lírico (en el sentido en que lo entendemos hoy) cuyo tema permanece, a pesar de las libertades tomadas por Virgilio, generalmente «humilde». Hay todavía en las *Geórgicas* un poco de los «humildes tamarindos» que cantan las *Bucólicas*, donde cada pieza no alcanza generalmente más que una centena de versos. Hay allí una progresión que refleja la jerarquía de los temas y de los tonos correspondientes. A la epopeya «lineal» de Apolonio, que narra, a la manera de un recitador parlanchín, episodios añadidos unos a otros, a la epopeya en miniatura de Calímaco, a las interminables rapsodias homéricas, cuya disposición no remonta al viejo poeta, sino que resulta de un inventario demasiado tardío, Virgilio opondrá una obra que posee una arquitectura interior bien definida, y lo suficientemente breve como para que pueda retenerse fácilmente su articulación.

El centro del poema será el descenso de Eneas a los infiernos. Él mismo estará situado en el canto VI, y con él terminará la primera parte de la epopeya, aquella que, en el mismo espíritu de Virgilio, debía ser una suerte de *Odisea*, evocando los viajes de Eneas desde la Tróade hasta su desembarco en el Lacio.* Los seis cantos siguientes

de Manuel Segura Morcno, *Quinto Ennio, Fragmentos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

* Sobre la distinción notoria entre dos partes de la *Eneida* (cantos I-VI y VII-XII, respectivamente), si bien fue planteada ya por los primeros comentaristas

eran una *Ilíada*, retratando los combates de Eneas y de los troyanos contra los pueblos indígenas agrupados alrededor de Turno.

De ese modo el poeta podría hacerlo, sin correr el riesgo de dejarse atrapar ni por la continuidad de la narración ni por el placer que tendría en componer tal o cual episodio, ni en digresiones que habrían comprometido la unidad del poema y, sobre todo, su significación profunda: el tiempo. Aquí este no es lineal, no es el espacio de lo contingente, es el de las causas. La revelación de Anquises explica la razón de esto, cuando dice que las almas de los muertos entrarán en los cielos en el término de los cuales su suerte cambiará, la mayor parte de ellas recomenzando una vida terrestre. El devenir, en el universo entero, está incluido en una serie de ciclos. Virgilio encuentra aquí, y aparentemente incluyendo fe en ello, la doctrina pitagórica de los «grandes meses» y de los «grandes años» que había utilizado para su cuarta *Égloga* y también la creencia romana en los *saecula*, en los intervalos de tiempo (de cien a ciento diez años) en el término de los cuales el mundo se renovaba. En esta perspectiva, la marcha del tiempo en la *Eneida* no podría ser cosa despreciable; la misma está puntuada por jalones: la serie de falsas esperanzas y los desembarcos en tierras que pronto es necesario abandonar, en Tracia, en Delos, en Creta, en Sicilia; después, la muerte de Anquises, que ocurre luego del arribo a Cartago; un año transcurre durante la estadía junto a Dido, y es en el aniversario de la muerte de Anquises cuando Eneas llega a Sicilia para celebrar los juegos rituales junto a su tumba. Todos esos acontecimientos se encadenan en una serie de causas, cada uno querido por los dioses (y el Destino), pero su serie no es clara desde el principio para el héroe que busca, primero en la noche, la tierra que le ha sido prometida, y no ve elevarse el día y aparecer la luz más que gradualmente, tal como el alba expulsa progresivamente las tinieblas. Además, en el interior de ese tiempo cargado de finalidad, se bosqueja otro de duración más vasta: los de-

tas de Virgilio, véase el sugestivo análisis *ad hoc* de Viktor Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils Bild und Symbol in der Aeneis*, Viena, R. Rohrer, 1964.

sembarcos en países del Egeo, puesto que no son más que el efecto de un error sobre las intenciones de los dioses, no imprimen a esos países un destino romano. En Cartago, la presencia de Eneas se acaba con una maldición y las dos ciudades —Roma y el reino de Dido— más tarde deberán enfrentarse. En Sicilia, la introducción de los troyanos es más profunda. Uno ya adivina que algunas de sus ciudades, aquellas precisamente en las que los troyanos de Eneas encuentran a su compatriota Acestes, y en donde la tierra recubre los huesos de Anquises, entrarán en la alianza romana, lo que ocurrirá durante la primera guerra púnica, en que las ciudades del oeste siciliano favorecerán a los ejércitos de Roma. A medida que el tiempo, estructurado de este modo, se desarrolla, es el imperio de Roma al que vemos formarse en la bruma del futuro. Para Virgilio no se trata, pues, de dejar que su poema vaya libremente siguiendo el capricho de la inspiración. El problema, y la dificultad, eran no desanimar a esta, subordinándola a un designio de carácter filosófico, sino de no soltarle totalmente las riendas. Parece que Virgilio, al componer su poema, ha seguido los consejos que había dado a los viñadores para disciplinar las vides: la inspiración, que dicta los primeros versos, es todavía frágil, y es necesario cuidarla, pero cuando «los sarmientos hayan abrazado a los olmos, y se hayan hecho vigorosos, entonces arranca su cabellera, poda sus brazos [...], entonces ejerce tus duros imperios y detén los ramos que se desborden» (*Geórgicas*, II, vv. 367-370).

En la práctica, sabemos que Virgilio, después de haber escrito en prosa la totalidad de la *Encida*, tomaba, aquí y allá, un episodio, según el grado de su fantasía, y lo componía en versos, sin preocuparse por el orden. Ese era el momento de la inspiración, a la que daba libre curso. Hemos visto, a propósito de las *Geórgicas*, que dictaba sus versos un poco como le brotaban, y se reservaba, luego, corregir y limar ese primer texto. Para componer la *Eneida* seguía un método semejante, confiándose a su discurso interior, que tropezaba algunas veces, como nos ocurre a todos: entonces, sin detenerse a proseguir las palabras inoportunas, que no llegaban a insertarse en el ritmo, dejaba el verso incompleto, y proseguía su dictado sin disminuir su

ímpetu. Algunas veces, cuando la laguna brotada de este modo habría sido demasiado grave, se contentaba con bosquejar algunos versos que él mismo juzgaba malos, chatos o insuficientemente ricos de sentido, tanto como para llenarla provisoriamente. Él los llamaba de «apoyo», como los que uno coloca para sostener los muros de una casa que amenaza con derrumbarse. La elección de esta palabra, que es de Virgilio, muestra bien que él asimilaba su poema a una arquitectura en la cual los diferentes desenvolvimientos se correspondían y sostenían unos a otros, como las claves de una bóveda. Después, repentinamente, el verso reacio se le presentaba, y su secretario, llamado Eros, que era liberto suyo, contaba con agrado cómo esas inspiraciones frecuentes se producían en el curso de las lecturas que Virgilio daba a menudo, a algunos amigos, de los pasajes que acababa de componer. Cada una de esas lecturas volvía a situarlo en el impulso creador, y la música del verso, pronunciada en voz alta, creaba el sentido. Eros nos proporciona de esto un ejemplo significativo. En el canto VI, había evocado la marcha de Eneas, seguido de su «fiel Acates», volviendo hacia los suyos, después de haber escuchado los oráculos de la Sibila. En ese momento, ven sobre la costa el cadáver de Miseno, el troyano que no tenía igual cuando era menester hacer sonar la trompeta guerrera. Entonces, Virgilio había titubeado; después de haber nombrado: «Miseno, hijo de Eolo», intentó caracterizarlo por su función principal: «que arrastra a los hombres»; él no había podido releer esas dos indicaciones y el verso había permanecido en suspenso, dos versos, inclusive, porque eso que había provisto la inspiración era solamente, por dos veces, el comienzo de un hexámetro al que hacía falta el segundo hemistiquio. Pero he aquí que rápidamente, en el curso de una lectura, los dos hemistiquios que faltaban vinieron a ocupar su puesto, ellos mismos, en el tramado rítmico. Miseno, hijo de Eolo, encuentra su epíteto, «que no tiene igual para arrastrar a los hombres y para inflamar a Marte, con su canto» (VI, vv. 164-165). Este ejemplo, piadosamente recogido por Eros, nos hace ver que la poesía de Virgilio se funda no sobre una escritura minuciosa, laboriosa, verso tras verso, sino sobre la

continuidad de un discurso cuya fuerza está próxima a aquella que anima a un orador. En eso no se conformaba con la estética de los «nuevos poetas», que se preocupaban más por el cincelado que por la inspiración. Por cierto, él era muy sensible a la perfección formal y no había renunciado a «limar» largamente versos informes, como lo había hecho en las *Geórgicas*, pero lo esencial no era el «placer» de la belleza; este residía en la comunicación de una verdad interior, percibida intuitivamente por el poeta. Hay algo de oracular en la *Eneida*, como si el poeta no estuviera solo en su creación, como si fuerzas profundas se apoderaran de él y le dictaran, al menos, algunas de sus palabras. Un cierto número de versos (hay 58 de estos que permanecen incompletos en el poema) nos traen todavía hoy el testimonio de esto.

Sabemos, por una palabra de Ennio, que nos transmite Cicerón, que los pueblos itálicos, y entre ellos los romanos, confundían, en su origen, poetas y adivinos, bajo el mismo término de *vates*, que los modernos traducen, a falta de otro mejor, por dos palabras, «poeta inspirado». Pero, para los modernos, la inspiración no es más que una noción vaga, cuya significación plena no ha sobrevivido más que hasta el fin del paganismo. Para un romano, un *vates* es el portavoz de las fuerzas inmanentes de eso que es; tal vez es un hechicero de aldea, en el bosque primitivo, poseído por seres que frecuentan lo profundo del bosque; puede ser también, en las aldeas del Lacio, un adivino que percibe el futuro, y es de esa manera como Plauto emplea la palabra en una de sus comedias. Virgilio proporciona, en un verso de las *Bucólicas*, un testimonio precioso. Hablando de sí mismo, Lícidas, el pastor, declara: «A mí también las Piérides me han hecho poeta; yo también compongo versos, y los pastores me llaman *vate*, pero yo no les creo» (*Bucólicas*, IX, vv. 32-34). Aquí se oponen dos nociones y dos palabras: el poeta y el *vates*. Lícidas reconoce que las musas le han brindado la facultad de componer poemas —y esa es una simple habilidad técnica, expresada por el término griego, técnico también, de *poeta*, «aquel que fabrica»—, pero los pastores, con un matiz de temor respetuoso le atribuyen un poder

que nosotros diríamos sobrenatural, aquel del *vates*. Los pastores, es decir, los hombres simples, que «conocen» a las divinidades campesinas y sus poderes.

Cuando Ennio había roto con las antiguas tradiciones poéticas y adoptado la técnica griega, había expresado su desprecio por los *vates*, cuyos versos le parecían salvajes e hirsutos. Pero, al mismo tiempo, parecía reconocer la concepción oracular de los poetas, eso que sus discursos conservaban de misterioso, de irracional. Y he aquí que, en tiempo de Augusto, la palabra *vates* volvió a encontrar su significación plena; no se trata de desdén: el poeta trae un mensaje que lo sobrepasa, que viene de lo más profundo de su ser. Mediador es el profeta de una verdad más que humana. Es así como se piensa Horacio cuando dedica los tres primeros libros de sus *Carmina* (que los modernos llaman *Odas*) a Mecenas y expresa el deseo de ser tenido entre los *vates*, los poetas que, por la sola fuerza de su inspiración (es decir, de su diálogo con lo eterno), se convierten en portavoces de los dioses. Poesía y filosofía se enlazan aquí, si es verdad que la filosofía descubre la Verdad y que el poeta la comunica, en eso que ella tiene de inexpresable en términos de razón.

Virgilio es perfectamente consciente de ese carácter casi pítico de la poesía, y de la suya propia. Se nos dice que, cuando experimentaba alguna duda sobre lo que había escrito, lo leía a un público compuesto por sus amigos para experimentar sobre ellos la calidad del pasaje. El criterio de esta cualidad le era dado por la reacción de ese público, no solo en el sentido de los versos, sino de su música y de su poder de encantamiento. La *Vida de Virgilio* insiste sobre la manera como «recitaba» sus versos, sobre el encanto de su voz y su sorprendente poder de seducción. Un oyente, Julio Montano, también él poeta, declaraba que le hubiera quitado con gusto alguna cosa a Virgilio, y que si hubiera podido quitarle algo habría sido su voz, la expresión de su rostro y su manera de «recitar» su poema; agregaba que los mismos versos, cuando era el mismo Virgilio quien los pronunciaba, «sonaban bien», pero que, sin él, parecían vacíos y mudos. Para Virgilio, la poesía no toma pleno sentido más que cuando está

animada por la voz del poeta, o del aedo. Entonces ella es capaz —retomando una palabra con la cual Ennio caracteriza su propia poesía— «de brindar a los mortales, versos de fuego hasta el fondo de sus médulas», es decir, hasta el fondo de su ser, pues la médula pasaba entonces por ser la sede del calor vital, de la misma vida.

Esas lecturas que hacía Virgilio pronto tuvieron una gran resonancia. Corrió el rumor, en los círculos literarios, de que una obra de porte considerable estaba a punto de nacer. Propertio escribe, hacia el año 25 a. C.: «¡Ceded el paso, poetas romanos, ceded el paso, griegos! Algo nace más grande que la *Iliada*» (*Elegías*, II, 34 vv. 65-66). Él sabe que ese poema «reanima los combates del troyano Eneas y las murallas fundadas en el litoral de Lavinio» (*ibid.*, vv. 63-64). Dos o tres años más tarde, en el año 22 a. C., Virgilio estaba por leer, delante de Augusto y de su hermana Octavia, tres cantos completamente acabados, el segundo, el cuarto y el sexto, y la *Vida de Virgilio* refiere que, escuchando los versos consagrados al joven Marcelo, muerto en el otoño del año 23 a. C., Octavia, su madre, se desvaneció. Esos versos han resultado muy célebres; ellos expresan toda la piedad y la tristeza humanas delante de una tumba abierta muy tempranamente. Después de haber evocado al futuro Marcelo, su belleza, el brillo de sus armas, concluye diciendo: «Tú serás Marcelo. Dad lirios a manos llenas; esparza yo flores purpúreas, y colme, al menos con estos presentes, al alma de mi descendiente, y cumpla con este vano homenaje» (VI, vv. 883-886).^{*} En tanto que el poeta declamaba esos versos, Octavia y Augusto derramaban lágrimas; volviendo de su desvanecimiento, Octavia no quiso que Virgilio continuara la lectura, pero era el final del canto, no faltaba más que una quinceña de versos, y el poeta tuvo licencia para terminar.

^{*} Sobre estos versos, así como sobre el análisis de todo el canto, es fundamental la exégesis de Eduard Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Darmstadt, WB, 1981.

ORDENAR EL DESORDEN

Cualesquiera que puedan ser las intenciones metafísicas y el efecto que pueda operarse en las almas, una epopeya, esencialmente, narra una historia y, lo hemos dicho, debe mostrar que esta historia traduce un momento del universo. La iluminación provocada en el alma de Virgilio por el triunfo de Octavio le había sugerido remontarse muy atrás en el tiempo, hasta los inicios del destino romano y la dinastía de los reyes troyanos. Había allí una tradición muy antigua; los modernos discuten sobre su verdadero grado de antigüedad, pero no puede negarse que, desde el siglo VI a. C., o al menos desde el comienzo del siglo V a. C., Eneas personaje* no esté presente sobre el suelo itálico, muy cerca de Roma, en la ciudad etrusca de Veyes, donde se han encontrado estatuillas arcaicas que muestran a Eneas que lleva sobre sus hombros a su padre Anquises; esos exvotos de la piedad popular atestiguan simplemente que la leyenda de Eneas, de su partida desde la Tróade, después de la caída de Ilión, era conocida por todos en territorio etrusco, al menos hacia el año 450 a. C., y es cierto que debe de haber penetrado allí mucho antes. ¿Qué significación se le atribuía? Lo ignoramos. Pero es cierto que el personaje de Eneas pertenece a tradiciones múltiples que vinculan los tiempos más antiguos de las ciudades itálicas a los héroes del ciclo troyano. Ulises y Diomedes figuran allí. Alguna vez se cuenta que la fundación de Roma se debe a Ulises y a Eneas, reconciliados. O bien la ciudad pasa por haber sido fundada por Eneas solo, que le habría dado su nombre en honor de su hija Rhome (lo que en griego significa fuerza). La tradición más sólida parece ser aquella que se ha formado en torno de la pequeña ciudad de Lavinium,** al sur del Lacio, a algunos kilómetros

^{*} El «mito» de Eneas ha sido motivo de diversos trabajos. Véase en particular *Enea nel Lazio (Archeologia e mito)*, Roma, Palombi Editori, 1981. Nos hemos ocupado sobre el particular en «Mito e historia en la "leyenda" de Eneas», en *Anales de Historia Antigua y Medieval*, Buenos Aires, 23 (1982), págs. 409-428.

^{**} La identificación de Lavinium con la actual Pratica di Mare ha sido sugerida por Jérôme Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, París, P.U.F., 1968,

del mar (actual, Pratica di Mare), donde aún hoy se ve, luego de excavaciones afortunadas, que la influencia helénica se había ejercido desde una fecha muy remota; allí existía una «tumba de Eneas» que ha sido encontrada recientemente. Parece que el nombre de Eneas está allí desde una fecha relativamente reciente (tal vez desde el siglo iv a. C.), y que ha sido dado a una sepultura mucho más antigua. Pero, en tiempo de Virgilio, esta atribución era considerada como perfectamente auténtica: Eneas, se creía, había desembarcado sobre las playas vecinas de Lavinium, quizás él mismo había fundado la ciudad, en todo caso, se había casado con Lavinia, la hija del rey del lugar, y había muerto a orillas del pequeño río que atraviesa la zona, el Numicius; allí había sido divinizado, y su «tumba» no era más que un cenotafio elevado a su memoria. Y Virgilio había podido ver con sus ojos esta huella «evidente» dejada por el héroe de su poema.

No podemos aquí más que evocar brevemente los principales testimonios literarios concernientes a la llegada de Eneas al Lacio: la primera aparición de la leyenda está generalmente atribuida al poeta coral Estesícoro, nacido en Himera, en Sicilia, y que vivió durante la primera mitad del siglo vi a. C. Después viene un fragmento de Helánico, el historiador, originario de Lesbos, cuya obra se sitúa al comienzo del siglo v a. C., y que ofrece algunos datos. Para Helánico, Eneas, para llegar hasta Italia, había atravesado el «país de los molo-sos», es decir, el Epiro —un detalle que conservará Virgilio— y se habría detenido al borde del Tíber porque las mujeres troyanas que acompañaban a Eneas y a sus compañeros habían incendiado las naves para obligar a los hombres a detenerse y a establecerse definitivamente, lo que es todavía un episodio utilizado por Virgilio, en el libro quinto, pero desplazando el lugar de la escena. Poco a poco esta idea de un origen troyano de Roma se había impuesto en los espíritus. En el siglo iii a. C., un historiador siciliano, Timeo de Taurome-

pág. 243 y ss.; una puesta al día sobre la cuestión, en Ferdinando Castagnoli, «La leggenda di Enea nel Lazio», en *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*, Mantua-Roma-Nápoles, 1981, II, págs. 283-303.

nion (la actual Taormina), fue a visitar Lavinio y el Lacio; escuchó, en el lugar, que Lavinio conservaba los penates de Troya, y que allí estaban depositados desde la venida de los troyanos. Timeo no estuvo autorizado para ver esos penates que permanecían encerrados en su santuario, lejos de las miradas humanas, pero otros autores sabían que se trataba de estatuillas de mármol, de madera o de terracota. Pero, en verdad, no todos los autores antiguos están de acuerdo sobre este tema; algunos hacen de estas estatuillas a los grandes dioses, que no serían otros que Apolo y Neptuno, otros querrían identificarlos con los grandes dioses de Samotracia, objetos de un culto de misterios. Esos penates desempeñan un gran rol en la *Eneida*; ellos son los depositarios y el símbolo de la «raza troyana», un poco como un fragmento, arrancado al sol frigio, de la patria. Allí donde ellos estén, estará la patria. En el libro primero del poema, después del naufragio que ha dispersado su flota, durante la travesía que, de Sicilia, debía conducirlo hacia Roma, Eneas llega a África y allí, su madre, Venus, se le presenta bajo la apariencia de una joven cazadora. Eneas la aborda y ante las preguntas que ella le formula, responde: «Yo soy el piadoso Eneas, y transporto en mi flota los penates que he arrebatado al enemigo, mi fama es conocida más allá del cielo» (*Eneida*, I, vv. 378-379). Los penates son el corazón, la raíz profunda. Ellos son también la fuente de poder; estables, inmortales, ellos resistieron todas las revoluciones y todos los viajes. Durante una escala de los troyanos en Creta, se le aparecieron a Eneas en el sueño para decirle que el verdadero lugar donde los Destinos querían que él fundara la nueva Troya se encontraba más lejos, hacia el oeste, en «Hesperia». Y agregaban, lo que es más importante, que esta tierra, «antigua, de poderosas armas, de tierra fecunda» es la patria original de los penates, y que el viaje que están en trance de cumplir, sobre los navíos de Eneas, es solo un regreso. Ya esos mismos penates figuraban en el poema de Nevio sobre la *Guerra púnica*: Anquises ofrecía allí un sacrificio solemne a los penates, cuando había, como un augur romano, percibido el ave que, atravesando el *Templum*, traía una respuesta favorable de los dioses.

A partir de ese momento (el comienzo del siglo II a. C.), se fijan las principales líneas de la tradición; un punto permanece sólido: la localización de Eneas en Lavinium, es decir, en la capital federal de las ciudades latinas, antes de que se hubiera afirmado el predominio de Roma. Catón el Censor, contemporáneo de Ennio, termina la narración de las aventuras de Eneas en su libro sobre los *Orígenes*.¹ Él hace arribar al Lacio a Eneas y a su padre Anquises (Virgilio hará morir a este en Sicilia, según hemos dicho); ambos fundan una ciudad que llamarán Troia (Troya), y el rey de la comarca, Latino, les concede un pequeño territorio y después otorga su hija en matrimonio a Eneas. Pero los troyanos se muestran saqueadores y sus depredaciones provocan una guerra al término de la cual Latino muere y (¿su yerno?) Turno, rey de los rútilos (un pueblo vecino), debe huir junto al rey etrusco Mecencio. Ambos recomienzan la guerra. Turno es matado por Eneas, quien no tarda en desaparecer, ahogado en las aguas del Numicius y, como más tarde Rómulo, transportado hasta los dioses. Aseanio, el hijo de Eneas, prosigue la lucha contra Mecencio, quien finalmente es vencido. Treinta años más tarde, Ascanio abandonará Lavinium e irá a fundar la ciudad de Alba, más al norte.

Todos esos nombres, todos esos personajes, van a encontrarse en la *Eneida* y poblarán el poema como protagonistas y como personajes. Pero esta parte de la leyenda no intervendrá más que en los seis últimos libros. Virgilio, durante los seis primeros, desarrolla otros aspectos, que no encontraba tan claramente precisados, porque pertenecen menos a la historia de los orígenes de Roma que a un conjunto de leyendas, muy vaporosas, que conciernen a los acontecimientos posteriores a la toma de Troya, toda una literatura *posthomérica* («después de Homero»), de la que no hemos visto más que simples trazos en comentaristas antiguos o en poetas posteriores a Virgilio. Esas obras vuelven a trazar las aventuras de todos los per-

1. W. A. Schröder, *M. Porcius Cato, erste Buch des Origines*, Meisenheim am Glan, 1971, V. G. Dory-Mogaert, *Enée et Lavinium*, Bruselas, 1981, págs. 84 y ss.

sonajes que figuran en los poemas homéricos, y de Eneas entre ellos. La figura de Eneas está allí evocada de diversas maneras; ciertos autores llegan incluso a explicar la salvación de Eneas, en el momento del asalto final, diciendo que el héroe la había logrado debido a negociaciones secretas que había mantenido con los vencedores; otros, sin llegar a suponer una traición, aseguraban que los vencedores habían respetado su piedad y su sentido innato de justicia; pero, la mayor parte de las veces, se decía que había defendido la ciudad hasta el último momento, reuniendo a los defensores en la ciudadela y que no se había decidido a abandonarla sino cuando la situación había llegado a ser desesperante. Esas diversas lecciones no salieron de la historia, sino de la fantasía de los poetas, inspirados, parece, en ciertos casos por cuestiones políticas. Las leyendas, épicas o trágicas, servían a menudo de argumento a los oradores y a los jefes de Estado para justificar sus ambiciones o sus reivindicaciones.

Existían, en Oriente, vestigios que se vinculaban a la migración hacia el oeste de los troyanos conducidos por Eneas. Se les atribuía la fundación de ciudades y de santuarios en diversas regiones. Un historiador contemporáneo de Augusto, Dionisio de Halicarnaso, ha conservado cierto número de esas tradiciones. Y lo que nos dice, algunas veces no deja de sorprendernos. Por ejemplo, cita a un historiador de Licia, Menecrates de Xanto, quien (sin ninguna duda en el siglo IV a. C.) adopta la tesis de la traición y agrega que Eneas se convirtió en «uno de los aqueos», luego de la ayuda que había proporcionado a estos. Y tales afirmaciones nos permiten comprender mejor por qué ese troyano, enemigo de los griegos (los aqueos), es, a pesar de eso, considerado como un héroe helénico. Virgilio hará de él un huésped y un amigo del arcadio Evandro. Y esto explica también por qué los griegos han podido atribuir a Eneas fundaciones en diversos sitios de la tierra helénica. En primer lugar en Tracia, donde, en Palene consagraron un templo a Afrodita (Venus) y fundaron la ciudad de Eneia. De allí fueron hasta Delos, donde reinaba el rey Anio; Dionisio de Halicarnaso afirma que numerosos vestigios que atestiguaban la presencia de los troyanos subsistieron

durante largo tiempo en la isla; desgraciadamente, no nos proporciona ningún dato preciso. Uno puede pensar en santuarios muy antiguos, que se remontan hasta el período micénico, pero no sabemos por qué esas reliquias de tiempos muy antiguos han sido atribuidas a los troyanos de Eneas. De Delos se trasladaron a Citeres, donde edificaron, todavía allí, un templo a Afrodita. De Citeres fueron a la Arcadia, donde muchas tradiciones corroboran su presencia. De la Arcadia pasaron a la isla de Zacynthus (la isla de Zante, en el mar Jónico) y erigieron, como de costumbre, un santuario a Afrodita, instituyendo juegos solemnes, en particular una carrera pedestre que llevaba, todavía en la época histórica, el nombre de «carrera de Eneas y Afrodita». Después de Zacinto, se los encuentra en Leucadia, también allí con un templo a Afrodita Eneas. Su presencia está atestiguada en esta región por dos templos erigidos a la misma divinidad, uno en Ambracia, otro en Accio. En Ambracia existía, cerca del templo, una pequeña capilla consagrada a Eneas; se veía allí una estatua muy antigua, en madera (un *xoanon*), que, se decía, representaba al héroe, a quien sacerdotisas particulares llamadas «servidoras» le ofrecían sacrificios.

En ese momento Anquises, con la flota, hizo una estadía en Buthrotum (hoy Butrinto), en tanto que Eneas y los más vigorosos de sus hombres iban hasta Dodona para consultar al célebre oráculo de Zeus. Allí encontraron a una colonia troyana con Héleno, uno de los hijos de Príamo que, como su hermana Casandra, era profeta. Él había brindado algunos servicios a los griegos, revelándoles las condiciones según las cuales Troya podría ser tomada, lo que le había valido salvar la vida y la libertad. Finalmente se había casado con Andrómaca, la viuda de Héctor, después de algunas aventuras de esta. Todas las veces, la etapa está marcada por la erección de un templo a Afrodita, y el viaje proseguía, de santuario en santuario, sobre las costas de la Italia meridional después de Sicilia, donde, en el cabo Drépano (cerca de Trapani) encontraron a otros troyanos sobre quienes reinaba el rey Egestes, ¡cuya familia había huido de la sanguinaria tiranía de Laomedonte!

Entre las «pruebas» que atestiguan la llegada de Eneas a Sicilia, la más célebre era el templo de Venus sobre el monte Érix; existía también un santuario erigido a Eneas, como de costumbre. Finalmente, los troyanos habrían arribado a Italia, y se encontrarían sus huellas en el cabo Palinuro, sobre el mar Tirreno, no lejos de la ciudad griega de Velia, en la Lucania, después en la pequeña isla de Licoso, enseguida en el cabo Misenio (que protege la bahía de Nápoles), después en la isla de Prochyta (Procida), después en Gaeta, y finalmente habrían desembarcado en el territorio de los laurentes, no lejos de Lavinium.

Visiblemente, Dionisio de Halicarnaso está perturbado por la proliferación de leyendas concernientes a Eneas; él se esfuerza por mostrar que es natural encontrar, en diversos sitios, muchas tumbas de Eneas: si, evidentemente, una sola puede haber contenido el cuerpo del héroe, no quedan de este más que muchas ciudades que, debiéndole reconocimiento, le habían elevado cenotafios o *heroa*, o bien santuarios como se hacía con los fundadores de ciudades. Porque Eneas, en todo el mundo mediterráneo, era considerado como un héroe benefactor. Él había impedido, se decía, la destrucción total de Troya, estableciendo una parte de la población en tierras vecinas, donde ella prosperó. Había fundado muchas ciudades, y se estaba de acuerdo en reconocer que en todas partes se había conducido con la más grande humanidad. Desde antes de Virgilio era el héroe «piadoso» por excelencia, y se decía que los dioses lo protegían en razón, precisamente, de esta virtud. También, un poco por todas partes, su tránsito estaba acompañado de prodigios, tales como el brotar de surgientes, entre los laureles, dado que una vez que los troyanos habían desembarcado no habían encontrado allí más que aguas salobres y padecían sed. Virgilio no reparó en ese milagro, pero «utilizó» otra historia que circulaba entre la gente de Lavinium, y que todavía se contaba en tiempo de Augusto: en tanto que los troyanos comían su primer alimento, después de haber bebido el agua enviada por los dioses, muchos de ellos contemplaban, bajo el alimento del que se servían, un perejil que «servía de mesa». Otros (a quienes Virgilio seguirá) hablaban de galletas de harina que cumplían ese oficio, en

lugar del perejil. Sea lo que fuere, una vez consumido el alimento que habían tenido sobre esas «mesas», algunos se aprestaron a comer ese perejil (o esas galletas) y uno exclamó: «¡Mira, nos hemos comido nuestras mesas!». Y uno se acordó de un oráculo recibido, según la versión de Dionisio, en el santuario de Dodona, según otros proferido por una sibila, que ordenaba a los compañeros de Eneas dirigirse hacia el oeste y no detenerse hasta que «no hubieran devorado sus mesas». (Virgilio se acordará de esto en el canto III del poema.* Después, continuando, el oráculo los invitaba a seguir a un «animal de cuatro patas» que los guiara y, cuando el animal fatigado se echara, sería allí donde deberían fundar la ciudad.

La segunda parte del oráculo no tarda en cumplirse: para señalar con un sacrificio el fin de sus viajes, los troyanos habían encontrado en algún sitio, en el campo, una cerda preñada. Y en tanto que el sacerdote se aprestaba a degollarla, el animal se liberó y se salvó. Eneas comprendió que ese era el «cuadrúpedo» del que había hablado el oráculo. Él la siguió, pues, y cuando ella se detuvo, a unos cuatro kilómetros y medio aproximadamente del mar, miró en torno de sí y vio que el sitio no le parecía lo suficientemente favorable como para fundar una ciudad: suelo aparentemente poco fértil y muy lejos del mar; la costa, además, no le ofrecía ningún fondeadero cómodo ni seguro. Eneas, incierto, se dirigió a los dioses cuyos oráculos se revelaban tan contrarios al buen sentido. Entonces escuchó de repente una voz que surgió de un bosque vecino —una voz sin cuerpo— que le ordenó no tener en cuenta los obstáculos que se le presentasen ni sus razonamientos demasiado humanos y que fundara su ciudad en esa tierra que, sin duda, era estéril, pero que sería el punto de partida de un vasto imperio.

Tales eran (en parte, porque las leyendas concernientes a Eneas son innumerables, y muy antiguas) los materiales de los que disponía Virgilio para construir su poema.

* Concretamente en el verso 257, donde se lee: «*ambesas subigat malis absumere mensas*».

Además, muy recientemente, parece que características romanas habían sido dadas a eso que era, hasta entonces, una «serie» itálica y oriental. En la tradición griega, y en las leyendas que hemos resumido, Eneas tenía un hijo, llamado Ascanio, y los historiadores griegos de vez en cuando aseguraban que ese hijo había fundado un reino en Oriente, donde había gobernado de manera pacífica. Pero otros autores hacían de él un muchacho todavía joven en el momento en que la ciudad de Troya había sido tomada; Eneas lo habría llevado consigo, en tanto que la ciudad se destruía en las llamas, y de ese modo se había creado la imagen «canónica» de Eneas portando sobre sus hombros a su anciano padre Anquises y llevando de la mano al pequeño Ascanio. Es esa que hemos encontrado en Veyes. Ahora bien, en un momento cualquiera, difícil de precisar, Ascanio había cambiado de nombre; se llama a partir de entonces Iulus. Servio, el comentarista de Virgilio, nos enseña que César fue el primero en dar ese nombre al hijo de Eneas: el joven habría sido llamado así, luego de su victoria sobre Mecencio (en la tradición catoniana), sea porque era hábil en tirar con el arco (*iobolos*, en griego), sea porque en ese momento su barba comenzaba a nacerle (*ioulon*, en griego, designa la primera barba). Esas etimologías son evidentemente fantásticas; parece (como el mismo Virgilio lo ha visto bien cuando presenta al joven, en el primer libro de la *Eneida*) que ese nombre estaba en conexión con el de un antiguo rey de Troya, Ilo, fundador de la ciudadela, Ilión. Una antigua familia del Lacio tenía Iulius por apellido, y puede pensarse que se había establecido un vínculo desde muy temprano con la tradición troyana: la *gens* Iulia dice proceder (no se sabe exactamente en qué momento) el rey Ilo, o mejor, de su descendiente, de quien procede el sucesor de Eneas, más tarde, el fundador de la ciudad latina de Alba. No era extraño que una *gens* romana pretendiera descender de un ancestro troyano o griego. Hubo en el siglo I a. C. era una manía de anticuarios, de los que Virgilio se hará eco en el libro quinto de la *Eneida*, cuando enumera los participantes en las regatas, afirmando que del troyano Sergesto había salido la *gens* Servia, del troyano Mnesteo la *gens* Memmia, de

Cloanto, la *gens* Cluentia. Él establecía esas correspondencias muy probablemente apoyándose en un tratado publicado por Varrón hacia el año 37 a.C. intitulado «Acerca de las familias troyanas» (*De troianis familiis*). Varrón, aislado de la vida política por la victoria de César, habiendo recibido el perdón de los vencedores, puso su inmensa erudición y sus curiosidades al servicio del mito troyano, que César había resucitado.

Eso ocurría en el año 63 a.C., en el momento en que César se había hecho elegir gran pontífice y había publicado, sin duda en esta ocasión, una obra en la que explicaba cómo esa dignidad pertenecía, en sus orígenes, a los antepasados de su *gens*.² Esta versión de la historia nos ha sido conservada, incluso por Dionisio de Halicarnaso: Eneas habría tenido de Lavinia, la hija de Latino, un hijo póstumo, que ella llama Silvio (el hombre del bosque). Lavinia, temiendo que Ascanio-Julio buscara desprenderse de ella y de su hermano, huye hacia el bosque donde vive, bajo el cuidado de un anciano porquerizo de Latino, llamado Tirreno, hasta que ese pueblo, alarmado por su desaparición, acusa a Ascanio de haberla asesinado. Tirreno relata toda la aventura, y Lavinia vuelve a la ciudad de Lavinium. Se produce una discusión entre Ascanio y Silvio para saber quién debe reinar. El pueblo decide que el poder real pertenece a Silvio, puesto que era el descendiente de Latino; en cuanto a Ascanio-Julio, recibiría el poder religioso. Tal habría sido el origen del gran pontificado que César reclamaba de ese modo, así como su derecho, lo que obtiene del pueblo; primera marcha de su ascensión hacia el poder absoluto.

De este modo se encontraba diseñada la línea conductora del poema: en su origen existía la fundación de Troya, la llegada de Dárdano, que habría partido de Cortona, en tierra etrusca, para dirigirse a Oriente, donde el rey de Troya, Teucro, lo recibió con aprecio y le

2. J. Carcopino, «La royauté de Cesar», en *Les Etapes de l'impérialisme romain*, París, 1961, págs. 118 y ss.

ofreció la mano de su hija, Batiea. Es cierto que Dárdano era hijo de Zeus y de Electra, la misma hija de Atlas. Después, a partir de ese momento, se desarrollaba la genealogía que conducía hasta César: Dárdano había tenido un hijo llamado Erictonio, el mismo padre de Tros, que engendraría a Ilo y a Asáraco. Hace nacer a Laomedonte, el rey traidor y tiránico que hemos encontrado, en las angustias de los romanos, y a Asáraco. De Laomedonte había salido Príamo; de Asáraco, Capis, padre de Anquises, y de Anquises, unido a Afrodita, Eneas. Genealogía perfectamente satisfactoria para los romanos del siglo I a.C., que se alegraban por no pertenecer al tronco troyano que pasaba por Laomedonte y Príamo —el primero, traidor; el segundo, infortunado—, sino por Asáraco y Anquises, que estaban exentos de la maldición con la que los dioses habían castigado a la otra rama.

A partir de Eneas, todo llegaba a ser más claro y más cercano. Julio había fundado Alba, o tal vez (según la variante cesariana) había llegado a ser gran pontífice en esa ciudad, fundada por su medio hermano Silvio, y la serie de reyes de Alba se desarrollaba hasta el nacimiento de Rómulo y de Remo, salidos de los amores de Rea (llamada también Ilia) y del dios Marte.

Esta larga genealogía es precisamente la que Virgilio quería hacer figurar en el frontispicio del templo que él debía elevar en la llanura del Mincio, y que describe, como lo hemos evocado, en el prólogo del canto III de las *Geórgicas*: «La descendencia de Asáraco y los grandes nombres de la raza salida de Júpiter, la de su padre Tros y la de Cintio, fundador de Troya» (*Geórgicas*, III, vv. 35-36).

La victoria de Accio, ocurrida precisamente en Accio, bajo la mirada de un Apolo que pasaba por haber estado instalado en ese lugar por los troyanos de Eneas, confería de repente sentido pleno a las múltiples tradiciones que prometían el imperio del mundo a los lejanos descendientes de Asáraco. De este modo, por esta intervención visible de la Providencia divina, se establecía y se afirmaba la existencia de un orden en el desarrollo de los destinos. Ese orden sería puesto en evidencia por la epopeya concebida por Virgilio desde el año 29 a.C., mostrando de qué manera la raza de Eneas había

podido implantarse en la tierra latina, y los penates, salidos de esta tierra de Hesperia (es decir, de Occidente), reencontrar a su patria.

EL POEMA Y LA HISTORIA

Virgilio ha extraído de esa masa ingente de leyendas y tradiciones una obra de la que se puede admirar la unidad. Esta comienza bruscamente, solo después de algunos versos preparatorios que limitan el tema de la partida de Eneas, huyendo de Troya, y sus aventuras hasta el momento en que encuentra sus raíces en el Lacio. Eneas navega en un mar calmo, viene de Sicilia y se dirige hacia Italia. La diosa Juno ve esta flota desde lo alto del Olimpo, y su corazón se inflama de cólera, porque, enemiga de los troyanos desde que París rehusó conferirle el premio de la belleza para dárselo a Venus, ella los persigue con odio. Obtiene fácilmente del viejo Eolo, que guarda los vientos encerrados en una caverna, en las islas Lípari, que desencadene su potencia y suscite una tempestad. Y es la célebre descripción de esta, que dispersa los navíos troyanos y, tras devorar a algunos, arroja al resto en las costas de África. Cuando se percata del desastre, Neptuno restablece la calma. Los troyanos han arribado al territorio de Cartago, donde reina la fenicia Dido. Venus pregunta a Júpiter por qué los troyanos padecen tantos pesares. El dios la consuela y le deja entrever los destinos, desde Eneas hasta César, de quien evoca la apoteosis. Bajo ese nombre de César, conviene, sin lugar a dudas, reconocer a Augusto, pero se mantiene el equívoco con el otro César, aquel que murió en los *idus* de marzo, y que el poeta celebró bajo el nombre de Dafnis: las promesas de paz que contiene la quinta *Égloga* no se han realizado más que después de Accio, pero Virgilio, tal como a él le gusta hacerlo, superpone muchos momentos en una descripción sintética. La continuidad de la estirpe entre el primer César y el segundo está garantizada por la identidad de sus nombres y, en su momento, garantiza también la de sus políticas y roles en la nueva Roma.

Entretanto, un grupo de troyanos, separado de Eneas por la tempestad, ha podido alcanzar la misma puerta de Cartago y presentarse a la reina. Al mismo tiempo, Eneas, que ha arribado a una ensenada ensombrecida por un bosque, junto a otros navíos, explora la comarca. Encuentra a Venus, que se le aparece bajo la forma de una joven cazadora. Esta escena recuerda, de manera muy consciente en Virgilio, aquella de Ulises y Nausícaa, cuando Ulises, náufrago también, se encuentra en presencia de la joven hija del rey a orillas de un río, en la isla de los feacios. Pero, en tanto que Nausícaa es una mortal, una muchacha deseosa de encontrar un esposo y muy pronto seducida por el extranjero que sale de las malezas, Venus es una diosa, y la madre de Eneas; entre ellos, naturalmente, no hay ninguna confusión. Venus viene (como antes Nausícaa) a indicar al héroe la comarca en la que se encuentra e, «instruyéndolo en el arte de los augures», le muestra el cielo, donde doce cisnes, que vuelan alegremente, han sido bruscamente atacados y dispersados por un águila, el ave de Júpiter, pero el peligro se ha alejado; ellos retoman vuelo y ve que se disponen a posarse sobre la tierra, de la que de este modo tomarán posesión. Venus interpreta a Eneas este presagio, evidente a los ojos de un romano: como los cisnes, los navíos han sido dispersados en el peligro, pero la tempestad se ha calmado, y el conjunto de la flota, dice la diosa, está a punto de arribar al puerto de Cartago. Habiendo tranquilizado a Eneas de este modo, retorna su apariencia divina, que se reconoce, según una creencia bien establecida, en la manera como ella se desliza sobre el suelo, sin pisarlo. Frente a esta visión, Eneas se lamenta de no poder conversar jamás con su madre, ni tampoco darle la mano; pero la diosa desaparece a sus ojos, y esto ocurrirá a menudo de esta manera en el resto del poema; las divinidades aparecen a Eneas, pero siempre en un sueño, o bajo algún disfraz, que hace incierta su presencia. ¿Virgilio ha recordado a menudo la teología epicúrea, incluso cuando recurre, como lo quiere el género épico, a «la teología de los poetas»? Las epifanías, las apariciones de los dioses a los mortales, permanecen para él como cosas del espíritu, más que de los sentidos o de la realidad carnal.

Al abandonar a Eneas y a Acates, Venus los ha hecho invisibles. Es así como ellos llegan hasta la ciudad de Cartago, vasta cantera donde está a punto de nacer una ciudad, con sus calles embaldosadas, sus templos, su teatro. Y pronto ven a sus compañeros rodeados de guardias; los ven presentarse a la reina Dido y escuchan las buenas palabras que ella pronuncia. Las luchas sostenidas por Troya contra los griegos son conocidas por todos, eso basta para ganar la simpatía de Dido. En ese momento, la nube que rodea a Eneas se disipa y aparece a la vista de la reina, cubierto por una belleza que su madre ha desparramado sobre él. Primer encuentro entre dos seres que van a conocer los tormentos del amor. Dido percibe, en las desdichas de Eneas, un lazo con ella, que también ha padecido mucho. Y al mismo tiempo que experimenta piedad, manifiesta la admiración que en todos los tiempos ha sentido por el intrépido pueblo de Troya. Los infortunios de Eneas no lo disminuyen ante sus ojos.

Venus, que contempla esta escena desde lo alto del cielo, está inquieta: sabe que Cartago es la ciudad de Juno y teme por Eneas, y se demora en el dominio de su enemiga. «Ella siente temor de esta casa dudosa y de los lirios falaces» (I, v. 661), y he aquí que con estos versos se insinúa la historia futura. Virgilio retoma aquí el reproche, tradicional, dirigido por los romanos a los cartagineses, aquel de mala fe, alusión que apunta ya a los tratados violados durante la primera guerra púnica y, sobre todo, de la segunda, aquella de Aníbal. Venus, para proteger a su hijo, recurre a las armas que le son familiares: ella va a hacer que Dido se enamore de Eneas, y, para eso, sustituye a Ascanio, su hijo divino, por Amor, que toma la forma del hijo de Eneas, y cuando, durante el banquete, la reina hace que el falso Ascanio vaya junto a ella, es el Amor quien vierte en su alma el veneno de la pasión. Para Dido, ese banquete no durará largo tiempo y ruega a Eneas que le cuente los acontecimientos ocurridos durante los siete años durante los cuales él ha recorrido los mares, desde la caída de Troya.

Virgilio ha precisado el tiempo de ese «vagabundeo», lo que no hacen, evidentemente, las tradiciones que hemos evocado. Eso signi-

fica que él construye su epopeya en el marco de una historia; los historiadores romanos recortaban año a año los acontecimientos que evocaban; eso que hasta entonces era vaga leyenda se convertía en una crónica fundada sobre hechos reales: «He aquí que llevas siete veranos errante en todas las tierras y todos los mares» (I, vv. 755-756). El verano es la estación en la que se puede navegar; se extiende, al menos, desde el mes de abril hasta octubre. En invierno se guardan las embarcaciones ancladas, o, más a menudo, retiradas en la costa, la proa dirigida hacia el mar, y sus tripulantes pasan el invierno ocupados en trabajos variados y también procurándose su subsistencia. El verano es el momento en que «sucede algo», o la existencia cotidiana deja de ser esencial y da lugar a la aventura.

Esas aventuras de Eneas son contadas por el héroe mismo en el banquete de la reina la misma tarde de su llegada. Ellas constituyen la materia de los libros segundo y tercero actuales; el segundo libro trata sobre la caída de Troya, sobre los combates y prodigios que la acompañaron y concluye con la partida de Eneas, llevando a su padre y al pequeño Ascanio; el tercero es aquel de las navegaciones, desde Troya hasta Sicilia, y concluye con la alusión, en un solo verso, a la tempestad que ha arrojado la flota troyana sobre las costas africanas: «A mi salida de allí [es decir, Trapani, donde había muerto su padre], un dios me empujó a vuestras playas» (III, v. 715). Un dios, dice Eneas; él sabe bien que esa fue la cólera de una diosa, de Juno, que ha desencadenado la tempestad —al menos, según lo que en Epiro le ha dicho Heleno sobre la necesidad de apaciguar la cólera de la diosa, se lo ha dejado entender—, pero sabe también que Juno es la protectora de Cartago, que ella es su mayor divinidad. ¿Cómo podría acusarla sin provocar la hostilidad de ese pueblo y de la reina? Prefiere hablar de un «dios», que se convierte al mismo tiempo en un dios favorable puesto que ha conducido a los troyanos a una ciudad donde son recibidos con cordialidad. No vemos solamente aquí una habilidad de diplomático acostumbrado a presentar las cosas bajo un color favorable; los antiguos tenían la costumbre de mirar con suspicacia a los mortales, a quienes parecía perseguir la cóle-

ra divina, creyendo que la desdicha, si era querida por los dioses, podía ser un castigo o el efecto de una culpa de la que mucho temían las consecuencias y el contagio.

Como lo hace Ulises en la *Odisea*, Eneas va a contar, pues, a sus anfitriones, en el curso de un banquete, lo que le ha sucedido después de la toma de Troya. Para satisfacer la curiosidad de Dido (como la de los nobles feacios y la del rey Alcínoo, en Homero), el héroe vuelve sobre el pasado. Es lo que los antiguos teorizadores de la poesía llamaban, lo hemos dicho a propósito de otras obras de Virgilio, un cambio de tiempos (*hysteron proteron*), procedimiento tan antiguo como el arte de narrar: los acontecimientos presentados en su momento temporal sirven de cuadro a narraciones puestas en la boca de un solo personaje, como cuando tal narrador suspende un momento el curso de la historia que relata para evocar otra en la boca de uno de sus héroes. Ese procedimiento presenta muchas ventajas, en primer lugar la de avivar la atención de los oyentes (porque los poemas épicos se han formado, todos lo saben, en el interior de una literatura oral, han sido recitados antes que leídos, y este origen permanecerá sensible a través de las obras y de los siglos): la enumeración de los acontecimientos, como en un diario de a bordo, llevado día a día, tiene algo de aburrido. Pero hay algo más: esa mutación del tiempo, ese retorno al pasado que resume, aquí, en una sola tarde, siete «veranos» de viajes y de acciones diversas, saca a la luz la serie de causas que han concluido en el presente, lo que es precisamente uno de los designios del poema épico en la medida en que se esfuerza por discernir la lógica interna, o al menos, la continuidad racional del devenir.

Virgilio, pues, está inspirado en los «relatos de Alcínoo»* en la manera como ha construido los tres primeros libros de la *Eneida*; una

* La figura de Nausícaa, hija del rey de los feacios, Alcínoo, ha sido motivo de diversas recreaciones. En el plano de la ficción, una de las más sugestivas corresponde a Robert Graves (*La hija de Homero*, Barcelona, RBA, trad. Floreal Mazía, 2011).

tempestad, un naufragio y un retorno al pasado. Pero la imitación no va más lejos, la misma no concierne más que a una estructura formal. No hay más lazos contingentes, en la *Odisea*, entre las diversas aventuras corridas por Ulises, Calipso, antes de ella Circe, luego la isla donde apacientan las vacas del Sol, y la caverna del Cíclope, y los lestrigones no son más que escalas del navegante griego. Ulises (el comienzo de la *Odisea* lo declara y lo subraya) es un espectador del mundo, en su diversidad. Lucha por volver a su patria, y por volver a encontrar a los suyos y a su casa. Que tenga éxito o no, no cambiará el futuro de los hombres. No es el caso de Eneas. Roma está siempre presente, visible, en el horizonte, todo está determinado por ese futuro. Es necesario que el héroe mismo parezca ya romano.

Uno de los problemas que se le presentaban a Virgilio, y que no podía resolver redactando, en prosa, el detalle de la acción, era el «carácter» que convenía atribuir a Eneas. Cada imagen, cada verso que le prestara, debía contribuir a dar de él una imagen coherente y conforme a cierta idea. Como lo hace observar Horacio algunos años más tarde, en su *Arte poética*, si uno toma como héroe a un personaje a menudo cantado o llevado a la escena, bastará con conformarse con la tradición: Aquiles será enérgico, irascible, cruel, siempre dispuesto a recurrir a la violencia; Medea será «indómita»; Ino llorará sin cesar, y así el resto. La silueta ha sido bosquejada una vez para todos, el poeta no tiene más que seguir el camino que se le ha trazado. Virgilio no podía contentarse con esta solución fácil. Su héroe no era uno de esos personajes que había sido fijado por una larga serie de poetas. Poseía, por cierto, desde la *Ilíada*, un cierto número de características, a las que hemos aludido: coraje, piedad respecto de los dioses, sabiduría en el consejo, pero todo eso permanece como exterior. En la vida cotidiana, en la acción, y sobre todo si el poeta quería hacernos penetrar hasta lo más íntimo de la conciencia que el héroe tuviera de sí mismo, ¿qué personaje descubriríamos?

La dificultad comienza con las evocaciones junto a Dido, los libros segundo y tercero de la *Eneida*. Eneas habla allí de sí mismo y expresa sus más secretos pensamientos. ¿Qué imagen nos quiere

presentar? No puede dejar de haber allí, en la situación creada de este modo, no una imagen, sino dos: el retrato «en primera persona» y el otro, aquel que el oyente se forma. ¡Los dos, evidentemente, no coinciden!

Eneas, contando la última noche en Troya, no tiene ningún orgullo de haber participado de esa ilustre catástrofe. En otros tiempos, Fabricio, el héroe de *La cartuja de Parma*, se encontrará en una situación análoga en Waterloo. Está en medio de los acontecimientos, pero, desde el primer momento, no los domina. Cuando los troyanos se interrogan ante el gigantesco caballo que los griegos han dejado en la costa, unos afirman que es necesario aceptar ese presente e introducirlo en la ciudad y otros quieren asegurarse de que no ofrece ningún peligro; nosotros ignoramos el parecer de Eneas; él está abrumado por la confusión. Piensa, como todo el mundo, que las dos serpientes que han dado muerte a Laoconte y a sus dos hijos han sido enviadas por los dioses para castigar el sacrilegio del sacerdote que ha golpeado el caballo con su lanza. Él todavía no está encargado de ninguna responsabilidad particular en la ciudad. Pero ha caído la noche y he aquí que en sueños ve a Héctor que le revela el peligro. Héctor lo ha elegido porque lo considera como aquel que puede, solo, salvar lo que puede ser salvado. Eneas se siente a partir de entonces investido de una tarea sagrada: llevar lejos de la batalla y del pillaje los objetos santos, y en especial los penates, a los que está vinculado el ser místico de la ciudad. Eneas se despierta y toma conciencia de la situación; toma sus armas, en un movimiento del que nos dice que no era enteramente dueño, y nosotros discernimos su humildad; en lugar de exaltar el coraje real del que ahora nos da prueba, habla de extravío, de cólera, de un estado casi de pánico, de una «huida hacia el futuro», flotando sobre este océano de tormenta, de jirones de lugares comunes, con la idea de «que es bello morir como soldado». En verdad, hay miedo; se refugia en la acción, y, sobre todo, en la conciencia que tiene, de repente, de haberse convertido en el jefe de algunos compatriotas que reúne para un contraataque desesperado.

Poco a poco, Eneas comprende a la vez la amplitud y las razones de la catástrofe: son los dioses quienes destruyen a Troya. Venus, que se le aparece, se lo demuestra; de este modo, «la Troya de Neptuno es arrancada de sus fundaciones»: es el castigo del perjurio cometido contra este mismo Neptuno por Laomedonte y, si Eneas es elegido para asegurar la sobrevivencia de la ciudad —él lo comprende, entonces, pero se abstiene de decirlo delante de Dido— es porque él pertenece al otro linaje, al de Asáraco. La misión que le ha indicado Venus es la segunda investidura que recibe, la primera había resultado del sueño durante el cual se le había aparecido Héctor. Pero, como verdadero romano (¡ya!), Eneas no se fía ni de uno solo, o inclusive ni de dos presagios; quiere que los dioses se los confirmen; quiere prodigios objetivos, y Anquises hace lo mismo. El anciano rehúsa partir bajo la simple invitación de su hijo. Es necesario que una llama misteriosa rodee la cabeza de Julo para que él comience a conmoverse; y todavía es menester una confirmación; ante su plegaria, Júpiter deja oír, a la izquierda, un golpe de trueno, y una estrella fugaz, con una cola luminosa, atraviesa la noche y cae en los bosques del Ida: esta es la ruta que deben seguir. Anquises está finalmente persuadido. Entonces, todos se ponen en ruta; pero Creúsa, la esposa de Eneas, se extravía y muere, sin que se sepa cómo; ella se le aparece a su marido y le dice solamente que ahora figura entre los acompañantes de la Gran Madre de los dioses, Cibeles. En lo sucesivo, la «novela» de Eneas estará situada en su verdadero terreno, que es el de la predestinación divina. Eneas tiene plena conciencia de esto, pero para él esta predestinación crea más deberes que lo que ella le proporciona de alegría. Porque él avanza en la noche, y los presagios que le envían los dioses son más aterradores que reconfortantes; para interpretarlos, Eneas no se siente ni suficientemente fuerte, ni seguro. Él, cada vez, interroga a Anquises y a los más notables entre los troyanos, así como un magistrado romano presenta un informe al Senado. La palabra es la misma, la institución ya está bosquejada.

Jefe de un pueblo a la búsqueda de una tierra, Eneas es el intermediario elegido por los dioses y por el pueblo para establecer la

comunicación necesaria entre lo divino y lo humano. Desempeña el rol que será el de los *imperatores* de la República; él es, como aquellos, quien consulta a los dioses y toma los auspicios. Así en Tracia, después en Delos, luego en Creta, finalmente junto a Heleno, porque Virgilio ha conservado episodios de tradiciones anteriores, cumpliendo una elección de manera de ordenar las escalas en un itinerario coherente, en países con los cuales los romanos serán luego, durante largo tiempo, amigos. Una vez más, la leyenda se convierte en historia.*

En el curso de esta larga navegación, algunos episodios novelescos; así las harpías, monstruos alados, atacan a los troyanos y una de ellas, Celeno, predice que un día ellos «comerán sus mesas» y, tratado más extensamente, el reencuentro con la viuda de Héctor, Andrómaca, en tanto que, no lejos de la ciudad de Butrinto, ella ofrece, en un bosque sagrado, las libaciones rituales a los manes de su esposo. Es posible que Virgilio, de este modo, haya querido prefigurar una fiesta celebrada en Roma los días 9, 11 y 13 de mayo de cada año, las Lemuria, que comprendían ofrendas a los muertos, y, más particularmente, a los ancestros de la familia. Pero él lo ha hecho a la manera de una epopeya en miniatura, un *epyllion*, destinado a explicar el origen del rito. Y este *epyllion*, formando él solo un episodio, presenta un carácter conmovedor. Andrómaca derrama allí muchas lágrimas; Heleno no ahorra tampoco las suyas; cuando Eneas se adentra en la ciudad elevada por Heleno a imagen de Troya, es cogido por una viva emoción y abraza el umbral de la puerta. Lo que es un reflejo de lo romano: un umbral, sea de una ciudad o de una casa, es un lugar sagrado, que posee sus divinidades protectoras. Eneas encuentra, delante de aquel de la ciudad de Heleno, el equivalente de los dioses de Troya que durante tan largo tiempo han prohibido a los griegos franquearlo. Su sensibilidad se inclina sobre todo sobre las cosas, en la medida en que estas están cargadas de lo sagrado. An-

* Sobre el particular, nos hemos ocupado en «Roma: síntesis entre mito e historia», en *Escritos de Filosofía*, Buenos Aires, 3 (1979, págs. 143-157).

drómaca y Heleno lloran por el pasado y por el recuerdo que conservan de las personas; son los seres los que los conmueven. Eneas, en razón de la misma misión que le ha sido confiada, o mejor dicho, impuesta, tiene con más agrado a los dioses como compañeros.

Pero he aquí que la larga narración se termina. Dido siente una herida secreta; fiel hasta ese momento al recuerdo de su marido Siqueo, no había soñado con casarse de nuevo. Ver a Eneas, la imagen que de sí mismo él ha dado a través de sus narraciones, la impresión de fuerza y de coraje que ha producido sobre ella, todas las desdichas que no han podido abatirlo, ha conmovido a la reina más de lo que ella pueda decir, incluso más de lo que pueda creer. Rehúsa ceder, pero afirmándolo, manifiesta un posible desmayo. Y comienza entonces una escena que se podría creer tomada de alguna tragedia (una *Fedra*, por ejemplo) o hasta de alguna escena cómica o de una elegía: la hermana de Dido, Ana, es su confidente y, muy naturalmente, como las confidentes de teatro, se hace tentadora. Ella representa los movimientos de la naturaleza; frente a los juramentos que Dido se hace a sí misma, le responde con un discurso que no desaprobaba un rétor experimentado: ¿por qué sacrificar su juventud y la esperanza de traer hijos al mundo, frente a cenizas inanimadas? Ha apartado a muchos pretendientes, pero es que no se sentía atraída por ellos. Hoy el troyano no le desagrade. Sueña con pueblos que rodean a su ciudad; será menester sostener las guerras que se anuncian inevitables. Es un dios el que le ha enviado a los troyanos y a Eneas para brindarle seguridad y, más tarde, la gloria de Cartago. Es preciso retenerlo. Por un incidente nos enteramos de que la estación de la navegación ha concluido por ese año: circunstancia favorable sobre la que insiste Ana, que se conduce de este modo como nodriza de teatro.

Virgilio ha hilado largamente esta historia de amor, de la que había encontrado el primer esbozo en Nevio. Ese canto, junto con el segundo (¿y quizás el tercero?) y, lo que es seguro, el sexto, estaban terminados cuando sucedió la lectura de la que hemos hablado, en presencia de Augusto y de Octavia, o estaban siéndolo hacia ese momento. Lo que indica que Virgilio había sido atraído, en un primer

momento, por tres temas que había de tratar: la última noche de Troya, tema rico en patetismo y pintoresquismo, a menudo retomado por los poetas trágicos, tanto en Grecia como en Roma; luego, la novela de Dido y, por último, el canto del descenso a los infiernos. La obra progresaba de este modo y el poeta, a medida que Eneas se encontraba situado en condiciones diferentes, estaba obligado a determinar a su personaje y a sus reacciones. El canto IV, que recuerda a los amores de Medea y de Jasón en las *Argonáuticas* de Apolonio, situaba a Eneas, tal como hemos comenzado a descubrirlo, frente a una terrible tentación, urdida por las mismas divinidades, puesto que Juno había concebido el proyecto de retenerlo en Cartago, y de captar en favor de su propia ciudad eso que los Destinos prometían a la nueva Troya. Y es de este modo que en el curso de una caza, Eneas y Dido, sorprendidos por una tormenta de granizo, se refugian juntos, y sin su escolta, en una gruta. Allí Juno (divinidad de los matrimonios) hace que ellos se unan, bodas que presiden las grandes fuerzas de la Naturaleza: Tellus, la Tierra, reserva de vida, a quien se hacen sacrificios luego del matrimonio en Roma; Juno, que juega el rol de la *pronuba*, la mujer que conduce a la que va a casarse a su esposo; las ninfas del bosque y de la montaña acompañan con sus aullidos esta unión, imitando tal vez los gritos de alegría del cortejo, pero, aquí, el término del que se sirve Virgilio (*ululare*) evoca también los llantos bulliciosos de las ceremonias fúnebres. Dido, entretanto, no se preocupa del presagio; ella está llena de felicidad: cree que esas bodas, consumadas lejos de su palacio, en el secreto de una gruta, son un verdadero casamiento: «Dido ya no oculta su furtivo amor, lo llama matrimonio y bajo este pretexto disimula su culpa» (IV, vv. 171-172). ¿Cuál es pues la falta cometida por la reina? No se trata, por cierto, de una clase de «pecado» frente a los dioses. El matrimonio romano en ningún aspecto era un «sacramento»; consistía esencialmente en una promesa mutua, pronunciada frente a testigos, después de la consulta de presagios —los pájaros que vuelan por el cielo, las entrañas de las víctimas sacrificadas—. Se ofrece hacer sacrificios a muchas divinidades, por cierto, pero estaban destinados a

hacer recaer sobre los esposos la bienaventuranza de los dioses; ellos no constituían propiamente el matrimonio. Este (al menos en su forma solemne) implicaba el intercambio de consentimientos, simbolizado por la unión de las manos derechas, cada uno de los esposos tomando la mano del otro y afirmando de este modo un pacto por el cual se comprometían de por vida. Ese pacto poseía un valor legal, es un contrato no escrito, sin duda, pero de carácter sagrado. Ahora bien, Dido no ha obtenido de Eneas este compromiso; ella no está verdaderamente «casada»; su unión es el resultado de un impulso de los sentidos. Además, la reina ha faltado a su promesa de permanecer fiel a Siqueo, su primer y único marido. Ha faltado al honor, al deber del «pudor», al que ella se debe a sí misma.

Cuando Júpiter, informado de lo que ha pasado en Cartago, envía a Mercurio, su mensajero, a recordar a Eneas que los Destinos no le permiten quedarse en Cartago, sino que le imponen dirigirse a Italia, Eneas no puede dudar. Abandonará a Dido para seguir las órdenes del dios. Virgilio, para componer este episodio, se ha inspirado evidentemente en el canto de la *Odisea* en el que Zeus ordena a Calipso, por intermedio de Hermes (el Mercurio romano), proporcionar a Ulises los medios para regresar, para alcanzar Ítaca. Los «derechos» de Calipso sobre Ulises son los mismos que los de Dido sobre Eneas: esos que da el amor, pero ¿de qué sirven los deseos y los pesares frente a los dioses? La conexión entre Dido y Calipso era evidente para los lectores antiguos; y eso hacía que la reina apareciese bajo una imagen desfavorable, aquella de la seductora, de la mujer peligrosa, cuyo amor era destructor para aquel que fuera objeto del mismo.

Pero Virgilio no se ha contentado con esas asociaciones un poco sumarias, ni con el juicio que ellas implicaban. Ha observado también la «pasión» de la reina, en el doble sentido que puede tener ese término, el deseo que entraña y su larga agonía. E inclusive aquí, la «novela» se convierte en historia. A punto de suicidarse, Dido pronuncia contra Eneas y su raza imprecaciones que se cumplen. Ella invoca con sus votos a un vengador desconocido, y todos pien-

san en Aníbal; desea que Eneas muera joven y que quede sin sepultura; predicción que más o menos se cumplirá, pues Eneas, caído en la batalla, o ahogado en el Numicio (la tradición es incierta), no será encontrado. Por cierto, que al final Aníbal fue vencido y Eneas divinizado, pero los presagios no hacen más que bosquejar la realidad. De ese modo, la maldición de las harpías, quienes predicen que los troyanos estarán, un día, tan hambrientos que comerán sus mesas, se revela finalmente anodina, como si los terrores proyectados hacia el futuro no hiciesen más que velar aquel en una bruma deformante.

Dido, abandonada por el troyano, que se embarca con sus compañeros antes de que comience el tiempo de la navegación, se clava la espada que ha pertenecido a Eneas y muere sobre la pira que ella misma había preparado en lo alto del palacio. Los troyanos, a lo lejos, ven los resplandores de esto durante la noche. Cada uno, entre los lectores u oyentes del poema, piensa en otro incendio, que había consumado la esposa de Asdrúbal, el último defensor de Cartago, luego de la toma de la ciudad por Escipión Emiliano en el año 146 a. C.; después de haber matado a sus hijos, se arroja con los otros cadáveres a las brasas, maldiciendo a su marido. De este modo, por segunda vez, una mujer, con imprecaciones en su boca, se suicida en la cima de la ciudad.

Habiendo partido de Cartago, los troyanos arriban a Sicilia. Es el día del aniversario de la muerte de Anquises. Virgilio se ha preocupado por darnos esta indicación cronológica. Así como las ofrendas en la tumba (vacía) de Héctor anunciaban las Lemuria de mayo, de igual modo los juegos fúnebres celebrados en honor de Anquises anuncian las Feralia* de febrero, dedicadas a los *divi parentum*, las «almas divinizadas» de los antepasados. Se les brindaba ofrendas, como las que Eneas lleva a la tumba: vino, leche, etcétera. El rito de las Feralia se extendía a lo largo de nueve días, del 13 al 21 de febre-

* Sobre las Lemuria y Feralia, cf. Jean Bayet, *Croyances et rites dans le Rome antique*, París, Payot, 1971.

ro. De igual modo, Eneas consagra nueve días* para honrar a su padre, antes de que comiencen los juegos.

Se ha subrayado³ que el quinto y sexto libros eran los «libros de Anquises». Eneas descubre en ellos, progresivamente, el carácter divino de su padre; este va desde los sacrificios ofrecidos a su tumba, de donde brota una serpiente, que parece significar el alma del difunto, hasta la gran revelación con la cual culmina la narración del descenso a los infiernos. Anquises, en la tradición anterior a la *Eneida*, no moría antes de que los troyanos hubieran alcanzado el fin de su viaje; si Virgilio lo hace morir en Sicilia, es, se nos dice, por una razón de conveniencia, porque hubiera sido indecente que la aventura amorosa de Eneas se desarrollara bajo sus ojos. El relato se habría desvirtuado en comedia burguesa. Tal vez sea menester mirar un poco más alto: era necesario que Eneas estuviera solo frente a la tentación, y también, frente a los dioses. Anquises, hasta entonces, había interpretado prodigios y oráculos con cierto éxito; la responsabilidad de la acción recaía sobre Eneas y sobre él. Pero era preciso que en cierto momento él llegara a ser el único guía de su pueblo. Los penates le habían sido encomendados y es a él a quien Heleno le había revelado sus oráculos. Un *imperator* romano podía esperar avisos de sus consejeros humanos, pero la inspiración profunda, la que finalmente le dictara su decisión, le era enviada directamente por los dioses. Y ese es el problema capital de Eneas: ¿cómo discernir lo que viene de los dioses de lo que no es más que una ilusión?

Tal es la dificultad que encuentra cuando, durante la estadía en Sicilia, las mujeres troyanas, a instigación de Juno, incendian las naves. Este episodio era tradicional en las leyendas que se habían for-

* Cf. con la tregua en el combate brindada por Aquiles a Príamo (al final del canto XXIV de la *Ilíada*) para que se celebren los funerales de Héctor.

3. R. Lesueur, *Recherches sur la composition rythmique de l'Enéide*, Lille, 1974, pág. 75 y ss.

mado alrededor de la migración troyana. Virgilio lo ha colocado aquí por muchas razones: en primer lugar, él mismo trataba de explicar la alianza entre Roma y los habitantes de Segesta; alianza que había tenido pleno efecto durante la primera guerra púnica. Además, este incendio constituía una prueba para el nuevo «carisma» de Eneas; frente a esta catástrofe él se pregunta si esta no es una advertencia divina; el delirio que se apodera de los troyanos constituye él solo un prodigio. Eneas, por cierto, ha dirigido una plegaria a Júpiter, y este ha hecho caer una lluvia violenta que ha extinguido las llamas, pero ¿está seguro de saber interpretar bien esos fenómenos contradictorios? En tanto que titubea, la sombra de Anquises se le presenta y le habla: que deje en Sicilia a las mujeres, a las débiles, a las de corazones frágiles; una guerra formidable, que los aguarda en el Lacio, exigirá mucho coraje. Que retome el mar y que antes de llegar a la tierra prometida descienda a la morada de los muertos para ir a encontrarlo. Le promete revelar «toda su raza y las murallas que le serán dadas». Después la sombra de Anquises se desvaneció, en el momento en que el alba estaba por aparecer. Ha llegado entonces el momento de izar las velas; una deliciosa alegría se apodera del alma de Eneas. La flota navega en un mar calmo, tan calmo que el piloto del navío de Eneas, Palinuro, se deja arrebatar por el sueño y cae al agua. Con todo, Eneas se percata rápidamente de la ausencia del piloto y toma con su mano el timón; pronto llega, sin otro incidente, a la costa de Cumas.

¿Por qué esta muerte de Palinuro? Por cierto, la tradición imponía referir este origen del nombre dado al cabo. Pero ¿por qué Virgilio ha juzgado necesario hacerlo? La explicación, demasiado sinistra, nos la suministra una palabra que él ha conocido por Neptuno: «Habrá uno de tantos que te faltará, arrebatado por el remolino; una sola vida será sacrificada por el bien de muchos» (V, vv. 814-815). De este modo Palinuro será sacrificado por la salvación de la flota, como víctima expiatoria. Palinuro es inocente. Es un dios, el del Sueño, el que se abate sobre él y lo precipita al mar. No se resiste al sueño. Aquí el dios es el agente del Destino, que exige, por

una suerte de equilibrio —¿la equidad de los dioses?—, que una felicidad, una suerte dichosa, sea pagada con una pena. Los romanos, que han conseguido poner fin a los sacrificios humanos en todo el Imperio, ellos mismos los han practicado, hasta la guerra de Aníbal. Guerreros, saben también que una victoria se compra por la sangre.

Cumas, donde arriba Eneas, es un territorio griego. Un templo consagrado a Apolo se extiende en la acrópolis de la ciudad, una colonia fundada por hombres llegados de Eubea. Apolo toma, en el poema, una importancia creciente. Y esto también prefigura la historia, anuncia el templo que Augusto está a punto de erigir sobre el Palatino, su colina natal. Los vínculos con el ritual de la religión romana se convierten, al mismo tiempo, en más y más numerosos y más y más precisos. Hemos visto que la estadía de Eneas en Sicilia comienza el 12 de febrero, víspera de las Parentalia. Veremos también que el desembarco de Eneas en Palantea (sobre el sitio de la futura Roma) coincide con la fiesta del Gran Altar (*Ara Maxima*) consagrada a Hércules. Ahora bien, esta fiesta se celebra el 12 de agosto. Los acontecimientos referidos en el libro sexto deben, pues, desarrollarse entre los meses de febrero y de agosto. Por otra parte, antes de abandonar Sicilia, Eneas erige el templo de Venus sobre el monte Érix; existía en Roma un santuario a la misma diosa, y el aniversario de su fundación era el 23 de abril; y, antes de fundar el templo de Érix, Eneas había fundado la ciudad de Segesta, ciudad hermana de Roma cuyo aniversario es el 21 de abril. Los troyanos no pueden, pues, haber dejado Sicilia para trasladarse a Cumas más que a finales de mes, tal vez, incluso, al comienzo de mayo. Y cuando Eneas llega a Cumas, es para escuchar los mandatos de la Sibila de rendir, un asunto totalmente terminado, los honores fúnebres al trompeta Miseno, al que el dios marino Tritón acaba de matar, celoso de su talento. Ahora bien, Miseno es el jefe de los que tocan trompeta (instrumento militar), que se festeja el 23 de mayo, luego del *Tubilustrium* (la «purificación de las trompetas»). De esa manera, poco a poco, somos llevados, por el descenso de Eneas a los infiernos, a una fecha muy próxima de aquella en la cual, todos los siglos, de-

bían celebrarse juegos seculares, al final del mes, la noche del 31 de mayo al 1 de junio, esos juegos que tenían como intención marcar el fin de un ciclo, un *saeculum*, y el comienzo de otro, del que se esperaba la renovación del mundo. Es, pues, en plena conciencia de causa que el anciano Anquises puede, en los infiernos, anunciar a su hijo que César Augusto «reiniciará el siglo de oro» que en otro tiempo conoció el Lacio (VI, v. 792). De este modo la progresión del «relato» de Eneas está calcada sobre la evolución de la política contemporánea: hacía largo tiempo que los romanos querían celebrar juegos seculares; el tiempo normal había pasado, pero las circunstancias creadas por las guerras civiles, la impresión de incertidumbre, la angustia por el mañana no eran favorables con relación a ese ritual de esperanza y de alegría. Augusto, en el año 23 a. C., parecía dispuesto a hacerlo, pero cae enfermo, y su sobrino, Marcelo, en quien descansaba el futuro de la *gens* Iulia, muere en el otoño. Era preciso esperar. Finalmente, no verá esta celebración, que tuvo lugar en el año 17 a. C., y que canta Horacio; pero él la había anunciado en la *Eneida*.

Todavía en el libro octavo —aquel en el que Virgilio relata el arribo a Roma de su héroe, que viene a pedir la alianza del arcadio Evandro—, esta «finalidad invertida», que confiere a los lazos y a las fechas como el presentimiento de lo que serán en la Roma augustea, se afirma con nitidez. El propósito de esas correspondencias no es solo bosquejar el futuro a través de la narración y proponer al lector enigmas más o menos transparentes; él está en la misma fuente de la epopeya, si es verdad que esta debe su carácter poético al contraste que siente el lector entre lo inconsciente de los actores, cumpliendo con simplicidad gestos de los que sabemos que encadenan el porvenir, y la voluntad clarividente de los dioses. Es de este modo que haciendo arribar a Eneas al sitio de Roma el 12 de agosto, Virgilio revela intenciones que no podían escapar a su público: ese día era la víspera de aquel cuando, en el año 29 a. C., Augusto había comenzado la celebración de su triple triunfo. Cuando el anciano Evandro cuenta al troyano cómo Hércules, volviendo de las tierras del poniente, ha triunfado sobre el «malvado» Caco, el bandido que

le había robado sus bueyes, y cómo esta victoria era celebrada, cada año, en el Gran Altar, todo el mundo pensaba en las ostentosas pretensiones de Antonio de ser el descendiente y protegido de Hércules; él se oponía, como «herculiano», a la «apolinización» de Octavio. Pero su derrota y su suicidio en Alejandría habían demostrado que el verdadero y único «herculiano» era Octavio. Este no había elegido al azar, por cierto, la fecha del 13 de agosto para su triunfo. El episodio del libro octavo subraya esta intención y lo inserta en el calendario religioso del relato.

Pero esto entraña, para la manera como Virgilio compone su poema, consecuencias muy importantes. Puesto que, lo sabemos, el conjunto fue, en primer lugar, escrito en prosa, en su estructura general y también, evidentemente, con los episodios que venían, aquí o allá, a insertarse en el plan del conjunto, es menester que Virgilio, «desde el comienzo» (es decir, desde el año 29 a. C.), hubiera previsto todo eso y que fuera dueño de sus intenciones y alusiones, al menos de aquellas que atañen a la organización del poema. Ciertas correspondencias eran fáciles de establecer: así las maldiciones de Dido, realizadas por la guerra de Aníbal, la celebración por parte de Eneas de los juegos solemnes de Accio, prefiguran aquellos que debía instituir Augusto en el mismo sitio luego de su victoria, la fundación de Segesta por Eneas, explicando la antigua alianza entre Roma y esta ciudad; todo eso pertenecía al dominio público, y podía estar previsto en la versión en prosa. Ocurría lo mismo a propósito del episodio del canto VIII y el arribo de Eneas sobre el sitio de la Ciudad futura. Todo el mundo sabía que Apolo era el protector de Octavio, y se contaba, inclusive, que era su padre. La protección de Hércules, reivindicada por Octavio, era cosa nueva. Ella no apareció más que en el año 29 a. C., con la elección del día en que sería celebrado su triunfo. Previendo en la *Eneida* conferirle también un gran lugar a esta «coincidencia», Virgilio secundaba las intenciones de Octavio, que deseaba orientar en su provecho la «religión» de Hércules. No solo mostraba la vanidad de las pretensiones puestas de manifiesto por Antonio, sino que captaba, al mismo tiempo, la protección de otro

Hércules, aquel que Pompeyo había elegido por patrono de su teatro, cuando lo había inaugurado en el año 53 a. C., precisamente el 12 de agosto. Así pues, situando en esta fecha el arribo de Eneas a Roma —y decidiendo hacerlo desde el origen—, Virgilio muestra que está al corriente del propósito de Octavio en la manera según la cual interpreta situarlo con relación a los dioses. Uno puede imaginar que Octavio lo había informado de esto durante las conversaciones que mantuvieron juntos, en presencia de Mecenas, al comienzo del verano del año 29 a. C., cuando Virgilio le ofrece la lectura de las *Geórgicas*. El poeta se encontraba entonces como depositario de los pensamientos del vencedor, tal vez él mismo había contribuido a precisarlos, y, en ese momento, había visto, sentido y comprendido el presente de Roma, volviendo a situarlo en el conjunto del devenir. Eso que es, lo sabemos, la esencia misma de una visión épica.

Con la revelación de Anquises (en el canto VI), y la presentación de los héroes que debían hacer la grandeza de Roma, la otra revelación del futuro es, en el canto VIII, la descripción del escudo. El tema es homérico, pero las imágenes representadas por Vulcano en el metal son romanas. Virgilio retoma allí algunas escenas que había imaginado para el templo de Mantua, la gran batalla que opone Occidente a Oriente, el Tíber al Nilo, Octavio a Antonio y Cleopatra. La idea grandiosa concebida por el poeta en el año 29 a. C. es transportada al registro épico: la batalla de Accio, en el centro del escudo, era el coronamiento de una larga serie de episodios, desde Rómulo y la loba hasta la divinización de César. De este modo el poema se ordena paralelamente al desarrollo de la historia. Los romanos, gracias a Virgilio, y por él, tomaban conciencia de su ubicación en el universo y de la misión que les había confiado la Providencia: Anquises la resume en las últimas palabras que pronuncia.

Otros, dice, serán más hábiles en dar forma al bronce, en hacer salir del mármol rostros vivientes, en defender mejor las causas, en seguir sobre una esfera los movimientos del cielo, «tú, romano, piensa que tu destino es conducir a los pueblos bajo tu poder, esas serán tus artes; imponer la costumbre de la paz, perdonar a los sometidos

y abatir a los soberbios» (VI, 851-853). Virgilio ha dado, en esos tres versos célebres, la fórmula del Imperio, tal como Augusto acaba de fundarlo de nuevo: el imperialismo de Roma no consiste, como en tiempo de Verres, en saquear a las personas, sino en establecer una ley que asegure la justicia y el derecho.

LA NUEVA «ILÍADA»

Pero he aquí que Eneas, hijo modelo, que afronta los terrores del más allá para encontrar a su padre y proponer a los romanos el ejemplo de la *pietas*, este amante doloroso, que jamás ha olvidado a Dido, la reencuentra en los infiernos y derrama lágrimas sobre la voluntad cruel de los dioses que los han separado, este Eneas, jefe incierto frente a prodigios y oráculos quizás engañosos, va a convertirse en un guerrero cruel, digno de Héctor, de Aquiles o de Ajax, tal como los muestra la *Ilíada*.

Desde la Antigüedad, uno se interroga sobre eso que se ha juzgado una increíble transformación, y se han dado sobre esto muchas explicaciones. A menudo, por ejemplo, se dice que este espíritu de decisión ha llegado a Eneas luego de la revelación explícita que le ha sido hecha en los infiernos por Anquises, que él, a partir de entonces, está seguro de sí y de su destino. Se dice también —con no tan buena razón— que Virgilio, deseoso de enlazar una *Odisea* y una *Ilíada*, lo ha hecho con más torpeza que el mismo Homero (o los poemas homéricos) que muestran dos figuras de Ulises, difícilmente conciliables, el viajero doloroso y obstinado de la *Odisea* y el guerrero terrible de la *Ilíada*. ¿Virgilio no se sentiría comprometido en ese aspecto por la tradición épica? Como reflexión uno puede preguntarse si la impresión que uno experimenta de la lectura de los seis últimos cantos de la *Eneida*, de ese contraste entre dos rostros de Eneas, ¿está verdaderamente justificada? ¿Eneas ha cambiado realmente de una mitad a la otra del poema?

Por cierto, no hay mayor incertidumbre ante las voluntades divinas que elegir mal. Él sabe a dónde conduce esto. Pero él se com-

porta de la misma manera que un *imperator* que ha tomado los auspicios, y que los ha encontrado favorables. Ese general, a quien los dioses han testimoniado su confianza, por el vuelo de los pájaros o por el apetito de los pollos sagrados, sabe que para vencer no se necesita más que consejos humanos, reglas del oficio y coraje. También está seguro de la victoria, como puede estarlo un hombre que se siente amado por los dioses.

En la segunda mitad del poema, Virgilio ha encontrado, después de haber definido la misión civilizadora, filosófica de su patria, el otro rostro de Roma: aquel de la violencia y de la guerra. Es ese un problema sobre el que los romanos han sido conscientes desde el origen. Para ellos es otro mundo, con leyes propias, bien diferentes de las de la paz, un mundo donde se entra por medio de ritos y no puede salirse sino a través de otros ritos. Ellos han inventado una noción, la de la guerra «justa», entendiéndolo con ello otra cosa que lo que esos términos nos sugieren. El *iustum bellum* es la guerra emprendida según las formas del derecho, y, por consiguiente, en acuerdo formal con la divinidad, como las «justas bodas» son aquellas que acarrearán efectos conformes al derecho, al *status* de las personas. Los ciudadanos, cuando se han enrolado en la legión, se convierten en soldados que prestan un juramento solemne al jefe que los recluta. Ese juramento los sacraliza; ellos devienen otros a la mirada de los dioses, ellos están habilitados para matar a los enemigos, sin incurrir en deshonra; cuando están autorizados por su jefe a dejar temporalmente el ejército, vuelven a ser, durante su ausencia, ciudadanos ordinarios; se cuenta que tal o cual, estando de esta manera «licenciado», y escuchando el fragor de una batalla, volvió a tomar parte en el combate. Pero cometía de ese modo un verdadero sacrilegio, pues, eximido por algún tiempo de su juramento, había perdido el derecho de usar las armas.

Esta diferencia entre los dos dominios, el de la paz y el de la guerra, estaba materializada por las puertas del templo donde residía Jano. Si las puertas estaban abiertas, Roma estaba en estado de guerra, y los *quirites*, ciudadanos pacíficos, se transformaban en soldados. Si

estaban cerradas, eran las leyes y las virtudes del tiempo de paz las que regían la ciudad. Sería absurdo decir que este rito «transformaba» el carácter de los ciudadanos, transformaba su situación jurídica y religiosa, en función del rol que llegaba a corresponderle a cada uno.

El mundo de la guerra difería del otro a través de muchos aspectos: establece otro orden, otras leyes y otros valores. A aquellos del tiempo de paz, justicia, piedad, fe, suceden violencia y «furor», este impulso que arrebatara al mismo ser y lo transforma en una fuerza de muerte. Muchas sociedades llamadas «primitivas» conocen esta metamorfosis de los seres en la guerra; algunos ensayan controlarla; otros, provocarla a través de diversos medios, porque, por más peligrosa que pueda ser para la ciudad en tiempo de paz, es preciada en el momento de peligro. En la medida en que Eneas personifica y simboliza en sí mismo la ciudad romana, debe conocer ese doble aspecto, sin que ello incumba a lo que es su «carácter», que permanece inmutable.

Virgilio, en el libro séptimo, ha propuesto una imagen de la manera según la cual un ser, hasta ese momento tranquilo y sensato, puede ser arrebatado repentinamente por el «furor»; Turno, el rey de Ardea, el esposo prometido a Lavinia, hija de Latino y de Amata, dormía plácidamente; nada, en los acontecimientos recientes (el arribo de los troyanos, su embajada, etcétera), lo había conmovido. Pero he aquí que una de las furias, Alecto, se aproxima y arroja sobre él una antorcha que le inflama el corazón. Al instante, el joven pierde la facultad de razonar; reclama sus armas, se lanza y arrebatado con él a la juventud de Ardea. La guerra que comienza con Turno no es más que el tumulto de una cólera en la cual la razón no desempeña ningún rol. En ningún grado es una guerra justa.

Alecto, una vez encendida la pasión guerrera en el corazón de Turno, debía encontrar el pretexto que desencadenaría el combate. Tirro, el jefe de los rebaños del rey Latino, tenía una hija, Silvia, que quería a un ciervo domesticado. Durante el día, ese ciervo vagaba en los bosques; a la tarde, regresaba a la casa. Entretanto, los troyanos, que habían instalado su campamento en las márgenes del Tíber, re-

corrían el campo y el joven Ascanio aprovechaba esto para cazar. Hasta tal punto que los perros de su jauría, excitados por la furia, corrieron tras el ciervo de Silvia y Ascanio lo hirió con una flecha. Silvia, cuando lo ve volver dolorido y perdiendo sangre, da la alarma con gritos de llanto. Acuden los campesinos de los alrededores y los leñadores del bosque con armas improvisadas. La cólera y el espíritu de la furia se apodera de ellos. Marchan contra el campamento de los troyanos; estos salen en masa y se arma una batalla. Hay muertos del lado de los latinos. Entonces, en un levantamiento general, el pueblo entero reclama la guerra, una guerra que Virgilio califica como «infame». Faltaba transformar eso que no era más que un movimiento espontáneo del pueblo en una guerra «justa». Para eso era preciso que el rey Latino abriera las «puertas de la guerra». Virgilio, en ese momento, evoca el rito romano, respecto del cual dice que ya existía en la ciudad de Latino y que el mismo fue transmitido a Roma por intermedio de las ciudades albanas. Pero el poeta precisa que el abrir las puertas, y por consiguiente, el comienzo de una guerra, en Roma, está rodeado de un ceremonial que excluía la cólera y los arrebatos pasionales. Es preciso que hubiera un dictamen «seguro» de los Padres, es decir, un decreto del Senado, tomado en la lucidez y con fuerte mayoría de votantes en favor de la guerra; debidamente autorizado y librado a la suerte, el cónsul, en hábitos sacerdotales, abría la puerta y de ese modo se establecía el estado de guerra. Latino, y solo él en su calidad de rey, podía cumplir ese rito en su ciudad. Él lo rechaza. Ninguna autoridad legítima podía, pues, desencadenar el *iustum bellum*. Juno misma, que, en tanto que diosa, no se siente frenada por consideraciones legalistas, va a abrir las puertas sagradas, esas puertas «que retardaban la guerra», y lo hace con tal fuerza que rompe las jambas (VII, vv. 620-622).

Es de este modo como, contrariamente a los destinos y a la voluntad de Júpiter, se promueve una guerra sacrílega. Una guerra que Turno no tenía el derecho de desencadenar, pero de la que él va a tomar el comando, a partir del momento en que la diosa haya tomado la iniciativa de esta.

Esta *Ilíada*, que sucede a la *Odisea* de los seis primeros libros, ha sido anunciada por Virgilio con alguna solemnidad: en el momento en que la flota de Eneas acaba de penetrar, alegremente, en una boca del Tíber, que ensombrece un bosque poblado de pájaros, cuyo canto hacía el cielo melodioso, el poeta interrumpe el relato; invoca a una musa, Erato, y le pide que lo asista, porque, dice, «he aquí que nace para mí un orden de cosas más grandes, pongo en marcha una obra mayor» (VII, vv. 44-45), versos muy desconcertantes para los lectores modernos, que con gusto consideran que la primera parte del poema, los seis primeros cantos, son los más importantes, en todo caso, los más acabados; y tal vez Virgilio haya estado convencido de eso, puesto que eran los cantos que había compuesto en primer lugar, con predilección. Pero, con los seis últimos cantos, la epopeya sale de las brumas de la leyenda para penetrar en la realidad política. Hasta entonces Eneas soñaba con Roma, él había percibido el fantasma de esta en los infiernos; ahora, va a comenzar a construirla y, con ella, a inaugurar un «orden» político sólido, que irá desenvolviéndose a través de las generaciones hasta César Augusto.

Otra extrañeza es la elección de Erato, quien preside la poesía amorosa. Servio lo remarca y tapa su ignorancia diciendo: Erato, u otra musa, ¡es la misma cosa! Otros hacen observar que en las *Argonáuticas* de Apolonio, el canto III, aquel de los amores de Jasón y Medea, comienza también por una invocación a la misma Erato. Con todo, el paralelo no es enteramente convincente: es el amor inspirado por Jasón a Medea el que permitirá a aquel cumplir la hazaña para la cual ha ido a apoderarse del vellocino de oro. Aquí, nada semejante, Lavinia no ha sido consultada sobre la elección de un esposo. Latino la ofrece a Eneas creyendo a los oráculos. La joven no aparecerá más que una vez, muy indirectamente; ella asistirá a la discusión que opone Latino a Turno, en presencia de Amata, su madre, y cuando esta suplica a Turno que no se exponga imprudentemente, porque él es —dice ella— todo el sostén de su casa, la joven se pone a llorar y enrojece, lo que turba a Turno, despierta su amor y le inspira un violento deseo de combatir contra Eneas: es ese com-

bate singular, largo tiempo diferido por muchos episodios, el que va a decidir la guerra. Combate que se libra por la posesión de Lavinia.

Se comprende, en esas condiciones, la elección de Erato para presidir esos cantos. La suerte del Lacio y del mundo dependen, en último análisis, de ese matrimonio: Turno ha sido elegido por Amata, no por Latino (a quien se lo impedían los oráculos), para ser el esposo de Lavinia. Debía de este modo convertirse en el sucesor del viejo rey, en virtud de la antigua costumbre latina y romana que transmitía el poder del suegro al yerno (así Julia y Marcelo, después Agripa...). Pero la resistencia de Latino, y también el ver a Lavinia, han despertado en él, entre otros sentimientos, la ambición. Va a combatir a Eneas como el rival que intenta arrebatarle lo que ama, y la invocación a Erato está plenamente justificada. Turno, poseído a la vez por la furia Alecto y por el sentimiento amoroso, se arroja en la batalla contra toda razón: él ha perdido verdaderamente el dominio de sí mismo. La suerte del mundo no deberá estar reglada de esta manera, depender de un arrebato y, finalmente, del azar. Estamos aquí en lo opuesto al relato de Dido. En Cartago, el arrebato pasional es del lado de la reina, y la razón de Estado la justificación de Eneas; en los dos casos, la pasión tiene por efecto la muerte. Esta visión está de acuerdo con el espíritu romano, que siempre ha visto con desconfianza el deseo amoroso y ha tratado de hacer que en el matrimonio su rol esté también reducido al máximo posible. El matrimonio está destinado a transmitir de generación en generación la «sangre» de la *gens*; debe asegurar la perpetuidad de la Ciudad: esas son las «justas bodas». La ternura no interviene, aun cuando, como es natural, ella puede aparecer y acrecentarse a medida que se comparte la vida, y los niños que nacen tejen lazos más y más estrechos entre los esposos. Pero esta ternura no debe ser expresada públicamente más que en raras circunstancias, por ejemplo cuando un fallecimiento castiga a un ser querido, o que la amenaza de una condena capital justifique un llamado a la piedad de los jueces; está permitido, entonces, evocar eso que uno llama las «prendas», los *pignora*, hijos, esposa, parientes próximos cuya vida será arruinada por la desgracia del acusado.

Es de esta manera que la unión de Eneas y de Lavinia tendrá lugar, sin que él la haya visto y sin que ella misma lo haya contemplado. De este modo, en las casas de los nobles romanos, el padre, muchas veces, volvía y anunciaba a su mujer que había casado a su hija. Y la madre se informaba, preguntaba quién era su yerno, para saber si era de buena familia y si ese matrimonio serviría de gloria para su casa. Es igualmente de este modo que Augusto casa a Julia tantas veces como lo estima necesario para asegurarse un sucesor.

Una gran parte de la nueva *Iliada* se desarrolla en ausencia de Eneas. Después del desembarco en las márgenes del Tíber, él mismo no se ha presentado al rey Latino, sino que ha enviado embajadores; de este modo se presenta como jefe de Estado y no como exiliado o como errante. Había conocido no solo las palabras acogedoras del viejo rey, sino también las amenazas de guerra suscitadas por Juno, el llamado lanzado por Turno a los rútilos y la sublevación de los leñadores y pastores latinos. Por el momento, los troyanos estaban al abrigo detrás de la empalizada del campo que habían establecido, adelantando y anunciando la práctica de los soldados romanos. Pero no podrían mantenerse definitivamente detrás de esas fortificaciones, a la ventura, frente a ejércitos numerosos. Eneas lo sabía y su espíritu «flotaba en un mar de turbaciones», en tanto que vagaba, en la noche, junto a las márgenes del Tíber. Al final, fatigado el corazón, se echa al suelo y el dios Tíber se le aparece para brindarle una última revelación. El dios es una de las mayores divinidades de esa comarca a la que sus aguas traen la vida. Se presenta al héroe dormido bajo la forma de un anciano vestido de lino glauco y con rosas que coronan su cabeza. Apenas se lo distingue de la bruma que flota entre los álamos, pero ese fantasma habla, y agradece a Eneas volver a traer al Lacio los penates llevados a Troya en otro tiempo por Dárdano. Su retorno garantiza la salvación de los troyanos, que tienen sobre esta tierra una «sede estable». Y el dios continúa indicando, que Eneas va a encontrar, tendida sobre la orilla, una cerda blanca, rodeada de treinta pequeñas crías que acaba de parir. Esto indicará que la aparición del Tíber no ha sido un sueño vano. Deteniéndose,

el dios del río indica a Eneas dónde encontrará aliados: en la ciudad de Palantea, que ha sido fundada en las márgenes del Tíber por los arcadios llegados a Italia bajo la conducción de su rey Evandro. Desde el momento en que despierta, Eneas se pone en la obligación de obedecer al dios; elige, en su flota, dos navíos, que armará prestos para remontar el río.

Mas he aquí que el prodigio anunciado por el dios se produce: una enorme cerda, con sus treinta crías está allí, acostada sobre la ribera. Eneas se apodera de ella y ofrece la madre y su cría como sacrificio a Juno. Este episodio, que ya hemos encontrado en tradiciones anteriores a la *Eneida*, ha parecido tan importante a los contemporáneos del poeta que la decoración del Altar de la Paz Augusta (*Ara Pacis Augustae*) ha fijado el recuerdo de esto. Sobre uno de los grandes relieves, se ve a Eneas cumpliendo el sacrificio, según un rito tradicional en Roma y presentando a la divinidad una copa llena de frutos. Está asistido por dos jóvenes (*camilli*) y seguido por un personaje del que no se ve más que el brazo derecho, que sostiene una lanza. Sobre un peñasco, en un segundo plano, un pequeño edificio en forma de templo abriga los penates. El sentido de esta representación no ofrece ninguna duda: Eneas, a su arribo sobre el suelo latino, sacrifica a la Tierra para granjearse con ella, por cierto, pero también por razones místicas. Virgilio, es cierto, dice expresamente que Juno es la beneficiaria de ese rito; pero debe pensarse que él traspone, en el cuadro del «relato» de Eneas (perseguido por el odio de la diosa), una religión de la Tierra (*Tellus*) que tenía por víctima favorita, en la religión romana, precisamente a una cerda. Y descubrimos aquí uno de los aspectos más profundos de la sensibilidad del poeta, y de sus contemporáneos.

Hemos referido, al comienzo de este libro, la concepción que Virgilio se hacía de la tierra, como de un ser viviente, que tenía su propia fisiología; de esta tierra viviente han salido los seres vivos. Más particularmente, de la tierra itálica (*Saturnia tellus*, la tierra de Saturno) ha salido Dárdano, el ancestro de los troyanos y de Eneas. El dios de Delos, Apolo, cuando se dirige a los troyanos, les dice: «Duros des-

cendientes de Dárdano, la tierra, que primero llevó la cepa de vuestros padres, a vosotros, ella misma os recibirá en su seno profundo. Buscad, pues, a vuestra antigua Madre» (III, vv. 95-96). Apolo mismo confirma de este modo que Dárdano ha nacido de la tierra, y que la llegada de Eneas al Lacio no es más que un «trasplante», comparable al de la viña, del que Virgilio había dicho en las *Geórgicas* qué precauciones debían acompañarlo. El dios emplea aquí un vocabulario de carácter agrícola; se sirve de la palabra *tulit* (traducido aquí por «llevó»), que se aplica a todos los productos del suelo, y de *stirps* (cepa), que evoca, literalmente, la abundancia de nuevos brotes saliendo de un tronco hundido en la tierra.

En efecto, esta idea de que los humanos son, al igual que los animales y las plantas, «hijos de la tierra» corre a lo largo de toda la obra de Virgilio, desde la sexta *Bucólica* hasta la *Eneida*, pasando por las *Geórgicas*, donde se la encuentra, tanto bajo la forma de mito (aquel de Deucalión, que crea seres humanos al arrojar por detrás de su espalda piedras que germinan y toman la forma de un hombre, en tanto que Pirra, a través del mismo procedimiento, produce mujeres), cuanto bajo la forma de una verdadera teoría científica, en el canto II, a propósito de la descripción de la primavera. Es en la primavera, en efecto, dice Virgilio, cuando fueron reunidas por primera vez las condiciones necesarias para el nacimiento de todos los seres vivos y su desarrollo. Y entre todos los seres, de cualquier naturaleza, que surgieron entonces de la tierra, figura la raza humana, una «raza de tierra» (*terrea progenies*), formada a partir de los elementos que están contenidos en el suelo, en número infinito y de toda naturaleza, como lo enseñaba Lucrecio.

Virgilio, aceptando tal concepción, desplegada magníficamente por Lucrecio, permanece fiel al epicureísmo. Lucrecio había intentado imaginar cómo había podido suceder esta aparición de la vida; habla de matrices salidas de raíces profundas; esas matrices, fecundadas no se sabe bien cómo (¿por la lluvia de átomos?), se abrirían, una vez maduros sus frutos, y saldrían hijos, nutridos por los jugos que dirigiría hacia ellos la tierra madre. Virgilio, sin retomar esos deta-

lles, no retiene de esto más que lo esencial cuando escribe en la *Eneida* que Dárdano es «hijo de la tierra italiana», de la *Saturnia tellus*. Pero el contexto en el cual se encuentra esta referencia a la «ciencia» epicureísta le confiere un valor y una significación nuevos.

La tierra, en efecto, no era solo objeto de relatos míticos en la religión de los poetas, o de sabias especulaciones por parte de los filósofos; figuraba en el mismo corazón de las creencias y de los ritos en la religión «popular» y en la «política» de los romanos. Estaba ligada en particular a la religión de los muertos, y es en ese título que desempeña un rol importante en la *Eneida*.

Se ha llamado la atención, no hace mucho, sobre la significación de las ceremonias celebradas por Eneas en honor de las cenizas de Anquises y sobre los prodigios que entonces se produjeron.⁴ Es evidente que el poeta se refiere allí a un ritual funerario del calendario romano, en esta prefiguración de las Parentalia de febrero y que él acepta, en la medida en que usa del vocablo tradicional, la concepción «popular» del más allá. Así, cuando su piloto Palinuro le anuncia que es preciso, por prudencia, hacer un alto en Sicilia, él le responde: «¿Podría haber tierra más grata para mí, ni en que más desearé guarecer mis cansadas naves que la que me conserva al troyano Acestes y cubre los huesos de mi padre Anquises?» (V, vv. 28-31).

Esos huesos de Anquises conservan lo que sobrevive de ese padre venerado: las cenizas son el sitio de los manes; ellos no son osamenta inerte, sino que la vida allí continúa; es allí donde se había refugiado la sensibilidad, en la concavidad de la médula y, lo que es más importante, es a partir de allí que renacen las generaciones. Para retomar los términos de J. Bayet, en la memoria que hemos citado: «Se contaba con los muertos, tanto incinerados como inhumados, para suscitar y mantener una corriente procreadora entre la tierra fecunda y los vivos [...] Inclusive, pasadas a través del fuego de la pira funeraria, las osamentas consagradas de los difuntos eran los agentes

4. J. Bayet, «Les cendres d'Anchise: dieu, ombre ou serpent (Virgile, *Énéide*, V, 42-103)», en *Croyances et rites de la Rome antique*, París, 1971, págs. 366-381.

necesarios de ese flujo vital que religaba misteriosamente a las generaciones».

Ahora bien, esas creencias cuyos orígenes se remontan seguramente muy próximos a los comienzos de la historia, estaban integradas en la religión de la Tierra, de la que ellas explican muchos aspectos, en apariencia heterogéneos, y que justifican el sacrificio de la cerda sobre las costas del Tíber. Es la Tierra, divinidad maternal, la que recoge al muerto y la que, más tarde, despierta los gérmenes de vida que duermen con él, en él. Toda una serie de sacrificios, ofrecidos a Ceres en el ritual romano histórico, están destinados, en efecto, a la Tierra: las dos diosas eran indisolubles, sin ser con todo confundidas, y se ve por qué Eneas podía sacrificar nominalmente a Juno (diosa del matrimonio), una víctima que pertenecía, por derecho, a la Tierra. La Tierra desempeñaba, en efecto, un rol esencial en las ceremonias que acompañaban al matrimonio. Y los troyanos, volviendo a tomar posesión de la tierra itálica, volvían a encontrar la corriente «vital» que los animaba desde Dárdano.

Sin renunciar a su «ciencia epicureísta», Virgilio la transfigura y la inserta en una visión mística, a la que sus convicciones providencialistas recientemente adquiridas no se oponían. Ese sacrificio a Juno (en realidad, a la Tierra madre) simboliza el matrimonio que pronto va a unir a Eneas, en la persona de Lavinia, a la raza de Latino, nacido él mismo de Fauno y de la ninfa Marica, como lo recuerda el poeta al comienzo de su «Nueva *Ilíada*». Fauno era hijo de Pico, mitad dios, mitad pájaro, uno de los seres brotados de la antigua selva latina. Marica, por su parte, aparece como una antigua ninfa de los bosques. Esos seres de leyenda son todavía vecinos de esta creación de dioses brotados de la tierra, y parientes cercanos de los hombres que habían nacido en la primavera del mundo. De manera que el casamiento de Eneas va a unir en su descendencia dos ramas salidas de la tierra itálica: aquella que había producido Dárdano y aquella de la cual Pico, Fauno y Latino eran los frutos. Alianza a la vez real, fisiológica y mística: el sacrificio de la cerda creaba y anunciaba la legitimidad del poder confiado a Eneas y a sus descen-

dientes. Y uno comprende las razones que han determinado a los decoradores encargados de componer los relieves del Altar de la Paz a hacerlo figurar en una buena ubicación. Él simboliza la unión indisoluble de los descendientes de Eneas con la «tierra de Saturno».

Eneas entonces estaba ausente, en tanto que los ejércitos reunidos contra él por Turno, a despecho de la voluntad de los dioses y de los destinos que estaban a punto de ser sellados por el sacrificio de la cerda blanca, atacan el campo troyano. Lo que provoca una dificultad de composición, dado que los verdaderos combates no podían llevarse a cabo sin la presencia de Eneas, que debía tomar parte en ellos, ya que la derrota de Turno y de los contingentes itálicos que lo sostenían no podía tener lugar más que con la victoria de Eneas. Entonces era preciso ganar tiempo, permitir a Eneas llegar a Palantea y ser allí huésped de Evandro, obtener un contingente de aliados y también, al poeta, presentar, de una manera indirecta, implícita, el porvenir de la Ciudad que un día debía reemplazar a Palantea. Ese fue, lo hemos dicho, el objeto del canto VIII, que concluye con la descripción del escudo: Venus ha obtenido para su hijo que Vulcano forje las armas, espejo donde se refleja la extensa perspectiva del futuro y cuyo origen divino garantiza la victoria de quien lo lleva.

Entretanto, los troyanos aguardan el regreso de su jefe. Están cercados. ¿Cómo expresar esta ansiosa expectación? ¿Cómo «llenarla»? Virgilio, para hacerlo, ha recurrido a uno de los artificios favoritos de los «nuevos poetas», y que él mismo utiliza cuando se trata de llenar, en el libro cuarto de las *Geórgicas*, el vacío dejado por la supresión del elogio consagrado a Galo. En las *Geórgicas*, la leyenda de Orfeo y, en el libro noveno de la *Eneida*, el episodio de Niso y Euríalo permiten resolver el problema.

La totalidad del canto está construida con muchos recuerdos de la *Iliada*. Los troyanos están allí en la situación que, en Ilión, era la de los griegos. Son ellos quienes deben defender sus naves, puestas en la playa, y, como en la *Iliada*, el enemigo, aquí Turno, se aproxima a ellas para incendiarlas. Pero el paralelo es engañoso: los griegos jamás habían tenido el propósito de instalarse en la Tróade. Los tro-

yanos, por el contrario, desean permanecer en el Lacio, y el presagio es ambiguo: no tienen necesidad de su flota, ahora que han llegado a la tierra prometida. La intención de Turno no hace más que ir en el sentido de su decisión. Además, ocurre un prodigio. Turno ha intentado aproximar el fuego a los navíos, estos rehúsan incendiarse y he aquí que resuena una voz descarnada e invita a los navíos a romper sus cadenas. Entonces los mismos cascos se ponen en movimiento, dirigiéndose hacia el agua, se sumergen en el agua y reaparecen, a lo lejos, bajo la forma de muchachas. La voz a la cual han obedecido los navíos era la de Cibeles, la gran madre de los dioses, protectora de los bosques de Frigia, donde habían brotado los árboles con los cuales habían sido hechos los navíos. La misma Cibeles, durante la noche trágica en que Troya había sucumbido, había tomado a Creúsa, la esposa de Eneas, bajo su protección y la había integrado en su cortejo.

Turno habría debido comprender el sentido del prodigio que acababa de producirse bajo sus ojos y reconocer la mano de una divinidad en esa extraordinaria metamorfosis. Pero él se obstina y afirma, contra todo buen sentido, que la desaparición milagrosa de los navíos es el signo de que los troyanos, aislados en esta tierra, han sido enviados hacia ella por los dioses para su pérdida, que ellos están destinados a la derrota y al exterminio. Había sucedido, de este modo, que un general romano, antes de una batalla, había despreciado las señales enviadas por los dioses; eso había ocurrido en las aguas de Sicilia, durante la primera guerra púnica, y, durante la segunda, en la ribera del lago Trasimeno. Turno prefigura la suerte de esos impíos, que los dioses han cegado.

Eneas, antes de partir para Palantea, había dado orden a los troyanos de permanecer detrás de las murallas de su campamento y aguardar su retorno antes de intentar una acción en campo raso, y fue obedecido. El sitio comienza. Se refuerzan las puertas, se verifican las defensas, se colocan centinelas. Dos jóvenes troyanos cuidan una puerta: Niso, el mayor de los dos, y Euríalo, un adolescente que aún no se había rasurado su primera barba. Un afecto mutuo los

une, y ambos son igualmente intrépidos. Niso, ante el espectáculo que le ofrece el campo del enemigo —los hombres dormidos, los fuegos situados sin orden y que acaban de consumirse, ninguna precaución, ni centinela ni guardia, un verdadero campo de bárbaros—, piensa que se le presenta la ocasión de marchar contra los rútuos. Muchas veces, en el curso de los siglos, las legiones romanas se encontraron de igual modo frente a bárbaros presuntuosos, germanos, galos u otros, que fueron vencidos por la disciplina sin descanso de los ejércitos romanos. Niso concibe el proyecto de atravesar el campo enemigo, tan mal protegido, y de llevar un mensaje a Eneas para informarlo de la situación. Conoce el camino a Palantea, porque ha visto la ciudad a lo lejos, en el curso de sus cacerías a través del bosque. Sabe que los jefes troyanos desean alertar a Eneas, y él mismo aspira a la gloria de cumplir esto con éxito. Confía su intención a Euríalo; pero este reclama compartir los peligros y la gloria y, finalmente, logra persuadir a Niso. Ambos, felicitados y alentados por la asamblea de los jefes, salen al campo y comienzan a hacer una gran carnicería con los enemigos, mas no tienen la sabiduría de detenerse a tiempo,* ni de renunciar a apoderarse del botín. Cuando finalmente se alejan, una vanguardia de jinetes llega al campo para llevar un mensaje a Turno. Un rayo de luna toca el casco de Euríalo y delata su presencia. Los jinetes rodean el bosque. Niso logra traspasar la barrera, pero Euríalo, entorpecido por el botín que porta, cae en manos de estos. Niso, viéndolo solo, vuelve sobre sus pasos y ataca a los enemigos que tienen a Euríalo en su poder. Mata a algunos, aprovechándose de la sorpresa, pero Euríalo ha muerto y él mismo perece, dando muerte al rútuolo Volcente, jefe del destacamento.

Todo ese episodio está impregnado de una tierna piedad, que Virgilio experimenta por el coraje y el destino de los jóvenes. Aquí se trata del sentimiento que se experimenta frente a aquellos que mueren en combate: ¿se los lamentará como víctimas de una suerte

* Con lo cual Virgilio vuelve a plantear el motivo de la *hybris*, «desmesura».

injusta? ¿Se aborrecerá la guerra misma, por ser la causa de tales horrores? Virgilio concluye, por el contrario, con palabras que sorprenden a los lectores de nuestro siglo, en que la muerte violenta nos es próxima, lo ha sido, horrorosamente, no hace mucho. Él exclama: «¡Afortunados ambos! Si algo pueden mis versos, ningún día dejará en el curso de los siglos de acordarse de ustedes, mientras el linaje de Eneas pueble el inmóvil peñón del Capitolio y que el padre de Roma mantenga el Imperio» (IX, vv. 446-449).

Hacia el mismo tiempo, Horacio, en las *Odas cívicas*, proclama que es «hermoso, que es dulce» morir por la patria. Se puede escuchar, en él como en Virgilio, un eco de ese gran deseo de gloria que es el ideal más profundo del siglo de Augusto, ese deseo que, lo hemos dicho, animaba tanto a Augusto cuanto a Mecenas y a sus amigos. Cicerón, meditando sobre la muerte, en las *Tusculanas*, considera que tal aspiración a la gloria se funda en la creencia en una forma de inmortalidad para cada uno de nosotros. Aquí, tal vez se trate menos de la promesa de una inmortalidad de Roma, la seguridad de que eso por lo que se muere vivirá de vuestra vida; que el sacrificio no es inútil. Pensamiento «dulce» y consolador, consideraban los antiguos, que bastaba para apaciguar al alma en sus últimos momentos. Al menos esa es la manera como Virgilio describe la muerte de Niso, una vez que ha vengado a su amigo: «Entonces se arrojó sobre el cuerpo de su amigo exánime, herido de muerte, y allí encontró el reposo en una muerte plácida» (IX, vv. 444-445).

Eneas no volverá al campo troyano sino algunas horas más tarde. Ignora todo lo que ha sucedido en su ausencia, pero los navíos transformados en ninfas se encargarán de hacérselo saber. Van a su encuentro y se le unen hacia medianoche, cuando él descendía por el río, cuidando de la maniobra en tanto la tripulación dormía. Una de ellas se aferra a la popa del navío y dice al héroe: «¿Velas, ¡oh Eneas!, linaje de dioses? Vela y navega con las velas desplegadas» (X, vv. 228-229). Servio ha visto bien que esas palabras de la ninfa pertenecen al ritual de Marte. Cuando un jefe militar se preparaba para entrar en combate con su ejército, se dirigía al santuario de

Marte y agitaba los escudos sagrados (los *anciles*), de los cuales uno había caído del cielo y los otros habían sido fabricados a su semejanza, y que estaban guardados en ese lugar; después hacía lo mismo con la lanza de la estatua cultural, y decía: «Marte, despierta». Las mismas palabras, se cuenta, eran dirigidas por las vestales al rey de los sacrificios (los sacerdotes sucesores de los reyes en sus funciones sacerdotales). Esas alusiones al ritual romano, sugeridas por los versos que Virgilio ha cedido a la ninfa, no dejan ninguna duda sobre el rol que atribuía a Eneas: es el rey-sacerdote, se podría decir el rey-hechicero, que se entrevé en los orígenes de Roma, en la tradición de Tito Livio. En el momento en que comienza la guerra, se convierte en el mismo Marte, él encarna al dios, y, como aquel, será poseído por el «furor».

Pero Virgilio se encuentra aquí frente a una dificultad; sin lugar a dudas, el mundo de la guerra implica otras maneras de actuar, opuestas a aquellas que son exigidas por el mundo de la paz, pero Eneas, que hasta ese momento el poeta no lo ha mostrado más que como *pius*, sensible a los valores de la *humanitas*, difícilmente puede revelarse, de repente, cruel, sanguinario, implacable. Incluso si esta metamorfosis es conforme a la concepción romana del *bellum iustum*, no deja menos que una sensación de malestar y, según nuestros hábitos de pensamiento (y aquellos de los contemporáneos de Virgilio, muy alejados de las primitivas ferocidades), una contradicción que frisa en lo inverosímil. También Virgilio ha imaginado una situación que podía explicar, en el alma de Eneas, este brusco resurgimiento de tiempos medio olvidados. Uno de los primeros muertos será el joven Palante, hijo de Evandro y jefe de los jinetes llegados para reforzar el ejército de los troyanos. Lo mata el mismo Turno luego de los primeros encuentros, y eso crea entre Turno y Eneas un odio personal. El encarnizamiento que pondrá Eneas en perseguir al joven, le hará rehusar, finalmente, escuchar su propia piedad, que lo llevaría a perdonarlo; todo eso viene de su *pietas* hacia Palante, aliado de los troyanos y quien, por consiguiente, debe ser vengado a cualquier precio. Estamos aquí en un punto en que las conductas

antiguas solo comprometidas a medias deben ser explicadas y justificadas. Pasa, respecto de la epopeya virgiliana, algo análogo a la evolución que en el siglo v a. C. había transformado la tragedia griega, introduciendo en las viejas leyendas motivaciones más modernas, cuando Prometeo, por ejemplo, no es simplemente la víctima de Zeus, sino un mártir que sufre por un ideal del que los tiempos más antiguos no parecen haber tenido ninguna idea, y que un día será liberado de sus cadenas.

Virgilio, en el momento en que va a comenzar la guerra (al comienzo del canto X), ha situado un encuentro de dioses. Reunidos en el Olimpo, alrededor de Júpiter, escuchan dos discursos: uno de Venus, que se queja de las intervenciones de Juno; otro de esta, que ataca violentamente a Eneas y lucha en favor de los italianos que, dice ella, están en su derecho. Uno puede sorprenderse de esta extraña reunión del Senado divino, de ver en ello el deseo del poeta por transportar hasta el Olimpo costumbres romanas, y, al mismo tiempo, de instituir uno de esos debates, donde se discute el pro y el contra, lo que era querido a los maestros de retórica. Se agregará que esas reuniones de divinidades pertenecían a una tradición de la epopeya latina, que la había recibido de los poemas homéricos. Homero, en la *Ilíada*, cuando se trataba de saber quién debía prevalecer, Aquiles o Héctor, hacía pesar los destinos. De la misma manera, aquí, Júpiter despide a las dos diosas detrás de sí: le hubiera sido posible ordenar pacíficamente los vínculos entre troyanos y latinos; estaban reunidas todas las condiciones para eso. Es Juno quien, desencadenando a la furia Alecto, origina esta guerra. Pero los destinos sabrán «encontrar sus caminos», dice el dios. Ellos los encontraron, a pesar de los errores y de las acciones imprudentes que han llevado a la situación presente, y a cada uno, rútilo o troyano, le habrá tocado en suerte lo que ha intentado. Como otras veces, encontramos aquí una concepción compleja de la causalidad: en lo más alto está el Destino, que solo conoce el dios supremo, aquí Júpiter; luego, a mitad de camino entre ese Destino y los hombres, se encuentran los dioses, que actúan, ayudan a este, combaten a aquel, disimulan a Eneas detrás

de una nube, conducen a Turno lejos de la batalla. Sus acciones no son infalibles, porque no revelan al Destino, sino solo fuerzas confusas; cuyo conjunto pertenece a la Fortuna, al dominio de lo contingente. En lo más bajo de la escala, en fin, se encuentran los hombres, que poseen libertad; agitándola a su manera, deberán soportar las consecuencias de sus acciones. De todos modos, el resultado final será el mismo. Júpiter constata que los troyanos están sitiados en su campamento; la razón de esto puede deberse a que los destinos desean la derrota de los itálicos; tal vez es ese el resultado de un error de los troyanos «arrastrados por presagios de desdicha». Sea lo que fuere, el resultado será el mismo, y Júpiter lo sabe: los rútilos serán vencidos y los troyanos se instalarán en el Lacio; a eso, nada puede cambiarlo. Eso es lo que preocupa, y, en un sentido, se intenta resolver el problema de la libertad humana, en el interior de un *Fatum*, que la domina y, se puede creer, la limita. Todas las filosofías, desde hacía muchos siglos, estaban preocupadas por ese problema; unas negaban a los hombres toda libertad, otras rechazaban la existencia de un destino apremiante, otras, en fin, ensayaban conciliar destino y libertad.

La solución sugerida por Virgilio alude a la opinión de Carnéades, que distinguía dos clases, al menos, de causas: unas principales y exteriores, otras secundarias e interiores a cada espíritu humano. Las primeras acarreaban consecuencias generales, creaban, si se prefiere, condiciones fatales, en el interior de las cuales podían ejercerse voluntades particulares. Nosotros diríamos, en una comparación que no figura en los filósofos antiguos que han tratado del destino, que cada uno de nosotros es semejante a un pez enganchado a un anzuelo que tira el pescador; podrá agitarse, ir a la derecha o a la izquierda, pero será arrastrado hacia la orilla.

Esta distinción es utilizada, en un sentido muy semejante, por Lucano, que abandona los dioses particulares (aquellos de la religión de las ciudades y de los poetas), lo que da realce a la Fortuna, es decir, a los accidentes imprevisibles, pero atribuye al dios supremo (que los estoicos llaman Júpiter) y a su Razón, que es la última ley del

universo, el cuidado de conducir a este, según aquella. De esta manera Lucano podrá recordarnos que Catón, en Útica, rehusó aceptar la victoria de César, que él consideraba un «accidente de la Fortuna» y no una decisión de la Providencia. Este quería, tal vez, que Roma se convirtiera en una monarquía; Pompeyo, igualmente su adversario, también habría podido ser rey. Si la Fortuna hubiera favorecido a Pompeyo, Catón no se habría dado muerte, no porque pensara que Pompeyo debía ser mejor rey, sino porque su propia acción lo había situado en su partido, y él no quería apartarse de este. Es de esta manera que un sabio podía obedecer a los dioses, sin volver sobre una opinión que una vez había dado.

Eneas es, pues, «mandado» por el Destino para fundar Roma, pero eso no implica que él no deba luchar para realizar ese decreto del *Fatum*. Ciertos filósofos habían imaginado, para resolver el problema, eso que se denomina un argumento débil: si tu destino es morir de la enfermedad por la que eres atacado, de nada valdrá llamar al médico; si vuestro destino es sanar, es más inútil todavía. Ni los estoicos ni Virgilio aceptan ese fatalismo, que repugnaba al espíritu de los romanos en la medida en que tendía a aconsejar la inacción. Ya en las *Geórgicas* había mostrado que el trabajo encarnizado, doloroso, era la condición de la felicidad, que los trabajos, las escaraduras, etcétera, eran condiciones indispensables sin las cuales no habría vendimias ni fiestas. Ocurre lo mismo para fundar Roma: desde los primeros versos del poema la situación es clara: «Musa —dice Virgilio—, enséñame las causas, qué numen agraviado, por cuál ofensa, la reina de los dioses impulsó a un héroe célebre por su piedad a arrostrar tantas desventuras, a soportar tantas fatigas. ¡Tan grandes iras caben en las almas celestiales!» (I, vv. 8-11).

La respuesta a esta pregunta que se formula Virgilio al comienzo de su poema —y que él conoce, por cierto, cuál es— es Júpiter quien la proporciona, en el consejo de dioses, al comienzo del canto X. Las divinidades como Venus o Juno pertenecen a la religión de los poetas, pero a los ojos de los filósofos no son más que símbolos, lejos de ser todopoderosas, dan prueba de todos los límites implícitos

por su intromisión en los asuntos humanos. Conservan en sí mismas como un peso carnal. Y uno piensa, de manera paralela, en las palabras misteriosas que pronuncia Anquises en la revelación a su hijo en los infiernos: «cada uno de nosotros —dice— sufrimos nuestros manes» (VI, v. 743). Anquises sabe que en la muerte subsiste el ser, tal como se ha forjado a sí mismo en el curso de su vida; conserva las imperfecciones de esta, las manchas que están profundamente incrustadas en la subsistencia del alma. Los manes, es decir, lo que resta de nuestra carne, las pasiones inscritas en las médulas de esas osamentas que devienen los muertos. De la misma manera, las divinidades están concebidas por Virgilio como «demonios», seres intermediarios, más «sutiles» que nosotros, pero todavía no liberados totalmente de la materia.

Una concepción semejante se encuentra en los platónicos y en algunos estoicos; en Roma, uno ve que ella se injerta en las creencias tradicionales referidas a los difuntos, aquellas mismas que animaban a Anquises ante la tumba de su padre. Cuando Virgilio se burla, como lo hace al comienzo de la *Eneida*, de la «teología» tradicional, que atribuye a las divinidades pasiones demasiado humanas, retoma, en primer lugar, las críticas que los epicúreos dirigían a los poetas, que mostraban a las divinidades criminales o simplemente ridículas. Eso no era —dice Epicuro— tener respecto de ellas «pensamientos piadosos», y eso era para las almas causa de preocupación y de pesar. Pero Virgilio no se detiene en la doctrina de Epicuro, aun cuando acepta, en el fondo de sí mismo, las intuiciones esenciales de esta —importancia reconocida a la serenidad del alma, profundo vitalismo, valores «naturales», desprecio de la riqueza (el episodio de Evandro, ese rey «pobre», es un testimonio de esto)—. Él ha descubierto la presencia, en el universo, de una Providencia, que no es el *Fatum** de

* Sobre el problema del *Fatum* en Virgilio, cf. Pierre Boyancé, «Fatum», en *La religion de Virgile*, París, P.U.F., 1963, págs. 39-57. Modernamente ha sido reconsiderado por A. ORTEGA, «Fatum y unidad en la obra de Virgilio», en *Bimilenario de Virgilio*, Universidad Pontificia de Salamanca, 1982, págs. 271-290.

los epicúreos, ese mecanismo atómico del que el mismo Epicuro no ha podido escapar más que imaginando, para los átomos, la posibilidad de desviarse, sin causa, de la trayectoria que les habrían impuesto las leyes de la cinemática. Admite la primacía del alma sobre el cuerpo. Anquises lo dice expresamente: «Desde el principio, un mismo espíritu interior alimenta el cielo y las tierras y las líquidas llanuras y el globo luciente de la Luna y los astros titánicos; difundido por los miembros, ese espíritu mueve la materia y se mezcla en ese cuerpo inmenso» (VI, vv. 724-727).

Esta visión del mundo, ¿es estoica?, ¿es platónica? La cuestión no tiene importancia en tiempos de Virgilio, porque platonismo y estoicismo están íntimamente mezclados desde finales del siglo II a. C. Este «espíritu» que anima la materia es un soplo, material también; cada alma humana es una parcela de este, venida a encarnarse, es decir, a penetrar en una materia más pesada, cuyo peso la retiene en la tierra. Cuando, en el momento de la muerte, el alma intenta volver a su fuente, conserva todavía manchas, de las que deberá purificarse «materialmente» antes de reencontrar su verdadera naturaleza en su pureza original.

El gran soplo del Espíritu, del que provienen las almas individuales, no es otro que el alma del mundo, y aquel es «un cuerpo inmenso», semejante a todos los seres vivos y compuesto como ellos de una materia grosera y de otra más sutil, es decir, de un cuerpo y de un alma.

Uno comprende que Virgilio, mientras escribía su epopeya, haya podido declarar a Augusto que él debía, antes de emprender una redacción definitiva, librarse a estudios «mucho más urgentes». Le faltaba, en efecto, elaborar, por sí mismo, a partir de las doctrinas de los filósofos, un sistema del mundo en el cual se integraran no solamente una física, sino una teología, una moral, y que rindiera cuenta, al mismo tiempo, de la historia, de los ritos y de las creencias de Roma. Obra inmensa que consistía en repensar el universo. Virgilio cumplía su viejo sueño. Eneas, combatiendo en la planicie del Lacio, frente a Turno, era el punto central en torno del cual todo iba a or-

ganizarse. Guerrero solitario, a pesar de la multitud de aliados y de enemigos que lo apretujan, es de él de donde procede el desenlace. En los últimos versos del poema, abate a Turno, después de haber experimentado, un breve instante, la tentación de tener piedad. Pero esos estados del alma, sean piedad o cólera —como cuando percibe en su enemigo el tahalí de Palante—, no son sino movimientos que no agitan más que la superficie de las cosas. El verdadero amo del juego es Júpiter, quien, también él, obedece a los destinos.

EPÍLOGO

Virgilio, enteramente ocupado, poseído por la redacción de la *Eneida*, aguardaba la edad de cincuenta y dos años y no estaba satisfecho con lo que había escrito. Un punto sobre todo lo atormentaba: una parte del derrotero de Eneas se desarrollaba en los mares griegos, en la misma Grecia y en Asia. Preocupado por no decir algo que no pudiera verificarlo por él mismo, tenía la intención de consagrar tres años a ese viaje antes de terminar el poema. Una oda de Horacio, muy oscura, parece indicar que Virgilio se encontraba ya en Grecia, tal vez hacia el año 25 a. C., pero es el único testimonio, muy incierto, que tenemos sobre ese viaje: Virgilio puede haber tenido la intención de embarcarse, y Horacio habría entonces dirigido la plegaria contenida en esa oda (la tercera del libro primero), pero, por alguna razón, el mismo viaje habría sido diferido, o bien la oda, compuesta solamente en el año 19 a. C., luego de la partida de Virgilio, habría sido introducida en una segunda edición de las *Odas* (la primera databa del año 23 a. C.). Es más prudente pensar que el viaje de Virgilio, emprendido en el año 19 a. C., es el único que ha hecho fuera de Italia.

En ese año Augusto se encontraba en Oriente; había partido de Roma en septiembre del año 22 a. C., se detiene algún tiempo en Sicilia, después va a Grecia, donde arregla diversos asuntos, honrando a los espartanos pero castigando a los atenienses, que habían seguido la causa de Antonio. Después de haber pasado el invierno en Samos, va a Bitinia, distribuyendo en las ciudades recompensas y castigos. En Siria recibe a una embajada de los partos, quienes le devuelven las águilas de las legiones capturadas luego de la derrota de Craso,

veintitrés años antes. Entretanto, en Roma, Julia, convertida en la esposa de Agripa, traía al mundo un hijo, Cayo César. La «dinastía», duramente golpeada en el año 23 a. C. por la muerte de Marcelo, renacía al mismo tiempo que se acumulaban éxitos para Augusto; una embajada llegaba desde la India para rendirle homenaje y traerle presentes, entre otros, tigres. Esos embajadores lo encontraron en Atenas, a donde había regresado después de haber pasado nuevamente el invierno en Samos. Un viejo sabio indio, que acompañaba la embajada, se hizo quemar vivo, pero no sin haber tomado la precaución de hacerse iniciar en los misterios de Eleusis (con el mismo Augusto), que prometían la salvación en el más allá.

Es en ese momento que Virgilio llega a Atenas y que allí se reúne con Augusto. Las noticias llegadas desde Roma eran inquietantes. La designación de los cónsules para el año siguiente había provocado turbación. Había habido muertes. Una delegación se había trasladado a Atenas para informar a Augusto sobre esto. Al mismo tiempo los cántabros, en España (vieja preocupación del príncipe), habían entrado en rebelión. La presencia de Augusto era más necesaria que nunca en la Ciudad, donde reaparecían las discordias y las violencias. Augusto decide volver, renunciando tal vez a un proyecto de viaje a Oriente, en compañía de Virgilio. Este decide seguirlo. Era pleno verano (sin duda, el mes de agosto, las elecciones consulares tenían lugar cada año, en principio, en el mes de julio). El calor era fuerte. A pesar de eso, Virgilio, antes de dejar Grecia, quiso visitar la pequeña ciudad de Megara, en otro tiempo célebre y patria de numerosos artistas. En el curso de esta excursión, tuvo una indisposición y, dice la *Vida de Virgilio*, cayó enfermo. Su estado se agrava durante el viaje de regreso a Italia, y muere en Brindisi, pocos días después de haber desembarcado.

Eso sucedía el undécimo día antes de las calendas de octubre, bajo el consulado de Cn. Sentio y de Q. Lucrecio, es decir, el 21 de septiembre del año 19 a. C. Sus restos fueron trasladados a Nápoles, y colocados en un monumento situado a cuatro kilómetros fuera de las puertas de la ciudad, en la ruta a Pozzuoli, no lejos, en conse-

cuencia, de ese Pausilipo donde había tenido, en tiempos confusos, la experiencia de la serenidad epicúrea. Un dístico, obra de uno de sus amigos, fue grabado sobre esta tumba. Decía (el poeta parece hablar él mismo, como se ve a menudo en las inscripciones funerarias): «Mantua me engendró, Calabria me arrebató, ahora me retiene Par-ténope. Canté pastos, campos, jefes».

Antes de abandonar Italia, Virgilio había pedido a Vario que, si no volvía, se quemara su *Eneida*, inconclusa y, en su opinión, demasiado imperfecta. Augusto, que tal vez asistió a su amigo en los últimos momentos (sabemos que no vuelve a Roma hasta el 12 de octubre), rehúsa a que se destruya esta obra, que había esperado tanto y de la que sentía que era necesaria al Imperio. Confía la edición de esta a dos amigos del poeta, en otro tiempo huéspedes, como él, de la villa de Sirón, L. Vario y Plocio Tucca. Fija como condición que no debían hacerle más que los retoques absolutamente indispensables y, sobre todo, no agregar nada. Lo que fue hecho, y es por eso que la *Eneida* posee versos incompletos.

De ese modo, gracias a Augusto y a la piedad de los amigos de Virgilio, su obra apareció luego en todo su esplendor, y con toda su significación para Roma, y, más allá, para todos los pueblos aliados y sometidos. Los tres grandes poemas, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* forman un conjunto semejante a uno de esos monumentos que se construían entonces, inmenso, equilibrado y estructurado de tal suerte que no se le puede sacar ni agregar ninguna piedra. Monumento ejemplar, capaz de actuar sobre los espíritus y, tal vez, de exorcizar las fuerzas malignas que continuaban manifestándose en el Estado.

La poesía, antes de Virgilio, procedía de los «jóvenes poetas» del mundo griego, y el espíritu romano no la tenía más que como cosa secundaria. Los alcjandrinos (y como ellos Catulo, en sus poemas más largos) «contaban». Virgilio imagina una poesía que no era más narrativa, sino que hacía brotar las cosas mismas. Comenzaba con los pastizales de la Cisalpina, proseguía con las «altas ciudades» de Italia y se expandía en el pasado legendario y en los parajes de la

Roma contemporánea. Gracias a él, los romanos de ese tiempo, y de sucesivas generaciones, podrán pensar su patria en su realidad a la vez material y espiritual, comprenderla y amarla.

Virgilio ha contribuido mucho, a través de cada una de las tres grandes obras, a crear la idea de una Italia eterna, unida en la ciudad romana, una Italia serena, pura y fuerte, naturalmente feliz durante tan largo tiempo como ella permanezca fiel a su vocación. La imagen no era sin duda totalmente exacta, en su carácter idílico (¿acaso Virgilio no era el poeta del idilio?), pero ella era un mito exaltante, gracias al cual Octavio, Mecenas, Agripa podrían reconstruir sobre las ruinas originadas por las guerras civiles. Virgilio, desde las *Bucólicas* y, con más razón, con las dos obras siguientes, fue un inventor, tanto en el dominio de la política, cuanto en el del espíritu y en el de la poesía. Y eso no fue ignorado por los responsables de esta reconstrucción de Roma. Encontraremos la prueba objetiva de esto en el monumento erigido por Augusto, algunos años después de la muerte del poeta: el Altar de la Paz Augusta, cuya construcción fue decidida en el año 13 a. C., cuando Augusto volvía de la Galia, después de haber restablecido allí la paz. Ya hemos evocado y, esperamos, justificado la presencia en este altar de un relieve donde se ve el sacrificio de la cerda blanca. Pero se ve allí otro cuadro, un relieve simétrico, que representa a una mujer sentada, maternal, rodeada de niños, de pájaros, de fuentes, de rebaños, y, muy curiosamente, de un monstruo marino. Una discusión ha enfrentado a los arqueólogos, puesto que unos llaman a esta figura Tellus (la Tierra) y otros, la denominan Italia. Nos parece que estos últimos tienen razón, y se trata de la Italia tal como la ve Virgilio, la tierra fecunda en rebaños, que se extiende, bajo el cielo, desde Mantua a Tarento: «Si prefieres criar ganados mayores y becerros, o corderos y cabras que talan los cultivos, busca los bosques y las lejanías de la fecunda Tarento, o una planicie semejante a la que perdió la infeliz Mantua que apacienta blancos cisnes en sus herbosas riberas. Ni límpidas fuentes, ni hierba faltarán a tus rebaños; cuantos pastos estos consuman durante los largos días,

tantos repondrá el helado rocío durante la breve noche» (*Geórgicas*, II, vv. 195-203).

Sobre el relieve del Altar de la Paz, uno encuentra todos los elementos que figuran en ese texto. Es por cierto Mantua, que es preciso reconocer, a la izquierda, con sus cisnes y sus pantanos; tampoco faltan las fuentes. A la derecha, el «monstruo marino» no es otro que un delfín (representado aquí con dientes, lo que también tiene ejemplo), símbolo de Tarento. ¿Por qué para representar Italia pacificada y abundante se ha elegido ese pasaje de Virgilio? Sin duda para recordar, en primer lugar, que el nombre de Italia le ha sido dado a causa de los numerosos rebaños que ella nutría, los *vituli*, los terneros de los que habla el poeta. Pero es muy significativo que el artista encargado de expresar, por medio de un símbolo, la paz y la abundancia reencontradas, lo haya hecho siguiendo, con una exactitud extrema, los versos que él leía en el canto II de las *Geórgicas*. Tan cierto es que, desde entonces, Roma no podía ser pensada sin recurrir a Virgilio.

Uno comprende las razones que impulsaron a Augusto a salvar la *Eneida*: después del triple triunfo del año 29 a. C., exaltado por Virgilio, se habían acumulado dificultades para el príncipe. Muchas tentativas para perpetuar el milagro y asegurar la concordia se habían revelado infructuosas; duelos, traiciones, intrigas, enfermedades, habían demorado la celebración de los juegos seculares. En el año 19 a. C., cuando murió Virgilio, el cielo parecía más sereno. ¿La predicción de la *Égloga* cuarta estaba por realizarse? El pequeño Cayo, hijo de Julia y de Agripa, ¿sería testigo de la «nueva edad de oro»? Era importante para eso que la *Eneida* sobreviviera, inclusive inconclusa. Ella sola podía, después de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, dar su plena significación, su dimensión secular a los ritos de la Roma que comenzaba a aparecer. Arribo de los troyanos a Italia, de los descendientes de Eneas a Roma, luchas alrededor de Lavinio de Ostia, predestinación de los Julios, victoria sobre Cartago, de la razón de Estado sobre la pasión, y esta continuidad que, desde los tiempos legendarios, converge a eso que cada uno veía: la larga línea

de triunfadores sobre el foro de Augusto en torno a Marte Vengador. Todo eso sería más evidente, más fácil, si uno descubría, gracias a Virgilio, que el Destino había preparado, desde hacía tiempo, la Roma de Augusto. La *Eneida* fue salvada no solo porque era bella, sino por lo que importaba para la salvación del mundo.

Pero tal vez se dirá que hemos conferido la parte más hermosa al poeta en esta invención del Imperio y este segundo nacimiento de Roma; se nos recordará que, después de todo, un poeta es un ser que divierte. Por cierto, así puede serlo cuando las sociedades son fuertes, seguras de sí mismas, o por el contrario frágiles, despreocupadas de toda fe. En la Francia monárquica y cristiana, un poeta podía no ser más que un hábil jugador de bochas. En Roma, donde se era serio, y donde se amaba poseer certezas, un poeta era muy importante. Es por eso que Virgilio, llegado desde Mantua, trayendo a los romanos de la Ciudad las certezas y la serenidad de la vida campesina (que, para ellos, no eran más que un mito semiolvidado), vivificando las tesis de los filósofos, sometiénolas a prueba e integrándolas en un verdadero sistema, restaurando, en fin, las tradiciones más venerables de la Ciudad, por las potencias que ellas todavía encerraran, fue indispensable para Augusto y se convirtió en uno de aquellos a quienes Roma les debe haber durado muchos siglos y, en espíritu, sobrevivido hasta nosotros.

