

LA FRAGILIDAD EVANESCENTE DE LA EXPERIENCIA HUMANA EN LA *ENEIDA* DE VIRGILIO

OSCAR VELÁSQUEZ

Pontificia Universidad Católica de Chile

Caris J. Vial Correa atque
R. Ariztía,
ut amicitiae donum

Diversidad de planos de realidad

Desde los inicios del poema, se deja establecido el escenario en que se ha de desarrollar la trama de la historia. La escenografía se presenta a modo de planos diversificados de realidad, que actúan unos con otros en estrecha relación, y que se sitúan entre sí en forma jerarquizada. Si nos atenemos a los comienzos generalmente aceptados de la obra,¹ ella se inicia con el anuncio de las "armas" y el "varón" que han de protagonizar el argumento; y, como quedará confirmado por los acontecimientos -si algún valor además tienen los otros cuatro versos iniciales conservados por la tradición-, esas armas son testimonio del *horror de Marte*.² Muertes, por tanto, han de venir, y estragos de todo tipo producidos por la guerra.³ El plano, entonces, de lo que se podría llamar la realidad habitual, es el propiamente humano del héroe y de la guerra. Pero desde la frase misma inicial se insinúa la presencia de un vértice superior, desde donde se gobierna la trama entera de los acontecimientos habituales: el "destino". El héroe es "prófugo del destino" ("fato profugus") no sólo porque se ve constreñido a huir de las ruinas de Troya, sino

¹ La obra comienza para casi todos: "canto a las armas y al varón"; pero según testimonio de la Vida de Virgilio de Donato y de Servio en su prefacio, el canto comenzó con cuatro versos que fueron suprimidos en su primera edición: "Yo que antiguamente modulé canciones pastoriles... pero ahora <canto las armas> horrendas de Marte". Perret mantiene estos versos, así como Echave-Sustaeta.

² *En.* 1, 4*: "at nunc horrentia Martis".

³ Servio, I, 3: "Per *arma* autem bellum significat" (*Commentarii in Virgilium Serviani*, vol. I, Gottingae, 1826).

también porque ha de llegar finalmente, después de un largo viaje, a fundar su reino en Italia. El entramado básico, en consecuencia, que mueve la totalidad de la historia argumental, está en manos de esta fuerza superior.⁴ Lo que denominamos realidad -en los dos diversos planos que hasta el momento se nos muestran- comporta de este modo en cada caso una esfera propia de poder. Hay ya desde el inicio la sensación de ser juguetes del destino; pero siendo el hado una fuerza superior sin rostro que liga los extremos de lo real, no hay en él aparentemente otra función superior, que la de velar por la forzosa realización del trazado límite que circunda a los seres todos y a las cosas, tanto en su conjunto como en su singularidad. Los detalles le tienen sin cuidado al destino; pero los dioses, los poderes de la altura,⁵ son meticulosos en extremo, y entremetidos. Ellos representan en su conjunto -en lo que dice relación a la peripecia de la historia- un poder a menudo perturbador, e intervienen abiertamente en el espacio de los hombres, un plano en el que, para bien o para mal, se inmiscuyen constantemente.⁶ Nada pueden los dioses frente a lo decretado por el destino, la fuerza suprema, pero pueden mucho en los amplios espacios en que habitan los mortales. Se destaca sobre todo por su capacidad de odiosa persecución del héroe y sus compañeros, la diosa Juno, empeñada en poner obstáculos a lo imposible, a saber, a lo que el destino a decretado sobre Eneas y su misión. Los dioses, así, conforman en su conjunto una esfera de realidad diferente de la humana y la fatal, y ejercen su poder, al interior del amplio espacio demarcado por los hados, con una pasión que por momentos parece irrefrenable. Muestran, sin embargo, una clara conciencia del alcance de sus capacidades tanto individuales como colectivas, y un sentido de la realidad que termina por imponerse a sus propios deseos. Hay, por último, en esta realidad épica una cuarta parcela, divina también porque inmortal, y que tiene una

⁴ R. Heinze, en su libro clásico, *Virgils Epische Technik*, 1903 (*Virgil's Epic Technique*, Bristol 1993, pg. 235) dice: "There is one divinity: Fate, which consists of both providence and reason, present in the whole of creation. This divinity guides men's destinies, no-one can gainsay its will, at every moment everyone is at its mercy; a man's duty is to follow his destiny willingly".

⁵ *En.* 1,4: "ui superum": "por la fuerza de los habitantes del cielo" (los dioses). Con *superi* se designa a los que viven en la altura, a diferencia de los dioses infernales.

⁶ Cf. *En.* 1, 3-4, dice Virgilio refiriéndose a Eneas: "muy acosado aquél tanto en tierra como en alta mar por la fuerza de los habitantes del cielo".

incidencia decisiva sobre la condición de los hombres: son los dioses infernales y sus amplios espacios subterráneos. Su presencia está sugerida ya desde la primera palabra del poema ("arma"), y hace a cada instante aparición desde la oscuridad de una muerte que acecha constantemente a estas "armas". Ellos adquieren protagonismo en un punto esencial de este estudio, a saber, en que señalan el límite quebradizo que separa la vida del hombre sobre esta tierra, de las sombras que le sobrevienen con la muerte. En la epopeya clásica adquieren especial relevancia las incidencias que se tejen en torno al término -por lo general violento- de la vida, un final que es producido por la impetuosa odiosa de la guerra. El poeta épico está preparado para ver en estos lances, y en otros acontecimientos decisivos de la vida, la señal inequívoca de una fragilidad atormentada, que busca, con todo, en la aparente inanidad del acontecer humano, un espacio de pervivencia.⁷

El encuentro de Eneas con su madre Venus (1, 310-417) y el suceso de la niebla divina (1, 411-593).

La tempestad que Juno ha incitado con la ayuda de Eolo (1, 64 ss.), deja la flota de Eneas reducida aparentemente a siete navíos. Los marinos, agotados, desembarcan desde sus "naves fatigadas"⁸; ahora reparan sus miembros cansados en las costas aún desconocidas de Libia. Eneas recorre el paraje en la sola compañía del fiel Acates, y se adentra en un bosque donde su madre Venus "viene a su encuentro"⁹. La divinidad entra en contacto con Eneas mediante figuras reconocidas de la iconografía y la literatura. A pesar de las sospechas del héroe, él no ha reconocido todavía a su madre. La presencia de la diosa sólo se le hace patente cuando ésta "se vuelve, y su cuello de rosa resplandece, y sus cabellos de ambrosía exhalan desde su cabeza un olor divino" (1, 403-05). Hasta momentos antes, el relato en cuestión ha transcurrido, a pesar de las huellas evidentes de una larga

⁷ Para el estudio de otras divisiones de los espacios, en especial físicos, en la *Eneida*, ver especialmente Philip Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, pgs. 293-335.

⁸ *En.* 1, 168: "hic fessas non uincola nauis ulla tenent".

⁹ *En.* 1, 314; cf. *Odisea* VII, 19 (ἀΐτεβὸν ἄσπερον: Atenea "vino a su encuentro", el equivalente de "sese tulit obuia"); XIII, 221: en ambos casos Atenea se aparece a Ulises.

tradición literaria, dentro de los límites naturales de la realidad humana. Sólo ahora llega el momento propio de la epifanía, cuando la diosa "se vuelve" ("auertens"). De este modo, y colocada por decir así de espaldas a su interlocutor, Venus "se muestra como verdadera diosa en su andar" (1, 405). Dos mundos han estado por algunos instantes en contacto directo, si bien Eneas sospecha solamente de hallarse ante una divinidad; luego, hay un lapso de gran intensidad, que de hecho no dura sino un tiempo muy breve, en que se revela al hijo la presencia de su madre diosa. La partida del numen es de tal rapidez, que el poeta se refiere al suceso como una *huida* del ser divino, y una *persecución* por parte del hijo de la diosa fugitiva¹⁰. Que se trata de dos esferas diferentes de realidad, las que, a pesar de los encuentros como el que ahora analizamos, se hallan separadas por un abismo de trascendencia, la queja del héroe a la partida de la diosa es reveladora: "¿porqué no se me permite juntar mano con mano, ni escuchar ni pronunciar voces que sean verdaderas?" (1, 408-09). Desde el punto de vista del héroe -es decir, del mortal-, junto a la instantaneidad del acto, queda la sensación de irrealidad, y de haber sido sometido a un juego cruel de imágenes engañosas.¹¹

La divinidad, con todo, tiene sus propios modos de actuar, y los envuelve en seguida a los dos en una "bruma impenetrable".¹² No se trata de un suceso pasajero en el conjunto del libro, ya que el episodio de la nube tiene lugar entre los versos 411-593, en momentos importantes para el desarrollo de la trama general de la obra. La divinidad se permite cambiar las reglas del juego, haciendo que dos tramas superpuestas se desenvuelvan en el plano de la realidad humana: Eneas y Acates permanecen invisibles junto a la ciudad en construcción de la reina Dido. De ese modo, Eneas, "resguardado por la bruma -cosa admirable de contar- avanza entre la gente, y se mezcla con los compañeros sin que nadie lo reconozca" (1, 439-40). Hay un efecto dramático innegable en esta representación en paralelo, en la que el lector

¹⁰ *En.* 1, 405-06: "En cuanto reconoció a su madre, siguió a la fugitiva con estas palabras".

¹¹ *En.* 1, 407-08: "¿Por qué tú tan a menudo a tu hijo, tú también lo engañas, cruel, con imágenes falsas?".

¹² *En.* 1, 411: "At Venus obscuro gradientis aere saepit".

se coloca por decir así al interior de la nube a contemplar el lance. Es cierto que Homero ya lo hizo, envolviendo de modo similar la diosa Atenea, benevolentemente,¹³ a Ulises con una "niebla abundante";¹⁴ y los feacios que le rodean tampoco "se dan cuenta" de su presencia.¹⁵ La niebla espesa que le cubre se disipa asimismo de repente, ante la admiración enmudecida de los circunstantes.¹⁶ El lector de Homero, sin embargo, no se sorprende envuelto en la peripecia de la nube, ni se le invita a contemplar desde ella prácticamente acción alguna, a no ser cierto relato de la diosa sobre sucesos al interior del palacio, y descripciones pormenorizadas sobre el edificio y sus moradores.¹⁷ No es que el original desmerezca ante su imitador; lo que sucede es que Virgilio parece más plenamente consciente del juego de niveles de realidad que él intenta desplegar ante nosotros. Ulises participa del suceso como un sujeto que recibe en forma más bien pasiva el truco de la diosa. Eneas en cambio, mientras es testigo por una parte de la descripción activa de la ciudad en plena construcción, no sólo se admira, sino que "atempera por primera vez su angustia" (1, 450), y "se atreve a esperar por vez primera la salvación, y tener confianza en medio de sus aflicciones" (1, 451-52). Mira y contempla todo, en especial las pinturas que cuentan la novedad del infortunio de Troya. Luego, todavía detrás del cerco nebuloso, estupefacto ante las imágenes, en un vuelco que retrata en forma magistral el paso de un tiempo invisible para otros, el héroe, "mientras se maravilla y concentra fija su mirada en esto solo, la reina Dido, hermosísima en su figura, avanza hacia el templo, rodeada de un tropel numeroso de jóvenes" (1, 495-97). Aquí todo es acción; allí, detrás de la nube, una inmovilidad obligada para Eneas, llena sin embargo de encontradas vivencias interiores. La niebla divina es como un muro inerte contra los asaltos de la realidad.

13 *Od.* VII, 42.

14 *Od.* VII, 15.

15 *Od.* VII, 39.

16 *Od.* VII, 143-45.

17 Estas distinciones van en la línea de una generalmente aceptada distinción de los estudiosos. Dice R. Heinze, en *Virgil's Epic Technique*, pg. 229: "Superficially, the events in the *Aeneid* resemble those in the *Odyssey* and the *Iliad*. A closer examination will reveal that Virgil handles the narration very differently. Virgil lays much more emphasis than Homer on emotions rather than events, the psychological rather than the physical".

La presencia inopinada de los compañeros -perdidos y dispersos por la tormenta- en medio de este cuadro en movimiento, no hace más que aumentar la distinción de los escenarios; y en el ánimo de Eneas y su acompañante hay desconcierto por la extrañeza de la situación.¹⁸ De este modo, "disimulan, y observan protegidos por la cóncava nube", conscientes del estado paranormal en que se encuentran; y ante la acogida generosa de Dido, hace rato que "ardían en deseos de salir de la nube" (1, 580).

Esta situación particular que afecta al héroe, corresponde sin duda a la prolongación de una acción benevolente de la diosa, y casi todo parece concordar con lo dicho por ella en el bosque, según comenta Acates.¹⁹ Pero la nube no puede perdurar, pues corresponde a un estado de suspensión temporal del acontecer cotidiano, y a una prolongación pasajera e inestable del poder divino en las cosas, logrado en este caso mediante una invisibilidad propia de los dioses. De ahí que "de repente" el muro de niebla se desgarrar, es decir, la realidad mundana recupera la parcela perdida, mientras la nube, como si fuera una divinidad en evanescencia, "se escinde"; y mediante un gesto cuasi-teatral, la trampa de Venus "se depura en forma de fluido transparente".²⁰

El caballo de Troya o la ambigüedad del signo.

Laoconte tiene aparentemente la razón: "¡No os fiéis del caballo, troyanos!", dice;²¹ y habla de la "locura" de los ciudadanos, para luego atreverse incluso a disparar su lanza contra el propio costado de ese "regalo sospechoso", que muy pronto ha de convertirse en un efectivo "don funesto" para la ciudad.²² Pero la

¹⁸ *En.* 1, 515: "sed res animos incognita turbat".

¹⁹ *En.* 1, 585.

²⁰ *En.* 1, 586-87: "... cum circumfusa repente scindit se nubes et in aethera purgat apertum". En *Odisea* VII, 143, la niebla es *athésfatos*, es decir, "poderosa" (si bien su sentido literal es "decretada por la divinidad"); de ahí que, en razón de su procedencia divina, se la pueda considerar "celeste". También aquí se disipa en forma espontánea y repentina.

²¹ *En.* 2, 48: "equo ne credite, Teucric".

²² *En.* 2, 42: "insania", 2, 36: "suspectaque dona"; 2, 31: "donum exitiale".

angosta franja de la realidad humana no basta para acreditar la verdad profunda del suceso, que a los ojos de Laoconte, que se sitúa en el plano más propio de un saber de inducciones concretas, parece irrefutable. Se supone que la verdad dice relación con la realidad, pero es evidente que aquí lo real muestra una vez más su compleja estructura. Eneas pone uno junto al otro los dos motivos de la no aceptación por parte de los troyanos, del claro juicio de Laoconte acerca del caballo de madera: los destinos, es decir, los decretos de los dioses, y una cierta perturbación de la inteligencia.²³ El caballo desafía la opinión correcta de Laoconte, porque el sentido del suceso que se desarrolla junto a la playa de Ilión tiene inferencias que superan los márgenes de su materialidad específica.²⁴ La mente de los troyanos con respecto al sentido del caballo, dice Virgilio, estaba *laeua*, es decir, "gobernada por un hado adverso";²⁵ y el "destino de los dioses" estaba señalando, sin duda, que había ya un decreto divino para sellar la suerte de la ciudad. Este último elemento es esencial para la historia misma de este engaño famoso, y está claramente expresado en la *Odisea*: "porque era fatal que pereciera, cuando la ciudad cobijara el gran caballo de madera, en que todos los mejores de los argivos estaban trayéndole muerte y destrucción" (VIII, 511-13).²⁶ Pero también en Homero se deja ver la treta de los griegos,²⁷ que con la ayuda de Atenea cooperan con eficacia con los designios del hado. Todo este aspecto, por decir así, humano, en que intervienen las causas segundas de los acontecimientos, tiene en Virgilio un papel relevante. Es especialmente revelador el largo episodio del griego Sinón, que haciéndose pasar por tráfuga, engaña a los troyanos con sus truculentas historias acerca de su vida, y que los convence de la conveniencia de introducir el fatídico caballo en la ciudad.

²³ *En. 2*, 54: "et, si fata deum, si mens non laeua fuisset".

²⁴ Es claro que Virgilio logra dar unidad a los diferentes argumentos del libro segundo de la *Eneida*, mediante el manejo inteligente del tema del caballo de madera. A este respecto, E.L. Harrison, "Divine Action in *Aeneid* Book 2", en *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, pg. 51, dice: "Virgil's method of bringing unity to these various elements was to make the theme of the Wooden Horse central, and to impart a direct bearing on this main theme to each of the rest".

²⁵ Oxford Latin Dictionary, *laeuus*, 4 b.

²⁶ αἶσα γὰρ ἦν ἀπολεσῆσαι: *aisa* es el destino como decreto fatal. La famosa historia del caballo de Troya se encuentra en *Odisea* 4, 271-289; 8, 492-520; 11, 523-530.

²⁷ *Od. 7*, 494: δολῶν/"con engaño"; cf. "dolis Danaum" (*En. 2*, 44).

En estas circunstancias, mientras los griegos "simulan" su retirada (2, 17), los troyanos "creen" que ellos han partido (2, 25); y en su relato, Sinón insiste en decir la verdad frente a un pueblo crédulo que le escucha junto al rey Príamo. Los planos de realidad interactúan aquí vigorosamente, y culminan con la muerte ignominiosa de Laoconte. El sacerdote a visto una verdad que es simplemente barrida por fuerzas superiores, que ven en él un obstáculo a destruir. La "máquina fatal" debe escalar los muros "preñada de armas",²⁸ y los poderes divinos suscitan las dos serpientes gigantes que matan a Laoconte y a sus dos hijos, luego de una feroz resistencia.²⁹ Los monstruos marinos tienen la apariencia de una corriente, un curso fluyente³⁰ que avanza con el objetivo imperioso, cierto, de destruir al sacerdote de Neptuno: "illi agmine certo Laocoonta petunt" (1, 212-13: "éstos, a paso resuelto de batalla se dirigen hacia Laoconte"); y participan, por decir así, de la inflexibilidad de los acontecimientos fatales. Las serpientes se ocultan bajo el ruedo del escudo de la diosa, entre los altos templos de la ciudad. Para los troyanos es signo inequívoco de un acto criminal ("scelus", 2, 229) que ha merecido un castigo. Lo que los troyanos no saben, es que Laoconte ha sido condenado por decir la verdad, y que una vez que este débil obstáculo haya desaparecido, la máquina siniestra instalada en su acrópolis ("arce", 2, 245) traerá su ruina ineluctable. Ha caído sobre él una muerte gratuita.³¹ Casandra, por su parte, abre todavía en vano sus labios para predecir "los destinos inminentes";³² pero la suerte de Troya está sellada. Virgilio describe con exactitud el estado definitivo de las cosas, sugiriendo con ello los contenidos que han ido moviendo la trama subyacente del poema: "queda entonces patente el

²⁸ *En. 2*, 237: "scandit fatalis machina muros feta armis".

²⁹ La construcción literaria del personaje Laoconte sorprende por su energía. J. P. Lynch, "Laocoön and Sinon: Virgil, *Aeneid* 2, 40- 198", en *Virgil*, pg. 112, se refiere a este punto así: "The Trojan priest Laocoön is very deftly characterized. His personality shows through clearly in his immediate and vigorous response to the dilemma over the Trojan horse: he is a man of a surpassing energy...".

³⁰ Cf. Oxford Latin Dictionary, *agmen*, 1 b: "(applied to any flowing or gliding objects or their movements)".

³¹ K.W. Gransden, "The Fall of Troy", en *Virgil*, pg. 127: "But it is a gratuitous death". Gransden haya un solo paralelo posible a esta muerte en Palinuro.

³² *En. 2*, 256: "tunc etiam fatis aperit Cassandra futuris".

sentido verdadero <de los acontecimientos>: se descubre la maquinación de los griegos".³³ Ello acontece, sin embargo, cuando la ciudad arde sin esperanzas.

La sombra de Creúsa

Creúsa, la esposa de Eneas, en medio del fuego y la sangre, acompaña al héroe en su huída de la ciudad. Viene detrás -recuerda finamente Virgilio- de su marido; y cuando avanzaban "por la oscuridad de los lugares" (2, 725), ella se pierde en la confusión. Eneas atribuye a un numen "male amicum" (2, 735: "no propiamente amigo") su posterior perturbación de mente que le hace perder contacto con su esposa. En la desconocida ruta que emprenden, el héroe se pregunta incierto si la arrebató un cruel destino, equivocó la vía o cayó rendida de fatiga. Vuelve por tanto sobre sus pasos a los "umbrales oscuros" de la puerta de la muralla por la que había salido. Es un mundo real, pero de sombras y noche, en que el horror y el silencio se combinan para amedrentar el ánimo. Grita "a través de las sombras" (2, 768) el nombre de su esposa. Es un eco ya moribundo de esa larga oscuridad que ha comenzado horas antes con el descenso de los guerreros ocultos en el caballo, y cuando, según recuerda el héroe, "una negra noche vuela en torno nuestro y nos circunda con su densa sombra" (2, 360). Las descripciones de esa noche de terror están teñidas fuertemente de un color psicológico certero, y los personajes que circulan por la trama parecen subsistir en un mundo flotante y casi irreal. Se trata ahora de un espacio en caos, puesto que los dioses que lo sostenían han abandonado los templos y altares:³⁴ los centros metafísicos de su conexión con la realidad han comenzado a derrumbarse.

No sorprende, entonces, que en esa situación, los que permanecen en aquella tierra de nadie, como Eneas, se sientan enloquecidos (2, 771), y el fantasma y sombra de Creúsa ocupe un centro prácticamente abandonado por los vivos.³⁵ Es una sombra, es cierto, pero su nueva existencia oscura la ubica sin embargo en un

³³ *En.* 2, 309: "tum uero manifesta fides, Danaumque patescunt insidiae".

³⁴ *En.* 2, 351.

³⁵ *En.* 2, 772: "infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae uisa mihi ante oculos".

plano heroico y divino, en "las riberas" de la "gran madre de los dioses",³⁶ gracias a cuya condición sus palabras transmiten la verdad de los hados futuros. Ella ha penetrado en esa otra dimensión del tiempo y el espacio, y desde allí profetiza bienes por venir e infunde alivio a la ansiedad del héroe. Luego de hablarle en ese tono, ella lo deja ("deseruit", 2, 791; es Eneas el que queda en escena, es decir, en el espacio humano), y se retira para volverse ("recessit") "hacia las brisas tenues", supongo, de aquellas *riberas* de donde vino. La técnica virgiliana utiliza con gran maestría la interacción de los espacios diversos que ocupan la realidad en sus variadas determinaciones. Entre los efectos mejor logrados por el poeta de la *Eneida*, están precisamente esas pinceladas que describen los encuentros y las partidas de los diversos personajes del poema, tanto desde, como hacia sus esferas variables de realidad. Desde su espacio natural humano, la epopeya extiende sus ramificaciones constantemente hacia todos los ámbitos de lo real, así como a estados intermedios, como es el caso -que también habrá que considerar- del sueño. Así, entonces, Eneas la ve partir; y desde la perspectiva del que permanece, el *simulacrum* -representación visual- se retira, cual "hálito" (un 'soplo suave y apacible del aire'³⁷) "tenue" ("tenuisque recessit in auras", 2, 791); es decir, la figura espectral se rarifica, como un cuerpo que se dilata en el aire, dispersándose. El sentimiento de frustración ("frustra", 2, 793) ante lo insubstancial logra, con todo, mediante el "simulacro", establecer su validez psicológica. La imagen ("imago", 2, 793) de Creúsa, finalmente, parece huir de la realidad tangible, escapando fluyente entre las manos del héroe que intentan estrecharla, "parecida a los vientos ligeros, lo más semejante a un sueño evanescente".³⁸

El Sueño y el timonel Palinuro (5, 833-871; 6, 337-83).

³⁶ *En. 2*, 788: "sed me magna deum genetrix his detinet oris". Virgilio ve aquí la oportunidad de introducir a Cibele, la Magna Mater: "For now Creusa is not simply lost in the débâcle, but is detained in a mysterious afterlife of service to this *magna deum genetrix* (788)" (E.L. Harrison, "Divine Action in *Aeneid* Book 2", *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, pg. 56).

³⁷ Así lo describe el DRA.

³⁸ *En. 2*, 794: "par leuibus uentis uolucrique simillima somno". Los tres versos (792-94) se repiten en *Eneida* 6, 700- 02, y son imitados de *Odisea* 11, 206-08, que a su vez parecen hacerse eco de los esfuerzos de Aquiles por abrazar la imagen de Patroclo en *Iliada* 23, 97 ss.

El Sueño, sin embargo, hijo de la Noche y hermano de la Muerte,³⁹ tiene poderes efectivos, que han de traer la ruina -según creen sus protagonistas- a Palinuro, piloto de la nave principal de Eneas. El suceso que aquí se describe, puede tener su origen en una descripción de *Odisea* 3, 279 ss., en que el piloto de Menelao, Frontis, eximio navegante, fue muerto por las flechas de Apolo cuando se hallaba al timón. El desarrollo de la escena por Virgilio, sin embargo, pone de manifiesto la complejidad psicológica de sus personajes, y la activa relación entre los diversos escenarios de realidad en que se mueve la trama entera de su *Eneida*. La Noche enmarca la perspectiva del suceso: mientras ella recorre el confín medio del cielo, todos se entregan al descanso, menos Palinuro. El dios quiere vengarse de quien no le presta cuidado, permaneciendo en vigilia. Un incidente a primera vista inexplicable, pero que proporciona aspectos de interés a nuestro estudio. Las esferas de realidad celeste y terrestre son puestas en estrecho paralelo mediante el descenso vertiginoso del Sueño desde la altura. Bastan dos líneas para producir el efecto del deslizamiento de un meteorito: los marineros relajaban sus miembros fatigados, "cuando el Sueño, deslizándose ligero desde los astros etéreos, rasgó el aire tenebroso y disipó las sombras, intentado atacarte, Palinuro, trayendo, a tí inocente, tristes visiones" (5, 838-40). Se cruza la distancia de dos mundos en tres líneas, pasando del éter al aire intermedio, y de éste a las sombras de la noche marina. Sin duda que el descenso de Mercurio en 4, 246 ss., es más espectacular y sugerente; pero aquí cada palabra parece estar en el lugar preciso, si ponemos al menos atención a los verbos de las tres líneas de 838-40 traducidas más arriba: "delapsus", "dimouit", "dispulit", "petens", "portans". La acción es arrolladora. La víctima, por su parte, sin descanso, "mantenía sus ojos en seguimiento de los astros"; y el dios, a su lado, sacude en sus sienes rocío del Leteo con el sopor de la laguna Estigia. Un dios ha irrumpido nuevamente en los espacios del hombre, y lentifica su actuar, y enturbia sus ojos. Él ya no es dueño del timón, cuando un reposo sorpresivo y el ataque del dios lo precipita en las ondas transparentes. La evolución del episodio desde su, al parecer, claro origen homérico es interesante. Frontis Onetórida, el

³⁹ Cf. Hesíodo, *Teogonía* 756-59.

piloto de Menelao, es muerto por los "proyectiles dulces" de Apolo, es decir, recibe una muerte sin sufrimiento. Quizá dicho en una palabra, "murió" de muerte repentina. La rapidez con que actúa el Sueño en Virgilio, su modo de vencer al marino mediante un "reposeo sorpresivo" ("inopina quies", 5, 867), para finalmente empujarlo arrojándolo vengativo desde el gubernalle al mar, parecen desarrollos imaginativos desde estos mismos sencillos residuos homéricos. La descripción de la aparente inquina del dios mediante los actos de involucramiento de su víctima inocente, son como un retrato en espejo del individuo Palinuro, y sus sentimientos de fidelidad a su tarea y a su jefe. La escena, además se presenta como una explicación de corte psicológico acerca de una muerte producida probablemente por el sueño. Luego de perpetrada la acción del Sueño, "él mismo se fue volando, y se elevó hacia las límpidas auras como un pájaro" (2, 861). El relato se acerca a una descripción imaginada de lo que Palinuro ve y experimenta frente al brusco despertar, desde un sueño invencible, que terminó por hacerlo caer derribado desde lo alto de la nave al mar. Lo último que ve son los astros vacilantes que lucha por contemplar despierto; luego del breve intervalo de un sueño inestable, precipitado en el mar, siente haber sido objeto del sino cruel de una divinidad que huyó sin prestarle ayuda. Los planos de realidad parecen surgir ahora desde un Palinuro, cuyo espíritu atormentado por el golpe aciago del destino, se supone que busca explicaciones acerca de su ruina; y desde unos compañeros, con Eneas a la cabeza, que intentan a su vez comprender motivos que se les escapan.

Si bien ninguno de ellos había comprendido las razones profundas de lo acontecido, este primer episodio anticipador, pleno de vigor, quería preludiar sin duda un acto segundo. La técnica de Virgilio hará luego con Camila (7, 803 ss.) un uso comparable de anticipación. El tema de Palinuro, entonces, reaparece con efectivo dramatismo en *Enéida* 6, 337-83, donde Eneas ha logrado ya descender al Hades. Había que cruzar un nuevo límite, en las regiones infernales, para comprender finalmente la verdad. Palinuro habría de dar nombre al promontorio donde un túmulo recibirá por siempre ofrendas. No hubo divinidad alguna en el desenlace de su ruina; y con pudor todavía, Palinuro en los infiernos refiere veladamente que se quedó dormido (6, 347-51). Tanto el timonel como el héroe, allá

abajo, ahora comprenden. Es verdad que todo acontecimiento humano es conocido, y, por tanto, de algún modo al menos consentido por los dioses. Pero lo que importa a continuación es darle sepultura al muerto arrojándole ritualmente tierra (6, 365). Hay un punto, sin embargo, que interesa destacar para los fines de este estudio. Palinuro, al pedir a Eneas ser sepultado para cruzar así los remansos del Cocito y la laguna Estigia, ha propuesto una alternativa más rápida: que el héroe, dándole la mano, lo lleve consigo a un lugar de paz. La sacerdotisa de Cumas, la sibila, que acompaña a Eneas en su viaje subterráneo, sale al paso con enérgicas palabras de reprobación. Un "inhumatus" ("sin sepultura") no puede ver las aguas del Estigia, ni, como "iniussus" ("sin ser llamado"), alcanzar la "ribera" del río de las Euménides. La lógica de los espacios de realidad conduce también a una suerte de subdivisión de contenidos menores, si bien las cuatro grandes divisiones de lo real que mencionaba al inicio de este estudio, con su peso desigual en el conjunto, y capacidad disímil de alianza, impide que este desarrollo proceda *ad infinitum*. Hay aquí una suerte de purgatorio, lugar de purificación y espera del definitivo descanso. La sibila entonces pronuncia una advertencia solemne dirigida a Palinuro: "cesa ya en tu esperanza de doblegar con súplicas los designios divinos".⁴⁰ Los *fata deum* no son estrictamente el destino superior, el *fatum*, sino *los hados de los dioses*, es decir, los decretos que manifiestan la voluntad divina. También en los infiernos hay espacios para diferentes categorías de almas, y los hados imponen, mediante su poder superior, límites a las riberas subterráneas.

Los destinos de Turno.

Turno, el caudillo de los rútuos y rival de Eneas en el escenario de Italia y del matrimonio de Lavinia, la hija del rey Latino, ocupa parte importante del teatro de la guerra que se desarrolla, con variada fortuna, a lo largo de los libros VII al XII. La llegada de Eneas a las costas de Italia, deja pocas dudas entre los protagonistas de la obra acerca de los designios del hado. Virgilio se encarga de comentarlo de diversas

⁴⁰ "A terrible line" (R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus*, pg. 143). *En.* 6, 376: "desine fata deum flecti sperare precando". Cito para esta frase una versión difícilmente superable (Javier de Echave-Sustaeta, *Virgilio Eneida*, pg. 314).

maneras. Ha llegado a la tierra que los destinos le debían.⁴¹ Turno, en cambio, se puede decir, está de antemano marcado por la fortuna adversa. El poeta, con todo, logra hacer del personaje Turno un individuo de características nobles y complejas, al que los dioses y el *fatum* han concedido espacios existenciales superiores. El valor personal que manifiesta, supera los márgenes estrechos de su derrota. Turno resiste con valentía y sucumbe no sin grandeza; y es muy propio que Virgilio ponga precisamente en sus labios, que "la Fortuna ayuda a los audaces";⁴² si bien el caudillo rútilo sabe que no está en su poder (ni en el de nadie) el retardar libremente la muerte.⁴³ La ruina de Turno, en todo caso, es ya inminente a esta altura del libro XII, y Virgilio estrecha sobre el Rútulo el cerco de los hados con una técnica de anillos concéntricos de intensidad creciente. Turno está resuelto finalmente a decidir la guerra en un combate singular: "nostro dirimamus sanguine bello" (12, 79); pero quedan todavía diversas peripecias en el amplio horizonte de la disputa; y el cerco fatal parece por momentos ceder un tanto su intensidad, como volviendo en apariencia a distenderse. Ahora es la ninfa Juturna, hermana de Turno, la que por instigación de Juno entra en escena a defenderlo. La diosa ha protegido a Turno, pero está consciente de la desigualdad del hado: "ahora veo que el joven se dispone a batallar con destinos dispares, y el día de las Parcas y la fuerza enemiga se acercan" (12, 149-50). El estrechamiento definitivo ha comenzado finalmente; los ánimos de los rútilos confirman a su vez los sentimientos de la diosa frente a esta "lucha dispar" (12, 216). Juturna, mientras tanto, interviene inflamando los deseos de guerra con su palabra y las señales divinas. Roto el pacto de troyanos y latinos, se reanuda el combate general. Un solo afán domina ahora a los ítalos: "decidir la disputa por la espada" (12, 282). En esas circunstancias, diversos lances han tenido lugar, mientras Eneas ha regresado al campamento y ha curado de su herida. Vuelto a las armas, entre el fragor de los combates, "en la densidad espesa de la

⁴¹ *En.* 7, 120: "salve fati mihi debita tellus."

⁴² *En.* 10, 284: "audentis fortuna iuuat". El adagio parece terminar de este modo, en un verso que los editores suponen trunco. Ver las ediciones de J. Perret, y R.A.B. Mynors. Cicerón (*Tusculanas* 2, 11) había escrito: "Fortes Fortuna adiuuat, ut est in uetere prouerbio".

⁴³ *En.* 12, 74: "neque enim Turno mora libera mortis". No se trata, al parecer, de una muerte inevitable: "Il est clair, aussi, qu'il n'a pas perdu tout espoir de vaincre; sinon les v. 75-76a (*haud placitura*) n'auraient aucun sens" (J. Perret, Virgile *Énéide*, vol. III pg. 242).

niebla, moviéndose en círculo, sólo de Turno busca las huellas, sólo exige batirse con él" (12, 466-57). El poeta logra traducir sus intenciones envolventes: el verbo *vestigare*, "seguir el rastro", modificado por *lustrare*, que significa aquí "moverse alrededor" como en círculo, "cercar", consiguen el efecto deseado;⁴⁴ y se comienza a insinuar el establecimiento de un punto focal, que ha de marcar la resolución del estado actual de crítica beligerancia: la repetición de *solum* en ambas líneas va en esa dirección.

Esa intencionalidad focal corresponde, qué duda cabe, a un encaminamiento hacia la resolución de la totalidad del drama desarrollado a lo largo de la prolongada trama de la obra. Es preciso que los dos protagonistas rivales terminen por fin, uno frente al otro, por definir la verdad de los hechos. La circunstancia se prepara con cuidado, y Virgilio prelude con toques efectivos la cercanía del suceso. Los dos luchan, todavía contra adversarios diversos, pero sobresaliendo ambos en ardor guerrero; y al comienzo de uno de esos versos que relatan estas acciones, "Eneas y Turno irrumpen en los combates" (12, 526). No me parece casual esta yuxtaposición versificada de los dos héroes, tan estratégicamente puestos, en los espacios de tiempo que anteceden al combate singular entre ambos. "Aeneas Turnusque": tan bien enlazados están, que luego del primer pie del verso, el yambo *Aene*, el segundo pie, el espondeo *as Tur*, queda formando una estrecha relación rítmica con el que le antecede. Pero hay algo más. El verso completo es, "Aeneas Turnusque ruunt per proelia; nunc, nunc". La adición final de dos "ahora" seguidos (el segundo *nunc* concierda con el verso siguiente) tiene, según creo, el doble objetivo de mostrar, por una parte, lo decisivo de los sucesos que empiezan a tener lugar, y la cercanía, por otra, de la definición ya prácticamente presente de la trama. El ataque de Eneas a la ciudad de Laurento y la muerte de la reina Amata (12, 554-611), crean una suerte de anticlímax, que halla su culminación en la posterior y emotiva relación acerca de las congojas de Turno, frente a un hado inminente que presiente venir (12, 614-683).

⁴⁴ Oxford Latin Dictionary: "2 To move round (a person or place), circle round (esp. with regular or repeated movement)".

Ha llegado el momento focal del desenlace, en consecuencia, y Virgilio prepara efectivamente el espacio ("spatium dedere", 12, 696). Los rútilos y los latinos, se retiran dejando finalmente el campo de batalla libre para los dos campeones; el movimiento de convergencia es total: todos han vuelto sus ojos hacia ellos ("omnes convertere oculos"). Ahora sí que los escudos se entrechocan.

Es hora ya de proponer una cuestión que surge en forma natural del análisis del suceso de Turno, tal como lo hemos enfocado hasta el presente. Los episodios que se analizaron anteriormente, mostraban la atmósfera evanescente en que se desenvolvían. El caso de Turno muestra en casi toda su extensión precisamente una dirección contraria. En efecto, los acontecimientos se van, por decir así, cerrando en torno a la lucha singular que termina por enfrentar a los jefes, procediendo Virgilio a realizar una suerte de primer plano, un *close up* cinematográfico. En vez de difusión, hay singularidad de enfoque. Al sentimiento anterior de dispersión de las cosas y las personas, le sucede ahora un ambiente de concentración en las dos figuras centrales de la guerra. Creo que esto corresponde a una técnica consciente de Virgilio. La fragilidad y evanescencia de los acontecimientos humanos, va jalonando la trama entera de la *Enéida* en el trasfondo siempre activo de la presencia de los hados, y del hombre del destino, Eneas. En el plano de la realidad humana todo parece esfumarse, menos la promesa y el ser que la encarna. En este contraste se sitúa el desenlace de la obra, y la fuerza intrínseca de su concepción.

El incidente de la espada de Turno aporta alguna clarificación adicional a la consideración de arriba. El Rútilo asesta con su espada un rudo golpe sobre el escudo de Eneas; la espada "se rompe", sin embargo, y "desleal, abandona al ardiente guerrero en medio del golpe" (12, 731-32). La espada del hombre ha terminado enfrentándose con el escudo, obra del dios Vulcano: "la punta de una lanza, obra de mortal, estalló ("dissiluit") con el choque, como un hielo quebradizo ("futilis"), los fragmentos brillan sobre la rubia arena" (12, 740-41). El escudo de Eneas, imagen de la protección divina sobre el héroe, y presencia él mismo de los poderes superiores en el espacio humano, participa de la consistencia de lo divino, y se mantiene íntegro, cohesionado frente a la desintegración total del arma de su

oponente. El primer plano, al presente enfocado en el escudo y la espada, no hace más que reforzar la fragilidad de una, y la consistencia del otro. Luego, el foco de atención comienza a cerrarse, ya más definidamente, sobre el mismo Turno, que escapa en todas direcciones; el cerco se estrecha: "teje círculos sin rumbo fijo; ya que los troyanos de todas partes lo rodean de un apretado corro" (12, 744-45). Las imágenes de la fiera acorralada se entremezclan con el apremio constante del rival. Turno, abandonado de los dioses, ya ni siquiera se conoce ("se nec cognoscit", 12, 903), y parece hallarse como en sueños (12, 903), puesto que la realidad se le escapa a cada instante en esta marcha inevitable hacia la ruina. El poeta no abandona su técnica de enmarcar el primer plano, acrecentando cada vez más la figura en desgracia que se encamina a su final. Le muestra ahora vacilante, temeroso del apremio de la lanza,⁴⁵ mientras Eneas, habiendo elegido con su mirada la acasión, "blande contre él la lanza en que va su destino".⁴⁶ Ahora, el poeta, en el momento decisivo del arma que hiere de muerte, concede el protagonismo a los ojos que encierran, por decir así, el objeto elusivo, la presa que se busca, y que en ese instante la suerte le permite alcanzar ("sortitus fortunam oculis", 12, 920). Turno, vencido, abatido, suplicante a su vez "dirige sus ojos y su diestra" al vencedor.⁴⁷ Es la imagen al presente de la fragilidad humana librada, sola, a su propio destino.

Hay un paso más del poeta hacia el epicentro vital del desenlace, cuando el vencido invita a Eneas a hacer uso de su suerte.⁴⁸ El héroe vacila en dar el golpe de gracia: se puede ver que "refrena sus ojos y su diestra".⁴⁹ Asistimos en seguida a un nuevo *close up* por medio de la mirada de Eneas, cuando, luego, "consume", o más bien "atraviesa" con sus ojos ("oculis... hausit") el cinturón y la *bull*a juvenil de Palante, conocidos para él ("notis"), y que Turno está llevando ahora, inconscientemente, como despojos fatales. Hunde, entonces, finalmente en Turno la espada, y la historia da en el blanco decisivo de su trama. Es la historia de la frágil

⁴⁵ *En.* 12, 916: "cunctaturque metu telumque instare tremescit".

⁴⁶ *En.* 12, 919; traducción de J. de Echave-Sustaeta, pg. 548.

⁴⁷ *En.* 12, 930: "ille humilis suplex oculos dextramque precantem protendens".

⁴⁸ *En.* 12, 932: "utere sorte tua".

⁴⁹ *En.* 12, 939: "oculos dextramque repressit".

experiencia del ser humano, destinado en este caso a ser vencido por fuerzas que le superan. La espada del vencido había saltado hacía poco en mil pedazos, como un trozo de hielo ("glacies"); ahora, en el momento extremo, son los miembros de Turno los que "se disipan", "soluuntur": como si el cuerpo, desanudado, comenzara a dispersarse con el enfriamiento de la muerte. Las últimas palabras del poeta no son para el héroe troyano, ni para exaltar su victoria; son para el héroe caído: "su vida entre gemidos huye agraviada bajo las sombras".⁵⁰ La expresión "cum gemitu" tiene su antecedente claro en la expresión "gimiendo", "lamentándose de su suerte" (*Ilíada*, 16, 857; 22, 363); pero no hay antecedente del "indignata" ("agraviada") que expresa una suerte de dolorida protesta: la respuesta postrera del espíritu vital del moribundo que, sin comprender cabalmente, se recoge airado entre las sombras.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Austin, Roland G. *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus*, Oxford (1977): Oxford University Press, 1979.
- de Echave-Sustaeta Javier y Cristóbal Vicente. *Virgilio Eneida*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- Gransden, K. W. "The Fall of Troy", en *Virgil*. Oxford (1990) 121-133.
- Hardie, Philip. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford (1986): Oxford University Press 1989.
- Harrison, E.L. "Divine Action in *Aeneid* Book 2", en *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*. Oxford (1990) 46-59.
- Harrison, S.J., Ed. *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

⁵⁰ *En.* 12, 952, final: "uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras". Con este mismo verso se señala la muerte de Camila, la heroína aliada de Turno, en 11, 831. Hay un comentario muy positivo sobre este final en R. Jenkyns, *Classical Epic Homer and Virgil*: "His solution is dazzlingly original. He crowds the last thirty lines with action and ends instantly upon the death of Turnus, thus producing an ending unmatched for density, excitement and abruptness" (pg. 67). Por otra parte, el joven Lauso, en *Eneida* 10, 819, combatiendo por su padre contra Eneas en lucha desigual, cae muerto mientras "su vida se retira triste entre las auras". En *Ilíada* 16, 856-57 y 22, 362-63 están los antecedentes de esta expresión.

Heinze, Richard. *Virgil's Epic Technique* (versión del alemán, 1903). Bristol: Bristol Classical Press, 1993.

Jenkyns, Richard. *Classical Epic Homer and Virgil*. Bristol(1992): Bristol Classical Press, 1996.

Lynch, John P. "Laocoön and Sinon: Virgil, *Aeneid* 2. 40-198", en *Virgil*. Oxford (1990) 112-120.

McAuslan, Ian, y Walcot, Peter, Ed. *Virgil*. Oxford: Greece and Rome Studies, 1990.

Perret, Jacques. *Virgile Énéide*, 3 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

Estudio publicado en Revista *Taller de Letras* 25 (1997) pp. 127-142.