

VIRGILIO

Biografía de Agustín García Calvo

Parece ser que el poeta Publio Virgilio Marón, cuyo bimilenario hace unos cuarenta años celebraba el fascismo italiano esplendorosamente, como el del cantor del áureo destino de la era de César Octaviano Augusto, fue toda su vida sin embargo un hombre enfermo, no obstante la fornida complexión y el aire rústico con que referencias y retratos antiguos nos lo presentan.

Delicado de estómago, hombre de agrias y pesadas digestiones, así nos lo muestra en un poema Horacio, el otro vate laureado de la restauración augústea, cuya amistad por él no parece que se viera empañada nunca por sentimientos de rivalidad; cosa que, aparte del carácter de ambos, hubo en buena parte de deberse a lo bien deslindados que estaban los géneros poéticos entre los antiguos, de tal modo que siempre pudieron los dos amigos sentirse laborando en campos apartados.

«Virgilio», en efecto, significa para nosotros: el libro de las *Bucólicas*, género particular, ni lírico ni dramático, según el tipo alejandrino de Teócrito; los cuatro libros de las *Geórgicas*, que es lo que suele llamarse un poema didáctico, bajo la advocación de Hesíodo; y los doce de la *Eneida*, una epopeya, fundada por tanto en el modelo de las homéricas; amén de lo que como frutos de la juventud de Virgilio pueda conservárenos en la colección que suele llamarse *Appendix Vergiliana*, pequeñas piezas del género del epigrama, *Catalepton* y *Priapea*, dos o tres epilios o pequeños poemas épicos, *Culex*, *Ciris* y *Aetna*, el último muy dudosamente virgiliano, y los cuatro poemitas, de género más indefinido, *Dirae*, *Lydia*, *Moretum* (en que se cuenta cómo un labrador elabora la torta de yerbas de ese nombre antes de salir para la arada) y *Copa* o *La Tabernera*, en que una moza de taberna invita a entrar a los viandantes. En cambio, «Horacio» consiste para nosotros en: los cuatro libros de los *Carmina*, que suelen llamarse *Odas*, del género de la lírica propiamente dicha, es decir, el tipo de la canción, al estilo sobre todo de Safó y Alceo; el libro de los *Epodos*, una lírica especial de maldición, creada por Arquíloco; el *Canto Secular*, una especie de himno para coros; y por otro lado, los dos libros de los *Sermones* o *Sátiras*, piezas entre predicadoras y conversacionales, un nuevo género establecido entre los romanos por Lucilio; y los dos de las *Epístolas* (la última de ellas la de los Pisones, llamada *Arte Poética*), de tipo similar al de las *Sátiras*, aunque sometidos aquí los poemas a la forma epistolar. De modo que bien puede decirse que no hay ni la menor área de coincidencia de los dos poetas en el cultivo de un mismo género poético.

Pues bien, íbamos diciendo que Horacio nos ha dejado una narración (*Sermones* I 5) del viaje de Roma a Brindis, en que fue a lo largo de la Vía Apia acompañando a Me-

cenar, aquel rico caballero cuyo nombre se ha convertido en común para todo burgués que invierte fondos en la promoción de la producción poética y cultural, aquel hombre que, sin aceptar nunca altos cargos públicos ni aun siquiera ascender de la condición ecuestre a la clase senatorial, tan importante papel de consejero debió de desempeñar al pie de Augusto, y que justamente en aquel viaje iba para asistir en Brindis a la conversación en que se intentaría que el joven Octavio y Marco Antonio arreglaran por vía pacífica sus diferencias; intento vano, por cierto, como la prosecución de la historia mostraría, ya que aquellas diferencias, que Horacio menciona como desavenencias entre amigos, estaban ya dictadas desde el Futuro por la inmediata guerra, la última de la serie de guerras civiles en que terminó la república romana, y que venía destinada a acabar con todas las guerras interiores para muchos siglos.

Ello es que en la narración de ese viaje, cuando llega Horacio a la parada y fonda de Cápua, leemos cómo, en tanto que las mulas descansaban, yéndose después del almuerzo Mecenas a jugar a la pelota (el cual por otro camino algunas jornadas antes se había juntado con Horacio en Terracina, mientras que Virgilio, con Plocio y Vario, se les había unido luego en Sinuesa), en cambio Virgilio y el propio Horacio han de renunciar al juego y retirarse a descansar, ya que, como él dice, no es propia la pelota ni para cegajosos ni para malos digeridores: *crudus* es el adjetivo con que a Virgilio alude, en tanto que se aplica a sí mismo el de *lippus*, «legañoso, cegato», lo más equivalente a «miope» para un mundo en que, naturalmente, no había malformaciones tan definidas como la miopía; Horacio, en efecto, se veía obligado cada día a untarse los párpados de colirios, testimonio probablemente de una época en que ya los líricos eran, más que cantores, afanosos lectores de papiros.

Tenemos, pues, aquí a Virgilio como un *crudus*, palabra que efectivamente parece aludir con precisión a la deficiencia de las funciones estomacales (además de que en la tardía *Vita* de Donato se confirma lo mismo con expresión técnica: «lo más del tiempo padecía del estómago»), pues para los romanos la digestión, así como también la maduración de los frutos, está confundida con el cocer: con el verbo *coquere*, en efecto, se designan al mismo tiempo las tres cosas. Ahora bien, por otra parte, algunas otras referencias que se nos conservan de la vida de Virgilio parecen presentarnos su enfermedad crónica bajo un aspecto que más bien nos inclinaría a los modernos a un diagnóstico diferente.

Sabemos, por ejemplo, de su necesidad de buscar residencia en los climas más benignos, que fue sin duda parte a que no volviera desde su primera juventud, al parecer, a las húmedas tierras natales del valle del Po y del Mincio, tan amadas sin embargo del poeta, y que preferiera en cambio los cielos limpios y cálidos de Nápoles y la Campania.

Allí estudió de joven al lado de Sirón el epicúreo, a quien se dice que ha conmemorado en la VI Bucólica bajo la figura de Sileno que canta la formación del mundo. Fue allí donde un tiempo llegó a estar decidido a apartarse del juego frívolo de la retórica escolar y de la poesía, para entregarse de lleno al más serio de la filosofía, si creemos a los coliambos de aquel epigrama de la *Apéndice Virgiliana*:

*Marchaos, vanos; fuera, bombos retóricos,
palabras de zumbido semihelénico infladas;
vosotros, Selio, y tú, Varrón y Tarquicio,
oh raza de académicos aceitosos,
marchad, vacío tamboril de escolares.*

Y tú, cuidado, Sexto, de mis cuidados,
adiós, Sabino; adiós quedaos, galanes:
yo tiendo velas hacia puertos dichosos,
del gran Sirón siguiendo la razón docta,
de toda cuita redimiendo la vida.
Marchad, Camenas, ya también id vosotras,
dulces Camenas (pues de cierto confieso
que dulces fuisteis), y con todo, a mis pliegos
tornad tal vez; mas con pudor, y no mucho.

Tentación ésta de trocar las Musas por la ciencia que hasta los últimos años le acompañaría, a creer a la *Vita* de Donato, donde se dice que pensaba, una vez rematada la *Eneida*, retirarse para siempre a la filosofía. Pero ya se sabe que, según Juan de Mairena dice, «lo inevitable es ir de lo uno a lo otro».

También por aquellas tierras de la Campania volvería a residir lo más del tiempo en los años de madurez, viviendo incluso alguna vez (de fiarse de otro epigrama de los *Catalepton*) en la granjita o *uillula* que había sido de Sirón, o en alguna otra sosegada propiedad adquirida con la generosa ayuda de Mecenas. Y cuando no, tal vez se paseaba por las afueras de Tarento, donde se encontraría con aquel viejo hortelano venturoso entre sus nardos y pepinos, del que nos habla («Que es que recuerdo que vi...») en las *Geórgicas* IV 125-146.

Tenemos también el hecho mismo de que la muerte le sorprendiera, a la edad relativamente temprana de los cincuentayún años, durante el viaje marítimo que emprendía hacia la Hélade y el Asia, llevándose para corregir el manuscrito de la *Eneida*, y por motivos sin duda no menos de salud que, como ahora bárbaramente dicen, culturales; de donde, vencido por la fiebre, habría de volverse a morir en Brindis, para ser tal vez enterrado al lado de la propia Nápoles.

Rasgos como éstos y algunos otros de su vida nos ofrecen más bien el cuadro de un enfermo del pecho, como se decía eufemísticamente antaño, de un físico de evolución lenta, aproximadamente.

Pero es que esa diferencia, tan nítida para nosotros, entre enfermedades del aparato digestivo y enfermedades del pulmón no puede aplicarse realistamente al mundo antiguo, donde los conceptos mismos de los órganos internos informaban mucho más débilmente la realidad; de modo que difícilmente podía Virgilio o morir ni físico ni enfermo del estómago, sino ambas cosas a la vez, o –mejor dicho– con una tercera manera de consunción intestinal, difícil de imaginar o de padecer para quienes vivimos en un mundo tan definidamente sometido a la especialización de nuestros órganos.

En cambio, para el antiguo, otros testimonios confirmadores de esa confusión tenemos, de los que aporto dos: en el tipo de enfermedad aguda, el de Catulo, poeta de la generación anterior a la de Virgilio, que en el epigrama que lleva el número 44 de su libro nos cuenta cómo, a consecuencia de los excesos cometidos en una cena demasiado espléndida, atrapó una tos pertinaz; y en el tipo de epidemia, el de la peste de Atenas, con tan emocionante precisión descrita por Tucídides en el libro segundo de su *Historia de la Guerra del Peloponeso* y de nuevo narrada en tan implacables versos por Lucrecio, el otro poeta romano de la última generación republicana, como remate de su gran poema *Sobre el Ser de las Cosas*: la cual peste, como a la atenta lectura

de ambos textos se descubre, consistía en una inextricable mezcla de los síntomas de origen respiratorio y casi gripal con los digestivos y disentéricos, resultando imposible de identificar para la medicina de un mundo como el nuestro, en que el sistema de las enfermedades está de tan distinto modo organizado.

De manera que, respecto a la enfermedad crónica de Virgilio, no pudiendo catalogarlo ni como físico ni como ulceroso, nos limitaremos a tomar nota de que vivió afectado y murió por algo que cautelosamente designaremos como consunción interna.

Ni tampoco se me reproche que me detenga tanto en la cuestión de la enfermedad interna del poeta: pues no otra cosa suele interesarle al buen lector del género biográfico sino los rasgos individuales y peculiares del personaje, que es lo que significativamente suele considerarse «lo más humano» de la persona, como si se entrevistara oscuramente que la condenación a la personalidad es precisamente el carácter por excelencia de lo general. Y si «el estilo es el hombre», como en ese sentido se ha hecho proverbial entre nosotros, no cabe mucha duda de que el estilo de un hombre, lo individual, personal y «más humano» de él, y objeto por esencia de su biografía, habrá de ser su enfermedad: tan sólo la enfermedad, en electo (o, para el caso, la fealdad y malformación), es lo que hace al hombre un hombre.

Lo que suele suceder también es que, cegado a su vez de individualidad, no suele advertir el lector en la enfermedad del personaje su carácter de síntoma o manifestación de la enfermedad genérica, siendo así que, a partir, por así decir, de la salida del Paraíso, que acarrearía la enfermedad como uno de los rasgos fundamentales de la Humanidad o Historia, una enfermedad personal no suele ser sino aparición o brote de una epidemia, en cierto sentido, de la tribu toda, tal como esa otra forma de la mancha o miasma, laboriosamente distinguida de la enfermedad por la Justicia moderna, que es la culpa personal del delincuente se aparece como la más típica epifanía de la culpa general.

Así, por lo que toca a la consunción interna que en Virgilio nos aparece, con ella se está inaugurando una situación social en que va a venir a ser característico del poeta el morir joven y, a menudo, por consunción; pero es de recordar que ya en la generación precedente los dos grandes poetas, de quienes hace poco hemos hecho mérito, Lucrecio y Catulo (éste, venido a Roma, como Virgilio, de la región del Po y seguido evidentemente como modelo en los poemillas virgilianos de la primera juventud; aquél, presente a cada paso en la cadencia de sus hexámetros y cantor de la doctrina salvadora de Epicuro que a Virgilio tentara en su juventud y, si la restauración moral lo hubiera permitido, tal vez también más tarde), murieron ambos en edad temprana, por alguna enfermedad o envenenamiento que habrían tenido relación con el amor, Catulo deshecho no sabemos cómo por la pasión devastadora de una mujer despiadadamente liberada, Lucrecio cayendo, víctima del filtro amoroso que alguna le suministrara, en una insania, cuyas intermitencias le permitieron ir prosiguiendo el gran poema hasta la muerte; la cual, según una tradición formada sin duda tempranamente, habría sobrevenido en el mismo día que Virgilio tomaba la toga viril a los quince años.

Es sin duda esa condición mórbida de Virgilio (con los precedentes de Catulo y de Lucrecio) lo que nos lo acerca a aquella condición del poeta que en el siglo XIX llegaría a declararse con la conciencia más aguda y ya bajo las expresiones más precisas de la tisis (como Keats o Bécquer o tantos otros) o del suicidio en sus modalidades más explícitas, al estilo del de Larra, o más lentas, como en los casos de Rilke, Hölderlin o

Poe. Y es en esa condición donde podemos encontrar el núcleo de los motivos que invitan frecuentemente a declarar a Virgilio moderno entre los antiguos; o también, cuando en uno de los libros más divulgados en los pasados decenios sobre Virgilio se le daba el título de «Padre de Occidente» (por modo análogo a como su héroe Eneas era padre de Roma), ello obedecía sobre todo seguramente a esa misma impresión de modernidad: pues dado que esto que, cada vez con más impropiedad geográfica, ha venido llamándose Occidente tiene la singular característica de su progresiva extensión hasta lo universal (prácticamente consumada en nuestros años), está claro que «moderno» y «occidental» acaban por venir a aludir a la misma cosa.

Resulta, pues, que los poetas que, como Virgilio, inauguran la costumbre de que el poeta sea un hombre enfermo son los mismos que empiezan a representar la institución del poeta como una profesión, remunerada normalmente y en dinero, y cuando menospreciada y aun bohemia, por así decirlo, no por ello menos profesión ni menos encuadrable en el sistema de las profesiones: también los subdesarrollados y los extravagantes son piezas esenciales en el reino de la regla. Y ese nuevo carácter de la poesía se presenta como propio en una sociedad organizada sobre una división del trabajo del tipo justamente que consideramos como moderno: una situación de la poesía bien distinta del artesanado del bardo y el aedo o, respectivamente, de la condición sacra del vate en otros dos tipos precedentes de sociedad, según la imaginación vigente de la Historia.

Esto es, por seguir un esquema muy abstracto, pero acaso útil: en una sociedad predineraria o sacral, el vate está integrado en las clases sacerdotales, como una especie de oficiante auxiliar del culto, y éste es el primer sentido de la palabra latina *vates*; en una sociedad dineraria pre-capitalista o artesanal, el aedo es un artesano libre entre los demás, y así aparece, al comienzo de los *Trabajos* de Hesíodo, enumerado entre el alfarero, el carpintero y el mendigo; en una sociedad capitalista (o sea, donde el dinero vive y pare), la del poeta es una profesión especializada, tan pronto altamente honrada y remunerada por los magnates, en cuanto medio de propaganda, como marginada y denigrada por la generalidad, reduciéndose al poeta a clases marginales típicas, ya restos del señorío ocioso, ya parte de los llamados proletariados harapientos, como bohemia. Pero en esta tercera situación parece ser una constante la apelación a la primera, a los orígenes sagrados, en reacción al progresivo embargo o desahucio de la profesión, y el poeta tan pronto recaba su condición divina como blasona de blasfemo, loco que dice la verdad a la cara del Señor reinante; y esta condición de doble faz (que está resumida en el adjetivo latino *sacer*, 'sagrado' y 'maldito' al mismo tiempo) se apunta ya bien en aquel trance en que Horacio (*Sermones* II 1, 60-62), que ha ido a consultar al abogado Trebacio sobre las malas consecuencias que el hacer versos le acarrea, sin que por ello pueda dejar de hacerlos, oye de labios del jurisperito *O puer, ut sis / uitalis metuo*, «Muchacho, mucho me temo que no seas vividero» (o «viable»), como se dice de los recién nacidos o los fetos), y podemos verla más violentamente reflejada entre los modernos, cuando, frente a la exaltación olímpica de la función del poeta, que se encuentra todavía en un Gabriel d'Annunzio, aparece años antes la maldición de la madre al poeta que acaba de dar a luz en el poema que abre *Las flores del mal* de Baudelaire; pero este poema nos es particularmente precioso para el entendimiento, en cuanto que en él, con una vehemencia que lleva al límite lo que en Horacio se indicaba, se proclama la de ser poeta como una condición natural, como una maldición nativa; lo cual viene a querer decir en boca del bohemio el más violento rechazo subjetivo de su condición social, manifes-

tada en la imposición capitalista: «o inclúyete en la industria y las profesiones o desaparece».

Y en fin, como el carácter profesional y el carácter morboso se presentan con esa concomitancia, no podemos prescindir de la relación entre ambos; la cual rehuiremos que se nos interprete como relación causal, ni en el sentido de que «Virgilio fue poeta porque estaba enfermo» ni en el de que «Virgilio enfermó por ser poeta», pero sin dejar por ello de ser una relación. Es decir, que la enfermedad del poeta dejará ya de aparecerse como una enfermedad meramente del individuo, para aparecerse como una enfermedad de la poesía misma.

Trataremos de ver un poco en qué consiste tal enfermedad de la poesía. Lo cual nos lleva a considerar el tipo de sociedad en que Virgilio nace y que Virgilio manifiesta.

Toda la literatura latina se deja encuadrar como prolongación de la literatura helenística, que es la primera literatura en el sentido propio de la palabra, es decir, como siendo primariamente producción escrita, y esencial en ella la institución del libro, con las apariciones acompañantes de la biblioteca, la industria editorial y la crítica literaria.

Se encuadra, sin embargo, la literatura latina en la helenística a través de la mediación del hecho del trasvase de lengua a lengua, que es la primera aparición del fenómeno mismo del trasvase de lengua o traducción (simultáneamente con la traducción, en sentido inverso, de la Biblia al griego por los Setenta, en el mismo s. III a.J., que es en el que comienza la literatura latina), y ese fenómeno de la traducción ha de tener como consecuencia necesaria la creencia o creación de las ideas o conceptos como algo separado de la lengua, hecho a su vez decisivo para la aparición de esto que solemos llamar cultura, o sea el tipo de idealidad correspondiente y necesario al funcionamiento del dinero en una sociedad de tipo capitalista.

Pues, en efecto, así como la literatura romana es el modo de pervivencia de la helenística o primera, el Imperio Romano mismo viene a ser la continuación, consolidación y cumplimiento por medio de la reproducción de aquel mundo helenístico (el formado sobre las naciones resultantes de la conquista de Alejandro), mundo del que no ha podido por menos de notarse muchas veces entre nosotros que, por muchos de sus rasgos políticos, culturales y psico-sociológicos, se siente como más parecido que ningún otro al mundo que estos últimos siglos, por así decir, vivimos.

Ni quiere decir esto que se piense, a la manera de los historiadores burgueses de este siglo, O. Spengler o A. Toynbee, que la Humanidad describa ciclos en el curso de su historia (sea o no que esos ciclos describan a su vez una línea de progreso rectilíneo, proporcionando la imagen, realista y optimista al mismo tiempo, de la progresión helicoidal) ni que por tanto los siglos XIX-XX vengán a repetir a otro nivel la vuelta de los III-II-I a.J. Pero más prudentemente podríamos limitarnos a constatar que el Ser de la Sociedad Humana no parece operar, en efecto, ni por mera perseverancia ni por imaginación inagotable, sino más bien por ritmo y repetición, de tal modo que, por ejemplo, un estadio en que se descubre la reproducción consciente de lo pasado como procedimiento no puede menos de reproducir en algún modo y medida los rasgos de otro estadio en que el procedimiento de la reproducción se había descubierto.

Ni quiere decir tampoco que vayamos a identificar, con escándalo de la historiografía marxista, la burguesía o el capitalismo de la Edad Antigua con los modernos o propiamente dichos, cuando para esa idea de la Historia todo lo antiguo ha de quedar incluido dentro de la fase denominada esclavista, en un esquema que ha de ser por

esencia (como también el de la historiografía de los padres cristianos) rectilíneo y de progreso continuo hacia un fin de la Historia.

Lo que sí puede adelantarse es que tanto aquellas visiones cíclicas como éstas otras de progreso lineal no parece que puedan pretenderse nada más allá de abstracciones provisionales de función en todo caso pedagógica; y ello descontando que todas las imágenes o concepciones de la Historia son a su vez exclusivamente frutos de fases justamente como éstas en que ha surgido, como modo de idealidad correspondiente al momento del dinero, una cultura y una literatura.

Y es lo cierto que, sin dejarnos tentar por la imagen cíclica, podemos observar en el mundo antiguo que en la fase que llamamos helenística se dan rasgos como los siguientes:

- un desarrollo de la explotación por medio de empresas industriales y mercantiles, si bien (sobre todo en el caso de las primeras) los operarios fueran esclavos generalmente;

- florecimiento de la Banca, consiguiente a la transformación del dinero en capital propiamente dicho;

- formación de grandes unidades políticas del tipo de la nación, en sentido semejante al moderno de la palabra: Egipto, Siria y Macedonia, las tres de los diádocos de Alejandro, en cuyo juego vienen a insertarse luego las potencias de Occidente, Cartago y Roma;

- consiguiente desarrollo de la planificación y la tecnocracia; la condición servil de muchos funcionarios oficiales no fue óbice a su influencia ni en los reinos helenísticos ni en el Imperio; por otro lado, el que la recaudación de los tributos se hiciera por arrendamiento a particulares dio lugar a la institución de los publicanos, verdadero meollo de la clase media helenística y sobre todo de la romana;

- surgimiento de grandes urbes con vastas barriadas nuevas, y trazado de nuevos barrios o ciudades por plan previo y geométrico;

- un cierto desarrollo de la maquinaria, aunque, por supuesto, nada comparable a la situación moderna, diferencia con la que guarda estrecha relación sin duda la presencia de la esclavitud;

- intensa y frecuente intercomunicación dentro de todo el «mundo» (esto es, la *oikuméne* o tierra civilizada de la época helenística, después Imperio); incursiones y descubrimientos hacia su exterior;

- consiguientemente, gusto por lo exótico u «oriental», así como por lo morboso y lo maravilloso, como reacción de un mundo condenado progresivamente al modo de aburguesamiento capitalista, con la concomitante manifestación psicológica del aburrimiento;

- ciertas formas de producción artística para grandes masas; alguna posibilidad incluso de reproducción mecánica o casi mecánica para las artes plásticas;

- espectáculos del tipo de la revista musical o, ya entre los romanos, del circo y anfiteatro, con sus características apelaciones a los pruritos sexuales o sanguinarios;

- y en fin, entre todos esos rasgos, la aparición de la literatura propiamente dicha, esto es, en el sentido que la hemos definido más arriba, que implica su contraposición con «poesía».

Las actividades poéticas, en efecto, puede decirse que habían desaparecido en ese mundo, así el teatro (del que trabajosamente la Comedia Nueva ateniense y Paliata en Roma, la comedia de costumbres, pervive hasta el s. II a.J., hasta Terencio aproximadamente), como los varios géneros de la canción, sobre todo los de la lírica coral (y por cierto que, en cambio, la música había empezado a cultivarse desde los comienzos de ese mundo como arte independiente, con conciertos y virtuosos), por no hablar de la recitación épica, cuya desaparición remonta a una fase antes, a los comienzos de la burguesía griega.

Y es así que, aunque algunas de las líricas de Horacio se cantaran realmente (y desde luego un coro de muchachos y muchachas debió interpretar el *Carmen Saeculare*), lo mismo que a veces se representaba en los teatros alguna tragedia del antiguo género (las viejas famosas, griegas o romanas, y aun alguna nueva, como las de Vario, el amigo de Virgilio, y todavía la *Medea* de Ovidio), todo ello tenía ya sin duda un carácter arqueológico, de reproducción consciente de la costumbre fenecida: también esas canciones y tragedias tenían en el libro solamente su patria verdadera.

Sirva de contraprueba el hecho mismo de que, según nos cuentan las biografías de Virgilio, como testimonio justamente del éxito extraordinario de sus versos, llegaron a representarse en el teatro las *Bucólicas*, que nunca desde sus orígenes como género (nacido ya como literario y helenístico) habían sido un género teatral.

Así que los poemas bucólicos, didácticos o épicos de Virgilio compuestos eran, naturalmente, por escrito y para la lectura, y aun con vistas, ya desde su creación, a desarrollarse en uno, en cuatro o en doce *volumina* o rollos de papiro, que es a lo que propiamente en latín (*liber*) se llama un libro.

Más aún: que de la técnica de composición de nuestro poeta alguna preciosa noticia se nos conserva por una tradición que tiene trazas de provenir de comentarios que correrían en los círculos cultos de la época (puede verse en *Aula Gelio* XVII 10, 2-3 o en la misma *Vita* de Donato), según la cual sería su costumbre, componiendo a la manera del parto de la osa, dictar por la mañana o escribir (en las tablillas enceradas que eran usuales para cuentas, esquelas o borradores) un buen número de hexámetros, los cuales iría corrigiendo y reelaborando a lo largo del día, generalmente reduciéndose el número de los versos, hasta venir a dar en la versión que fuera digna de pasar a la copia en papiro y a la edición pública.

Cierto es que también sabemos que algunas veces (venciendo sin duda la reserva y verecundia de que se nos habla como rasgo suyo) ofrecía recitaciones de algunos trechos de sus poemas, principalmente entre los amigos y en la casa del propio Augusto; como aquel día que se cuenta que, recitando el pasaje de *Eneida* VI 860-886, en que aparece en el mundo de las ánimas entre los futuros romanos gloriosos la figura del malogrado Marcelo, el hijo de Octavia, la hermana de Augusto, recientemente muerto apenas a los veinte años, al llegar al verso en que le dice el ánima de Anquises

tú Marcelo serás. A puñados dadme de lirios,

se desvaneció de la emoción Octavia, que a la mañana siguiente le envió al poeta un regalo de una moneda de oro por cada uno de los ventitantos versos de que el pasaje consta.

Y sin embargo, ya en casos como esos se trata del tipo de la recitación moderna o literaria (en las generaciones siguientes a Virgilio la costumbre de las veladas de recitación en casa de los señores, que era a veces la del propio poeta y recitador, se exten-

dería como una plaga, según los testimonios de Marcial, Juvenal o Persio), es decir, que se trata de una ejecución oral secundaria o reproductora con respecto a la versión escrita, al revés de la época preliteraria, en que poner por escrito la letra de las canciones, obras teatrales y aun textos épicos, que habían ya vivido en la representación, el canto y el recitado, era lo auxiliar o secundario, situación arcaica que artificialmente se conmemora por ejemplo en la égloga V (13 s.), donde habla Mopso de

la canción que hace poco en verde corteza de haya grabé, y también la marqué con música a trechos.

Es justamente esa inversión la que puede servirnos para marcar el paso de la poesía a la literatura: si allí el poner por escrito era proporcionar la muerte, sepultura, fijación y preservación a lo que había ya cumplido sus funciones, aquí en cambio los versos nacen ya en ese estado de fijeza y conservación, y la recitación consiste en un intento de sacar a los muertos de su sepultura para hacerlos todavía vivir en algún modo.

Pero entonces se nos podrá decir que esta situación que llamamos literaria y hemos descrito como una de las características de una modalidad de la sociedad burguesa representaría, según lo que se va diciendo, más bien la muerte que la enfermedad de la poesía, de la que arriba proponíamos que fuera reflejo la propia morbidez de los poetas en general y la de Virgilio en particular. Pues bien, metáfora por metáfora, ambas han de ser inexactas necesariamente, la de la muerte y la de la enfermedad, como siempre que acudimos para una descripción a la metáfora, esto es, a la aplicación de nociones biológicas o naturales a lo histórico o lo social. Con todo, tal vez sea preferible la de la enfermedad de la poesía (como lo sugiere ya el hecho de que en tales trances históricos la poesía sigue viviendo de algún modo, en cuanto que se la sigue fabricando), si conseguimos describir con algo más de precisión los rasgos de esa enfermedad.

¿Cómo es, pues, que la poesía está enferma? O ¿en qué sentido es la literatura la enfermedad de la poesía?

Pero conviene para esto que examinemos la noción misma de «enfermedad». Y espero que no le cueste gran trabajo al lector ponerse de acuerdo conmigo en que la enfermedad consiste en la conciencia del propio cuerpo; sin que tengamos que desdoblarse esa formulación en ninguno de los dos sentidos causales (que la enfermedad es lo que me da conciencia de mi cuerpo / que la conciencia que de mi cuerpo tengo es lo que produce la enfermedad), sino dejando que ella abarque los dos sentidos juntamente. Y es así cómo –por imitar un lenguaje mítico– la enfermedad saca del hipotético animal humano el hombre propiamente dicho, con, entre sus otras características, la pluralidad, que implica la individualidad, de cuya relación con la enfermedad hablábamos más arriba, cuando indicábamos que es ella la que hace del hombre un hombre.

Ahora bien, es difícil desconocer que la función más constante de la poesía era la de intentar borrar esa conciencia del cuerpo (conciencia que es el alma, naturalmente) para en cambio devolvernos al recuerdo; o mejor aún que al recuerdo, devolvernos, al borrar la enfermedad, a la vida misma. Lo cual viene a hacer de la poesía algo como un conflicto vivo con la historia, una enfermedad de la constitución histórica del hombre, así como es igualmente un conflicto con la lengua establecida, que constantemente trata de romper y contrariar, y, ya desde su ritmo mismo, una enfermedad del ritmo cotidiano de la lengua. O sea, distinguiendo históricamente en sus tres fases esa contrariedad de la poesía:

—en la fase sacral (que podemos llamar prehistórica, no en el sentido de que no haya historia ni enfermedad o conciencia del propio cuerpo, sino en el de que no hay conciencia de esa conciencia o alma ni conciencia de la historia) participa la poesía de la ambigüedad de la religión, la de su liturgia y la de sus mitos, ambigüedad que se manifiesta eximamente en la ambigüedad del verbo *conjurar*: evocando los poderes exteriores al mismo tiempo que espantándolos, pone en peligro la vigencia de la Ley de la tribu por la evocación de un mundo exterior y libre, aunque, al ponerla en peligro desde dentro de la tribu, con ello consolida al fin la Ley;

—luego, en la fase artesanal o precapitalista, lo que hace mayormente la poesía es seguir manteniendo ficticiamente vivo el mito, en un momento en que la era mítica ha pasado y ha comenzado la historia propiamente dicha; y así, lo que por un lado es deleite de los señores y del pueblo, es al mismo tiempo el recuerdo de lo perdido, el veneno de su dicha y conformidad, de modo que sigue siendo de otro modo enfermedad de la historia la poesía;

—y entonces, lo que pasa cuando con los comienzos del estadio capitalista viene a surgir, simultáneamente con la nueva forma del dinero, la literatura, no será la literatura otra cosa sino la manera en que la sociedad ha tratado de someter y domesticar definitivamente aquel conflicto o contrariedad de la poesía, integrando al triste salvaje y al bufón loco en los mecanismos generales de la producción y del consumo, por fijación en el libro y por la reproducción cada vez y progresivamente más mecánica del libro mismo.

Aquello, pues, que era primero un conjuro de la vida y luego un lamento por el paraíso perdido no puede ser ahora sino un epitafio de aquel lamento: no ya la vida, sino la añoranza de la vida es la bella durmiente que en el libro yace escrita.

Pues bien, es así como decimos que, habiendo sido la poesía una especie de enfermedad de la historia, de la lengua y sociedad establecida, aquello que trata de asimilar esa enfermedad y curarnos de ella, la literatura, se nos aparece como la enfermedad de la enfermedad; que se podría decir su muerte, si no fuera que se sospecha que acaso las enfermedades nunca pueden morir del todo.

Siendo, pues, nuestro poeta un poeta ya literario y bien representativo de ese tercer trance histórico que distinguimos, tendremos que ver manifestarse en sus obras por un lado (en cuanto que ellas mismas son, como libros, un producto de la industria contemporánea) y a través de él (pues, a diferencia del anonimato de la primera fase y de la mera adscripción del nombre en la segunda, como el de un alfarero a su cacharro, el producto literario es esencialmente personal y subordinado a la biografía) la condición del mundo en la forma correspondiente al tiempo de Virgilio, y por otro lado (no por lo que sus obras son, sino por lo que dentro de sus líneas trata de sonar y de cantarse todavía) la añoranza de otro mundo que no es el de Virgilio. Intentemos un poco examinar esas dos caras de la obra.

Ahora bien, toda la niñez y los años siguientes de Virgilio habían estado sin duda perturbados (pues hasta las aldeas de en torno a Mántua hubo de penetrar tan fuerte sacudida de la historia pública) por las agitaciones de aquella serie de guerras civiles que iban a acabar destinadas a darle al mundo la forma del Imperio.

Desde la provincia había de lejos asistido a la conmoción de las gentes producida por la caída repentina del primer astro del Imperio, la muerte de Julio César, que se dice

que luego se conmemoraría de algún modo bajo el nombre del pastor Dafnis en la V de las *Bucólicas*:

*Alfombrad el suelo de hoja, a la fuente, pastores,
sombra meted: tal Dafnis encarga hacer a su honra.*

(40-41)

*Blanco de luz, ante el nunca hollado umbral del Olimpo
pásmase y ve a sus pies estrellas Dafnis y nubes.*

(56-57)

y hubo de sentir luego las últimas sacudidas de la República, la derrota de Filipos (donde tan desmañado papel jugara su futuro amigo Horacio como tribuno militar por el campo republicano) y el suicidio simbólico de Catón de Útica, de quien dejaría más tarde Lucano tan espléndido epitafio:

A los dioses la causa vencedora les plugo; pero a Catón la vencida.

(*Bellum Civile* I 128)

Más de cerca había sentido luego cómo los veteranos de aquellas guerras recibían a su licenciamiento como premio lotes de tierra en que establecerse en los campos provinciales, entre otros los de la Galia Cisalpina, patria del poeta. Las quejas de los viejos labradores desposeídos han dejado, al parecer, su eco en las *Bucólicas* I y IX:

*Lícidas, hénos llegados con vida a que un forastero
-lo que jamás temimos-, de nuestra quinta adueñado,
diga «Mío es esto: emigrad los viejos colonos».*

(IX 2-4)

*¿Un desalmado oficial tendrá tan arados barbechos?
¿Estas mieses un bárbaro? ¡Ay, discordia a los hombres,
miseros, dónde los trae! ¡Para quién sembramos el campo!
Ve, Melibeo, enjerta peral, conceña las vides.*

(I 71-74)

Parece incluso que el padre mismo de Virgilio resultó víctima de las confiscaciones. Aun siendo, a lo que nos cuentan las *Vidas*, alfarero de profesión, más bien habremos de suponerlo dueño de un pequeño taller de alfarería en Mántua, y pensar así en Virgilio saliendo de un medio social de pequeña burguesía provincial naciente, apenas diferenciada de los modestos propietarios rurales; y no impide su alfarería que al mismo tiempo mantuviera algunas fincas de labranza y más bien de pasto, tal vez por términos de la aldea de Andes, nativa de Virgilio, distante de Mántua treinta millas romanas más o menos.

Y aun se nos cuenta que aquel incidente fue motivo de que el muchacho hubiera de marchar a Roma (si no lo fuera bastante la necesidad de ampliar estudios, como hoy se dice, y de ver el mundo), consiguiendo por intercesión de algunos poderosos, y ya de entonces amigos de sus musas (Polión, Varo y Galo, a quienes se consagran respectivamente la IV, la VI y la X de las *Bucólicas*), la conservación de las tierras, trato privilegiado de que tradicionalmente se reconoce el reflejo en las referencias al Menalcas de la IX 7-13 y las explicaciones del Tíforo de la I, con alusión al propio Octavio:

Ah Melibeo, un dios tal paz nos la ha regalado.

*Sí, que un dios para mí será siempre aquél: sus altares
de mi redil teñirá a menudo un tierno cordero.
Él vagar, como ves, a mis vacas dejó, y a mí mismo
en campesina caña enhilar los sones que quiera.*

(6-10)

Reflejo –decimos– en todo caso, no se vaya a recaer en una interpretación alegórico-biográfica de las églogas, pese a que éstas dos se distinguen por salirse de los moldes y cuadros teocritanos y hacer de los parajes padanos sus escenas. De todos modos, un motivo más profundo para el viaje a Roma podríamos verlo también indicado por el mismo Tíiro, la libertad, sea lo que sea lo que la palabra quisiera decir para Virgilio:

MELIBEO.

¿Y la razón tan fuerte que a verte en Roma te trajo?

TÍIRO.

*Libertad: que, tardía, aun así me miró en mi descuido,
luego que ya más blanca al rapar mi barba caía;
más me miró así y tras largo tiempo allegóse,
desque nos tiene Amarílida y nos dejó Galatea.*

(I 27-31)

Sin que nos atrevamos a especular mucho sobre el movimiento paradójico por el que el ansia de libertad (para él y para su arte) iba a llevar al poeta a encontrarse colaborando en la consolidación justamente del Imperio, ni menos sobre el misterioso modo en que los amores se mezclan con los negocios públicos, haciendo esperar de la nueva amada la vida más serena y mejora de la economía que no consentían las locuras de la primera.

Ello es que estaba ya Virgilio en la Capital, la Urbe. La cual no es simplemente una ciudad más grande que Mántua: bien muestra apreciar Virgilio cómo el fenómeno de la urbe helenística, de la que Roma venía a ser ejemplo y había de ser, una vez constituido el Imperio, superación, es algo nuevo respecto de la ciudad de las fases pre-nacionales; como dice el propio Tíiro.

*Esa que llaman Roma ciudad la creí, Melibeo,
necio de mí, semejante a la nuestra, adonde solemos
tierna bajar a vender los pastores cría de ovejas:
tal al perro parejo el cachorro, el chivo a su madre
víalos yo, y parear a lo chico lo grande solía.
Ah, pero ésta así saca cabeza a las otras ciudades
cuanto del mimbreral perezoso se ve a los cipreses.*

(I 20-26)

Y es ya desde la Urbe, desde el centro de sensibilidad -por decirlo con imagen sismográfica- para los oleajes de la historia, desde donde Virgilio asiste, casi sin intervalos, a las últimas guerras civiles entre los triúnviros (arriba recordábamos el viaje a Brindis, fallido intento de conciliación entre Octavio y Marco Antonio: éste representaba a su modo la fidelidad al tipo de las naciones o reinos helenísticos, frente a aquél, que encarnaba la nueva forma política del Imperio), hasta llegar en el año 31 a la derrota de

Antonio en Accio, mal sostenido por las coloridas y perfumadas naves de Cleopatra, ante la furia unificadora de la joven águila de Octavio.

Virgilio tiene entonces treintaynueve años, y la juventud, según suele contarse, ya ha pasado.

Habiéndola, pues, vivido en unos años caracterizados mayormente por la guerra, es bien explicable que el mal del mundo, como a muchos de sus contemporáneos, se le apareciera esencialmente bajo la forma de la guerra, y que la añoranza del paraíso perdido (de la que arriba decíamos que era la poesía literaria como copia y testimonio, convertida al fin la queja del prisionero en un objeto de la industria) se mostrara en él ante todo como añoranza de la paz, al igual que para tantas gentes de su tiempo, error justamente que era fundamento para el establecimiento del Imperio.

Pero no sería Virgilio el poeta eterno que sigue siendo si la expresión de su añoranza hubiera quedado tan estrechamente condicionada por su historia contemporánea. Y es así que en la explícita explosión de esa añoranza, que es la IV de las églogas, fundándose en la tradición sibilina de la Edad de Oro, se denuncia debidamente, junto con la guerra, el trabajo, la industria y el comercio.

El poema se levanta en una especie de grandiosidad profética que hace saltar los módulos del género mismo en que se incluye, el de la bucólica, que en el modelo más inmediato, en los *Idilios* de Teócrito (310-250 a.J.) no nos muestra ejemplo de nada semejante. Y vamos aquí a leer una vez más la versión entera de la égloga, que son sin duda los versos más constantemente admirados y comentados de la poesía latina; pero voy a anteponerle la versión también de la obra paralela y casi simultánea de Horacio, el XVI de los *Epodos*, que igualmente rompiendo los límites del género arqui-loquio en que se incluye, propone una vía, por así decirlo, geográfica para la reconquista del paraíso, al invitar con profética urgencia a los romanos a abandonar su mundo y lanzarse por el mar hacia el Océano (el viejo río sin principio ni fin que, sin embargo, rodea el mundo) a la busca de las Islas Bienaventuradas; y dice así:

*Ya otra edad de hombres se agota en guerras civiles,
y por sus fuerzas mismas Roma en ruinas cae:
ésa que no bastaron a hundir los Marsos linderos
o la tropa etrusca de Porsena amenazador
ni aun el valor de Cápua rival ni Espártaco bravo
y el Alóbroge entre las revueltas desleal
ni con su hueste ojigarza domó la fiera Germanía
ni Aníbal, odio de los padres y terror,
descastada edad de maldita sangre, la hundimos,
y poblarán el suelo fieras otra vez.
Bárbaro –ay– la ceniza hollará vencedor, y la Urbe
su caballo hará de hiriente casco resonar;
y hoy abrigados los huesos de viento y sol de Quirino
–cegar de verlo– altivo desparramará.
Puede (¿qué medios habrá?) que en común o vuestros mejores
libraros de estas penas procurando estéis:
no otra sino esta propuesta votéis: como los focéos
antaño huyeron, pueblo a sus conjuros fiel,
de su terruño y dios de su hogar, y dejaron los templos
guarda a los rapaces lobo y jabalí,*

ir y marchar donde lleven los pies, doquier por las olas
llame el Solano o bien el Ábrego traidor.
¿Place? ¿O quién tiene consejo mejor? Con buenos agüeros,
¿a qué la nave ya tardamos en llenar?
Mas juremos así: «Cuando torne a flote sin peso
del hondo este peñasco, sea ley volver,
ni haya pecado en torcer hacia casa velas el día
que crestas del Vesubio bañe el río Po
o altanero Apenino a los mares baje corriendo
y en nuevo fuego ayunte milagrosa unión
raro amor, como agrade entregarse al ciervo la tigre
y la tórtola se junte con el gavilán,
confiado ni tema el rebaño a los rojos leones
y liso guste el chivo del salado mar.
A éste y cualquiera que pueda cortar los dulces retornos,
marchemos todos, pueblo a sus conjuros fiel,
o una parte, mejor que la terca grey; y que el blando
se pudra y el sin esperanza en su cubil:
los que tenéis corazón, dejad mujeriles lamentos
y allende de la costa etrusca al fin volad.
Aún nos queda el Océano en torno al mundo: a los campos,
felices campos vamos, islas de oro y bien,
donde la tierra da sin arar cosecha cada año
y viñas sin podar florecen por doquier,
y se enfrutece de rama que nunca engaña el olivo
y engalana el propio tallo el higo negriazul;
mieles de hueca encina remanan; de lo alto del monte
delgada ondina brinca en murmullante pie.
Vienen allí, sin que nadie las llame, a ordeño las cabras,
y se lleva el hato amigo la ubre hinchada aún;
ni atardecido rodea el cubil el oso gañendo,
ni de víboras la tierra honda hinchada está.
Y aún habrá más que, felices, nos pame: que ya ni el Levante
los campos barra con chubascos sin cesar
ni en su terrón se abrasen ya más las gruesas simientes,
templando lo uno y lo otro el Padre celestial.
No puso rumbo allí ni Argó ni pino remante
ni osada amante colca puso allí su pie;
no torcieron entena hacia allí marinos sidonios
ni Ulises con su ajetreada tripulación.
Peste ninguna azota al ganado; estrella ninguna
abrasa allí al rebaño en estival furor.
Júpiter esa orilla apartó para pueblo de justos,
la vez que el tiempo de oro en bronce amancilló;
bronce: después en hierro los siglos forjó; de los cuales
a los buenos clara huida se abre por mi voz.

En tanto, en paralelo y contraste con la propuesta del epodo de Horacio, la égloga de Virgilio se eleva también a un tono profético para ofrecer la visión de la edad de oro, no en el tiempo, sino más bien en una confusión de lo futuro con lo pasado, que

es como un intento de resucitar el lenguaje de las eras míticas, que no conocía los tiempos verbales ni el tiempo mismo. Y espero que, de paso, estas versiones, aunque torpes de por sí y sin contar con una tradición en los oídos de los lectores, vayan ayudando a que se reciba alguna noción precisa y sensitiva del hexámetro dactílico, tan necesaria para entender aunque sea de lejos algo de la poesía de Virgilio, que, después de algunos de los poemillas de juventud, se mantuvo fiel a ese verso a lo largo de su vida y de la composición de las *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*. Pero leamos ya la IV de las *Bucólicas*.

*Musas las de Sicilia, cantemos algo más grande:
no les placen a todos jaral o zarza rastrera:
si es de monte el cantar, sea monte digno de un cónsul.*

*La Última Edad, que anunció la Sibila, héla llegada:
ya de raíz nace nueva una grande rueda de siglos.
Vuelve la Virgen ya, a reinar ya vuelve Saturno;
ya nueva raza nos es del alto cielo mandada.*

*Tú a ese niño que nace, en quien la era de hierro
terminará y brotará por el mundo el pueblo de oro,
casta Lucina, ampáralo tú: ya reina tu Apolo.*

*Tu año será: en tu año, Polión, tal gloria del tiempo
se entrará, y vendrán los grandes meses andando;
bajo tu ley, toda huella de nuestro pecado que quede
se borrará, librando del miedo eterno a la tierra.*

*Él tendrá de los dioses la vida, y verá entre los dioses
los semidioses mezclados, y a él han ellos de verlo;
ya apaciguado el confín regirá en la ley de su padre.*

*Ah, para ti, sin arar, regalillos primeros, oh niño,
hiedras de nardo cargadas doquiera errantes la tierra,
loto enredado con cardo real esparce a tu risa.*

*Solas a casa tornando, hinchada de leche la ubre
traen las cabras, ni tiembla del gran león la vacada;
sola por sí para ti blanda flor la cuna derrama.
Aun morirá la culebra, y la yerba que miente ponzoña
aun morirá: nacerá a cada paso mirra de Asiria.*

*Mas, de que ya de los héroes tú y de tu padre las gestas
puedas leer y saber cuál es valor verdadero,
se enrubiaron poco a poco de mansa espiga los yermos;
ya de bravío espinar colgará sonrojado racimo,
ya sudarán las duras encinas rocío de mieles.*

*Pocas habrá, pero huellas habrá del yerro primero,
que aún tentar con remo la mar, que ceñir de muralla
plazas aún, que aún manden hender la tierra de surcos.*

Otro Jasón será allí, otra Argó que porte escogidos
cien semidioses; aún habrá otras guerras segundas,
y otra vez llevarán al gran Aquiles a Troya.

Luego, que ya robusta la edad un hombre te haga,
se apartará el timonel de la mar, y el pino bogante
no trocará mercancía: dará todo ya toda tierra.
Ni sufrirá rastrillos el campo ni hoces la viña;
ya el membrudo arador al buey desunce del yugo.

Ni aprenderá a mentir color variada la lana,
no, sino que el carnero en los prados ya sus vedijas
él mudará de grana encendida y él de azafranes:
yerbarrubia al cordero al pacer teñirá de su grado.

«Tales siglos hilad» a su huso «hilad» le cantaron
a una las Tres Hermanas, con hado y signos acordes.
Entra, oh (ya el tiempo llegó), a los altos oficios,
cría de dioses querida, corona del dios del cielo.

Mira el mundo que te hace señal con su peso redondo,
y esas tierras y trechos de mar y el cielo profundo:
mira del siglo que está al venir cómo todo se alegra.

Oh, para mí, que postrera porción de vida me reste
larga bastante y aliento que baste a decir tus hazañas:
no ha de vencerme a cantar ni el mismo Orfeo de Tracia,
Lino tampoco, aunque a uno la madre, el padre le asista
a otro, a Orfeo Calíope, a Lino Apolo fermoso.
Pan el dios sí, la Arcadia por juez, conmigo compite,
Pan el dios que, la Arcadia por juez, se dé por vencido.

Niño pequeño, empieza a reír conociendo a tu madre,
madre a la cual diez meses trajeron largos hastíos;
niño pequeño, empieza: al que no se le ríen los padres
ni lo convida a su mesa el dios ni la diosa a su lecho.

La profecía, como se ve, parece estar cantada las más de las veces en el tiempo Futuro de sus verbos, aunque el Presente asoma a trechos (el Presente como intemporal, y cuando la evidencia misma de la visión del niño del tiempo nuevo arrastra la conciencia del profeta a perderse en ella), y hay muchos pasajes en que la tradición de los manuscritos vacila entre una y otra forma y he tenido para mi versión que elegir no sin vacilaciones. Y a pesar de ese Futuro, las imágenes de la Última Edad que retorna son las imágenes tradicionales de la Edad de Oro, el paraíso perdido de los antiguos, y comunes en parte con las del Epodo de Horacio, negadoras en todo caso de la guerra, el trabajo, el comercio y las enfermedades. Y de ese modo se consigue, por confusión de tiempos, una especie de liquidación del Tiempo, que era el ansia misma de la poesía.

Recuérdese a tal propósito que los profetas hebreos (a los que, por cierto, es casi imposible que hubiera podido leer Virgilio, pese a que en el S. III a.J. se había en Alejandría emprendido por el Pentateuco la primera traducción de la Biblia, sin duda destinada a los círculos de judíos expatriados) disponían en su lengua de un sistema verbal en que un mismo tema, el llamado Imperfecto, podía usarse para lo que nosotros consideramos narración y lo que profecía propiamente, así como en las situaciones del Presente de nuestras lenguas.

La égloga debió de escribirse por el año 40 a.J., año del consulado de Asinio Polión, a quien el poeta, con una especie de impaciencia o negación a más espera, promete que comenzará en su consulado la nueva edad. Pero, leyéndola, se encuentran en ella fácilmente las expresiones que más tarde a los cristianos les habrían de sonar como a cosa suya y les harían considerar a Virgilio como un profeta del Mesías entre los paganos.

El misterio de la relación de la égloga con el Mesías no aparece aclarado debidamente a través de los miles de escritos que a él se han dedicado. Tal vez es que la conciencia histórica misma, hoy dominante, tendría que cambiarse para llegar a algún entendimiento. Pues la manera en que la égloga IV trata el Tiempo, más o menos coincidiendo con el mesianismo de los judíos, lo que implica es una –literalmente– revolución del Tiempo mismo, por la cual el mito definitivamente, por un lado, muere en cuanto que se reduce a una especie de pasado histórico (cosa que no es en la propia era mítica o pre-histórica, donde aún el Futuro no está creado, y no se sabe si, por ejemplo, Prometeo estuvo amarrado al Cáucaso o si le amenaza de estarlo el poder de Zeus el día que le toque pagar las culpas de los hombres o si lo está perpetuamente, al menos hasta que diga el secreto que Zeus ignora y teme como promesa de la liquidación futura de Su poder), y por otro lado, surge en cambio la idea de Progreso, de salvación, del reinado del Futuro en suma, al que nosotros nacemos sometidos. Pues bien, es esa revolución del tiempo, esa inversión del sentido de su ritmo (de lejos ya prefigurada en el mito, precioso aunque ya imitativo y literario, que se desarrolla en el *Político* de Platón), lo que en el cristianismo está representado justamente como la encarnación de Dios en Hombre, como epifanía de Jesucristo.

En cuanto a Virgilio, va efectivamente a morir de su enfermedad, que era la enfermedad de la poesía, su conflicto con la Literatura y, a través de ella, con el tiempo de la Historia. Y el resto de su vida va a ser algo así como asistir a aquella especie de paralización, por así decirlo, del reloj en que se realiza la inversión del sentido del tiempo de que hablamos: parálisis que en el Imperio (la forma de mundo destinada a ser para los siglos siguientes la heredera de la historia y su lugar) está representada por la *Pax Augusta*.

Ello es que muriendo así Virgilio, iba a entrar en el Futuro o, como se dice, la posteridad por dos caminos: uno, el camino corriente de toda literatura, la transmisión por la copia manuscrita a lo largo de la edad llamada Media; en lo cual lo único notable es que de las obras, aparte de las copias medievales, nos ha sido dado recobrar también –caso bastante excepcional– algunos manuscritos antiguos, restos de las ediciones publicadas en los últimos siglos del Imperio. Y junto con las obras, como ornamento de los códices, se nos han transmitido aquellas breves biografías (en general basadas en una pérdida de Suetonio, el conocido historiador del siglo III) que nos permiten, en unión de algunas noticias sueltas transmitidas por los contemporáneos, retener algunos de los rasgos de su persona que aquí estamos ofreciendo.

Pero entre tanto, por otra vía y de un modo muy distinto entraba Virgilio en la Edad Media: a saber, manteniéndose su memoria viva entre las gentes (y ello en siglos en que se borraban todos los nombres de la Antigüedad, de tal modo que apenas si otra figura, la de Aristóteles o don Aristótil, puede decirse que gozara de tal modo de sobrevivencia); memoria, en principio, de gentes de la escuela; pero, a través de una cierta divulgación por obra de los *clerici errantes* o estudiosos vagabundos, también podemos casi hablar de una vida de su memoria entre las del pueblo.

Una memoria viva quiere decir una memoria viviente, y por lo tanto cambiante según las leyes de la tradición, que no saben nada de los pruritos de verdad histórica a que se iría volviendo desde el Renacimiento en el afán de reconstrucción de lo pasado, su renacimiento, que es lo contrario de su pervivencia. Y por cierto que ese destino de la figura está en cierto modo dibujado en el del propio nombre: que el nombre de *Vergilius* aparezca como *Virgilio*, fr. *Virgile*, ingl. *Virgil*, con una *i* en la primera sílaba (por una posible presión también de la etimología popular a que después aludiremos seguramente) nos guarda en tal alteración un testimonio de la tradición viva de la persona.

Es así que en esa tradición, surgida acaso remotamente en torno al recuerdo del lugar de su tumba en Nápoles, se esparciría la fama de una figura de sabio, inventor, adivino y hechicero, hábil en diversos modos de ensalmos y de filtros, ya tocantes a la ultratumba o ya al amor (en el que también se enredaba en esa pervivencia aquél que en su vida con tanta cautela acaso lo rehuyera) que llevaba el nombre de Virgilio. Y así, en Juan de Salisbury (Siglo XII) lo encontramos, en medio de una plaga de moscas, inventando una mosca mecánica terrible que acaba con todas las de la nación; y así en el *Libro de buen amor* nos lo presenta Juan Ruiz haciendo maravillas de encantamiento del fuego y de hacer de cobre el fondo del río Tiber para conquistar y luego guardarse de una dama a la que deseaba y que le había hecho aquella burla:

*Al sabidor Virgilio, como diz' en el testo,
engañólo la dueña quando l' colgo 'nel cesto.*

(261 b-c)

Y todavía a comienzos del siglo XVI el libro de *Les faicts mervelleux de Virgille* se publicaba con éxito y hacía entrar esa figura en los nuevos tiempos.

Pues bien, esa curiosa forma de sobrevivencia se la debió Virgilio sin duda, por un lado, a la IV bucólica y su profecía; aunque también la VIII, que es de tema de encantamientos amorosos (siguiendo aquí fielmente modelos de Teócrito) podría, de haberse mantenido lo bastante popular, haber contribuido a aquella fama; y por otro lado, al libro VI de la *Eneida*, en el cual, llegando al centro de su poema grande, cuenta el poeta la bajada de su héroe Eneas a los mundos soterraños o de ultratumba; mundo que le había tentado antes en la historia de Eurídica y Orfeo con que se cierra el libro IV de las *Geórgicas*.

Baja Eneas guiado por la Sibila de Cumas, aquella cuyos oráculos, desparramados al viento en volanderas hojas de árbol hasta el momento que llega el héroe a visitarla y pone orden en su archivamiento, se recordaban al principio de la IV égloga como fundamento de la profecía. Y en aquel viaje se encuentra Eneas con los varios vestiglos del Averno y del Tártaro; hace sentir su peso desacostumbrado en la chalupa de Carón; siente pasar el fantasma desdeñoso de la que había sido su Didó desde el libro I al IV; y después de ver los diversos modos de sobrevivencia de las ánimas en la muerte (no sin división, ya bastante bien establecida, entre condenadas y bienaventura-

das), contempla finalmente las ánimas no nacidas todavía, en especial las destinadas a jugar en los destinos de la futura Roma.

Se trata, como se ve, de una curiosa mezcla de la vieja tradición del mundo épico respecto al reino de la muerte (la evocación de las ánimas, sedientas de sangre, en el libro XI de la *Odisea*) con las elaboraciones religiosas posteriores, de tinte que convencionalmente llamamos oriental, desarrolladas al principio en los círculos órficos y pitagóricos, pero que en la época helenística en que Virgilio escribe deben considerarse ya como las concepciones popularizadas sobre la vida separada de las almas.

Y es, pues, en parte gracias a esos elementos más esotéricos de sus escritos y más destinados a cantar, por presión de la evidencia de la muerte, la vuelta de la vida como nos explicamos que alcanzara Virgilio mismo a su vez aquella vida de ultratumba en que la fama de la Edad Media le haría sobrevivir.

Y es todavía así como, a los finales de la Edad Media, emerge Virgilio a la luz de los nuevos tiempos llevando de la mano a Dante en su visita a los infiernos (haciendo, pues, para él un oficio análogo al que la Sibila desempeñara para Eneas); a unos Infiernos, por supuesto, en que ya el castigo y la Justicia han llegado a ser los criterios mismos de la organización y la estructura del mundo subterráneo; no en vano a lo largo de los siglos de la historia cristiana la mala conciencia de los dominadores había tenido que desarrollar una especie de imagen especular o invertida de la injusticia reinante en este mundo bajo forma de organización perfecta del crimen y el castigo en el de más allá; imagen ya más clara que la que en la época de la *Eneida* las condiciones históricas exigían.

Sin embargo, una vez habiendo aflorado Virgilio de la mano de Dante a la Edad Moderna, a los tiempos de la nueva burguesía (que era, por cierto, la única para la que, al menos hasta hace unos pocos cien años, tenían alguna importancia esos cambios históricos de Edades, antigua, media y moderna, que en sus escuelas se enseñaban), no será ya por aquel camino, al fin y al cabo todavía tradicional y medio legendario, como su figura se seguirá transmitiendo hasta nosotros.

Pues, en tanto, el último Renacimiento estaba encima y se avecinaba, con las Reformas, la consagración de la Historia y la consiguiente rotura de la tradición. El mismo Dante había ya leído los versos de Virgilio casi a la manera que los modernos los leerían; en la generación siguiente comenzaría la apasionada re. busca de manuscritos antiguos en los monasterios; poco después empezarían a llegar los profesores griegos de Constantinopla, derruido con los turcos el último residuo del Imperio; y estaría en marcha la obra de la Filología, buscadora de la verdad en los textos y los documentos, y madre –más bien a su disgusto– de la futura ciencia de la Historia que, con el triunfo de la reproducción que la imprenta inicia, habría de ir invadiendo la historia humana.

De manera que Virgilio volvería a ser esencialmente el autor de sus obras, casi infinitamente reproducidas, y luego, para los siglos historicistas, el testimonio de una fase histórica que a su vez lo incluía como personaje: el imitador de Teócrito, Hesíodo y Homero; el protegido de Mecenas; el colaborador de la política augústea imperial y restauradora; el cantor de la grandeza romana; el padre de Occidente; y tantos otros dictados que habrían de ir amontonándose sobre su nombre.

Así hasta llegar a los años corrientes más o menos, en que, habiendo progresado hasta lo último la terrorífica pedantería del Progreso y habiéndose impuesto, por amor de la colmena, la idea de la especialización de la enseñanza (a fin, de paso, de que los nie-

tos de los proletarios no puedan jamás gozar de los deleites de que antaño gozaron los hijos de los burgueses), algunos reducidos grupos de muchachos y muchachas habrán tenido ocasión (y no sólo eso, sino lo contrario: obligación) de deleitarse y de instruirse en la lectura de la *Eneida*.

¿Qué ha venido siendo Virgilio para estas últimas generaciones de estudiantes? Creo que no gran cosa. La memoria es seguramente buen criterio acerca de esto: hubo tiempos, al parecer, en que los muchachos, grandes muchedumbres de hijos de la burguesía y aun también de los señores y los afortunados de las clases bajas, se aprendían fácilmente de memoria todo su Virgilio (al fin y al cabo, entre los tres poemas no vienen a contar ni quince mil versos) y aun rivalizaban en componer según su modelo hexámetros y hexámetros, dado que Virgilio era por excelencia el modelo de latín para el verso, como Cicerón lo era para la prosa, y se mantenía así en la Edad Moderna la misma facilidad con que en el Imperio tardío, en la época de Ausonio por ejemplo, y luego en las escuelas medievales todo el mundo componía centones más o menos ingeniosos combinando versos o hemistiquios de Virgilio; una facilidad de la memoria que en algunas partes de Europa o de Inglaterra ha llegado a durar para algunos pocos hasta el siglo pasado mismo.

Ahora, los últimos estudiantes que por los liceos o universidades europeas se acercan a Virgilio se dedican, por un lado, a recibir las deblateraciones aguafiestas de la Historia de la Literatura y, por otro lado, con los textos a ejecutar aquella operación que suele llamarse 'traducir', que generalmente, y con bastante motivo, no saben ejecutar. Aprenderse de memoria y recitar largos pasajes de Virgilio es algo que, por ejemplo, intentó alguna vez el que suscribe conseguir de sus alumnas en los años en que gemía aún sobre los yunques de la pedagogía, y bien recuerda cómo era de conmovedor el comprobar lo difícil y trabajoso que resultaba. Pues era evidentemente a contratiempo: recitar de la dulce y sabia poesía quería decir ocio, y por ende enamoramiento; pero ya el Poder requiere un relleno y ocupación constante de los corazones con los millares de frívolas informaciones serias que ha llegado a necesitar su mecanismo: es su manera de aplazar el miedo.

En efecto, bien puede decirse que Virgilio casi ha muerto ya del todo, en el sentido de que, por una parte, el tanto por ciento de personas para las que ese nombre diga algo se vuelve más exiguo que nunca, y por otra parte, lo que a los pocos pueda decirles es sumamente insignificante. Los textos mismos doy por supuesto que sólo los leen los especialistas en filología clásica, y ello por motivos profesionales, lo cual desvirtúa casi necesariamente la lectura (así es Virgilio propiedad de ellos, y así se defienden los estudios clásicos como se defiende el coto de uno dentro del plan de la repartición de tierras), y que el resto de la población sencillamente no los lee, ni aun siquiera en traducciones, cosa que por otra parte no sería tampoco propiamente una lectura de los poemas. Aguardo, sin embargo, las refutaciones de cada simple ciudadano (o más bien adolescente desorientado) que atestigüe habérselos leído, y aun cuando se empeñaran en leerlos los simples ciudadanos, pienso que ello habría de ser más bien sin mucho gusto ni sabor. Pues ni siquiera se sienten los de Virgilio como textos exóticos, venidos «de Oriente», de formas de humanidad extrañas, que pudieran, como suelen siempre a veces tales textos en los hombres occidentales, excitar el prurito de la extrañeza de otros mundos, sino más bien todo lo contrario, como representantes de la poesía literaria de nuestro mundo, muerta y enterrada.

No es éste el lugar, por cierto, de que sigamos intentando la explicación de este fenómeno de la muerte de Virgilio, pero sí tal vez de que anotemos que sólo podrá entenderse un poco menos mal el fenómeno en la medida que se le tome simultáneamente como síntoma que ayude a entender a su vez un poco menos mal la constitución y las necesidades ideológicas de este mundo nuestro en el que se produce. Pero que ello no quiera decir tampoco que, ya que no podemos explicar las características de nuestro tiempo por la pérdida de Virgilio, vayamos en cambio a explicar la pérdida de Virgilio por las características de nuestro tiempo. Cuando aquello que no es más que enriquecimiento de datos de la descripción se convierte en explicación, más o menos descaradamente causal, no se hace sino volver en cierto modo a la magia y a la creencia en un Destino universal o personal: que Virgilio esté muerto en este tiempo porque este tiempo es como es, he ahí un pensamiento paralelo y complementario de aquel de que Virgilio fue como fue porque nació en tal tiempo y en tal día. Es la fe en el Tiempo como substancia, que lo convierte en algo como Tiempo Natural (como si no fuera también el Tiempo mismo una creación histórica) lo que así se está volviendo a sostener; y es así como la visión histórica deja de ser dialéctica (como solía hacer unos años presumir de serlo) para reducirse a algo muy semejante a y compatible con las creencias en destinos y en causaciones astrológicas.

También, por cierto, en tiempos de Virgilio conoció la Astrología una corriente de favor, al menos entre las clases y los ambientes que él más frecuentaba. De lo cual las propias referencias del poeta nos dan algunos testimonios: recordemos cómo la muerte de Julio César hubo un eclipse de venir a señalarla, según se cuenta en las *Geórgicas* (l 464-66) en el pasaje en que se habla de las señales del sol para los labradores:

*Él también, ya César caído, dolióse de Roma,
cuando cubrió su cabeza luciente en ciega tiniebla
y las impías gentes eterna noche temieron.*

Ello no obstante que las explicaciones científicas de los eclipses fueran de siglos atrás bien conocidas. Y noticia de ese favor de la Astrología nos da más por menudo Horacio, que se explica varias veces a sí mismo como hombre mercurial, que en uno de los *Carmina* (ll 17, 17-32) compara el horóscopo de Mecenas con el suyo, y que en otro (l 11) reprocha a Leucónoe que quiera por los *Babylonios numeros* averiguar su futuro y día de su muerte.

En nuestros tiempos igualmente, como se sabe, conoce la Astrología su florecimiento y sus pretensiones. Ciertamente que para la generalidad del pueblo y de las personas cultas tales formas extremas de la creencia en el tiempo no cuentan, apenas cuentan, en sus vidas: que Virgilio naciera el 15 de octubre es cosa que a cualquiera puede sucederle (al que esto escribe, por ejemplo, sin ir más lejos) y que no significa nada de particular. Y sin embargo, no creo que la fe de una parte de las personas en el régimen de las estrellas y lo decisivo de las relaciones temporales con el cielo (o séase, con lo absoluto) esté muy contrapuesta con el santo relativismo y el escepticismo popular del resto, cuando no acabo de ver clara la sonrisa de tal escepticismo, sino que más bien la creencia astrológica se me aparece como una más de las manifestaciones de la creencia general en el Tiempo en sí, en el Tiempo Natural sobre el que la historia se desarrolla, sobre el que discurren como por una vía las personas y los estados, la creencia fundada en la divulgación del sentido histórico y tan característica justamente de nuestro tiempo, donde el cambio y progreso de las ideologías ha venido, al parecer, a culminar en una ideología del cambio y del Progreso.

No es lo mismo, sino más bien en todo caso lo contrario, el limitarse a apuntar notas temporales, como aquí mismo hacíamos a ratos, en torno al nombre de Virgilio: 'su niñez y juventud transcurren entre las últimas guerras civiles de la República'; 'el resto de su vida está implicada con la política gubernamental de Augusto'; 'es contemporáneo de Horacio'; 'muere unos veinte años antes del nacimiento de Jesucristo'; 'durante el curso de su vida progresa la transformación de los pequeños propietarios campesinos en industriales, en publicanos y en proletariados harapientos de la Urbe'. Todas esas notas, en efecto, vendrían a estar de algún modo en el mismo plano que otras anotaciones de ámbito o paisaje sobre el espacio que pasó ante sus ojos o rodeó su cuerpo; 'los valles del Po y el Mincio con sus chozas humeantes de traza medio gala todavía'; 'el ambiente semigreco de Nápoles o de Nola, con sus escuelas epicúreas y sus fincas de reposo'; 'las sórdidas callejas de la Urbe por en medio de los nuevos templos, parques y bibliotecas de la política urbana de los Césares'.

Y todavía, para que esas anotaciones de las circunstancias no se nos cuajaran en idea, consolidando el mismo error substancialista, haría falta estar sin cesar refutando en nosotros denodadamente las concepciones vigentes sobre las relaciones entre Individuo y Sociedad. Pues no basta con aquella tímida formulación de don José Ortega: «él y sus circunstancias» mantiene todavía la dualidad, y justamente en la medida que puedan mutuamente constituirse, Individuo y Sociedad se reafirman como entidades reales y contrapuestas. Pero el vivir Virgilio en tal rincón de las llanuras cisalpinas o el pasar a Roma en tales años de las guerras no son cosas que a Virgilio le sucedan, sino aquello en lo que consiste Virgilio mismo, junto con los otros rasgos cognoscibles de su vida; por tal modo que la enumeración completa (sólo que no cabe que pueda ser completa) de todas las circunstancias suyas vendría a constituir un complejo de siglas (análogo al conjunto de los números que definen una línea –sólo que necesariamente por puntos discontinuos– por relación a un sistema de ejes de coordenadas) que podría sustituir, no sin alguna ventaja, al nombre propio de *Vergilius*.

¿Hará falta notar de paso en este punto que todo lo que se va diciendo no supone ninguna concepción, como se dice, determinista, sino que, por el contrario, son también las concepciones deterministas las que mantienen la contraposición del Individuo con su mundo, contra la que aquí nos permitíamos discurrir? La Persona será una aparición del mundo, tan real como las otras, pero una de ellas, Y luego está el arte del poeta, que no es ninguna propiedad de su persona ni acaso (¿quién lo sabe?) ningún fruto necesario de su mundo, sino más bien un arte combinatoria de sus palabras y sus elementos, que trata por desgarrones de desvelar acaso el secreto de la constitución personal del mundo.

Justamente los años últimos de la vida de Virgilio iban a estar consagrados a una especie de experimento acerca de la Persona y su destino con motivo de la elaboración o crecimiento en él de su héroe Eneas, aquél que ya en las tradiciones, más o menos eruditas o popularizadas, de los griegos itálicos y de los latinos había venido a ser la encarnación del destino y de la pervivencia histórica de Troya, hundida en llamas en la guerra originaria de nuestro mundo y, trasladándose hacia Poniente, reproducida bajo la forma definitiva de Roma y de su Imperio; aunque ya ese rasgo peculiar del personaje aparecía como en germen en nuestro primer poema o primera deposición escrita de los mitos, en la *Ilíada*, sobre todo en aquel pasaje (XX 79-352) en que sale, movido por Apolo, a enfrentarse con el mismo Aquiles y responde a su parlamento de amenazas con otro en que expone morosamente su genealogía, a seguido de lo cual se arrojan en vano las lanzas uno a otro y en el momento en que está Eneas con un

descomunal peñasco en alto y Aquiles avanzando con la espada desenvainada, se interrumpe la acción para un momento de deliberación de los dioses, entre los cuales Poseidón se decide a salvarlo de la muerte con aquellas palabras o profecías:

*«Pero ¿por qué él ahora sin culpa duelos padece
por miserias ajenas en balde, él siempre que en gracia
dones ofrenda a los dioses que en la ancha bóveda moran?
No, sino vamos nosotros a arrebatarlo a la muerte;
no sea además que el Cronida se aïre en caso que Aquiles
llegue a matarlo; y salir sano y salvo está en su destino,
porque ni desaparezca ni sin simiente perezca
casta de Dárdano, al que el Cronida amó entre los hijos
todos que de él nacieran y de mujeres mortales.
Que es que a la casta de Príamo ya el Cronida aborrece,
y ahora va a reinar sobre los troyanos Eneas
y de sus hijos los hijos tras él que nazcan un día».*

Sobre esa figura, ya especialmente tratada por los hados de la tradición poética y política, va a criarse en Virgilio el Eneas de la *Eneida*, destinado a llevar a través de llamas, de mares, del amor y de la muerte la consigna de la sobrevivencia histórica y la reproducción de lo mismo en otro, héroe cuya comparación con la propia persona del creador se hace para el biógrafo tan inevitable, y tan trivial seguramente, como la de Goethe con Fausto o la de Cervantes con Don Quijote.

Sólo que, en este caso, los críticos han venido haciendo notar mil veces que el personaje de Eneas poéticamente falla, que se le siente como carente de realidad y peso, más parecido a las sombras infernales de la futura Roma a las que él baja a visitar, como si fuera demasiado puramente una encarnación del destino de la Nueva Troya que había de fundarse. Pero ese fallo poético no me parece un accidente, sino esencial a la etopeya del personaje: en esa falta está precisamente el carácter esencial de Eneas. En ese retrato del Individuo representante en la épica, ya literaria, del hombre de estado histórico, al tener que ser idéntico con su papel político o destino, no podía el poeta menos de olvidarse de un elemento indispensable del Individuo real y corriente, que es el que le da su realidad o peso: el de que el Individuo se caracterice por el hecho de creerse a sí mismo diferente y enfrentado con su mundo, su función o su destino. Así, la excesiva obediencia del *pious Aeneas*, por falta de su mentira esencial, no le deja ser verdadero; y, exigido por su éxito como hombre de estado, su fracaso como hombre o personaje es al mismo tiempo el fracaso de la epopeya misma, de su intento de reproducirse como género literario. Fracaso que, aunque no en el sentido que lo es la muerte de Héctor (la rama aborrecida por el de Crono y privada de sobrevivencia), no dejará de ser también conmovedor para los lectores.

En cuanto a la figura, a su vez, de Virgilio mismo, también aquí, un tanto paralelamente o imitando el procedimiento de Virgilio para con su héroe, estábamos nosotros tratando (sin duda vanamente) de borrar las fronteras de su figura con su mundo, de tal modo que se apareciera tan improbable una biografía que no fuera al mismo tiempo una historia como vana, por otra parte, una historia que no fuera al mismo tiempo una crítica de sí misma.

Así queríamos que se entendiera, por ejemplo, aquello que decíamos de que el hecho de haber vivido su juventud entre las guerras hace que el mal del mundo se le aparezca lo primero bajo la forma de la guerra y que su añoranza del paraíso se presente so-

bre todo como añoranza de la paz: ¿cómo decir sin confusión que es el mundo de Virgilio el que, por la boca de Virgilio, habla de ese modo, sin que ello hiciera olvidar que ese mundo a su vez, mirándolo personalmente, es, por así decirlo, el alma de Virgilio mismo?

Pero además el caso de un poeta presenta muy de relieve otra dificultad suplementaria, junto a la de la relación de él con su mundo, que es la de la relación de sus versos y él: la cual sólo pueda acaso entenderse un poco menos torcidamente si la entendemos de tal modo que, una vez que al poeta lo hemos confundido con sus circunstancias, se nos aparezca él mismo, renunciando a posturas divinas o creatrices, como la circunstancia de sus versos. Y si, en general, al estar la obra dentro de la vida, la vida está igualmente dentro de la obra, otros casos habrá en que parezca más exacto decir que la obra del hombre fue su vida, pero en particular el de Virgilio parece invitarnos, al revés, a pensar que su vida no fue otra cosa sino su obra.

Pues ello es que, terminadas las guerras civiles, el resto de la vida de Virgilio, desde pasada la treintena hasta los cincuentayuno que moriría, está toda ella constituida sobre la paz; que se prolongaría hasta más allá de su muerte y que, en cuanto ausencia de conflicto interno (las guerras de corrección o mantenimiento de la frontera serían parte de la rutina del Imperio), habría de durar, con alguna breve alteración como la del año 69 d. J., cerca de cuatro siglos. Y esos cuatro siglos pesan inevitablemente, a nuestros ojos, sobre esos veinte años restantes de la vida de Virgilio.

Esos veinte años se nos aparecen, por cierto, bien descoloridos y, carentes, al menos para nosotros, de las perturbaciones de la pasión, poco, como suelen decir las mujeres, interesantes: prácticamente se nos confunden, hasta en el accidente mismo de su muerte, con la elaboración de las *Geórgicas* y de la *Eneida*. *Deus nobis haec otia fecit!*: el grito alborozado de Títiro (*Buc.* I 6, que citábamos arriba) debió de resonar sin duda con otros tonos (y por ende, con otros sentidos de las palabras, *otia* y *deus*) a lo largo de esos años, a lo largo de los cuales no podía menos de irse manifestando a los ojos del poeta (que al mismo tiempo, no podía ya manifestarla en sus palabras y reconocerla conscientemente) la miseria de la paz, la cara pacífica de la muerte, o más bien, según Herac'lito, que paz es guerra y guerra paz (fr. 67) y, sin embargo (frs. 53 y 80), lo que domina todo es la guerra de paz y guerra.

El rechazo de Virgilio (o su incapacidad: distinción sutil, en que sólo los pensadores voluntaristas pueden poner algún empeño) de entrar para nada en los asuntos y oficinas de la política de Augusto, al mismo tiempo que no sabía negarse a seguir recibiendo el favor de los grandes señores y de Augusto mismo, es como un testimonio de esa ambigüedad de su alma en la época de la paz, bajo la cual de tan especial manera madurarían su enfermedad y su tristeza.

Pero también incluso su amigo y protector Mecenas, a quien vendrían tan devotamente dedicadas las *Geórgicas*, a pesar de estar mucho más comprometido que el poeta en los negocios y hasta cumplir privadamente funciones que en el Estado actual más bien corresponderían a un Ministro de la Cultura, ya anotábamos arriba cómo rehusó el ocupar cargos oficiales y aun el salir de su condición de caballero, del *ordo equestris* o clase media, y pasar de otra cosa que consejero privado del emperador. Es de Mecenas de quien una cita nos conserva (fr. 4 Morel) aquellos escalofriantes priapeos que proclaman:

*Pierna o brazo mutilame,
manco déjame y cojo,*

tica o primera literatura, que era reproducir en forma literaria alguno de los antiguos géneros de la poesía viva: en este caso, el poema didáctico de agricultura, cuyo modelo eran los *Trabajos* de Hesíodo (aunque propiamente en los *Trabajos* a la agricultura sólo el centro del poema se consagra). Poco, sin embargo, aparte de su estatuto como género, le debe el arte de las *Geórgicas* a Hesíodo; más a los alejandrinos, como Arato el poeta de la astronomía, que había traducido Cicerón y luego el príncipe Germánico; y más a Lucrecio (recuérdese otra vez la tentación epicúrea de la juventud de Virgilio), que era el que había demostrado en latín esplendorosamente qué registros poéticos podían hacer sonar los hexámetros de un género como el poema didáctico, de poesía tan esencialmente, por así decirlo, impura.

Pero, con todo, merece bien la pena la confrontación de las *Geórgicas* con Hesíodo: pues los *Trabajos y Días* es nuestro primer documento de la Moral propiamente dicha (más antiguo sin duda que la redacción misma de las Tablas de la Ley entre los judíos), queriendo aquí 'Moral' decir aquella especie de discurso que, saliendo de la religión y de las leyes exteriores con el paso de los estadios señoriales a la burguesía, contando con una bastante avanzada interiorización de las leyes como

ojo de Zeus que todo lo ve y que todo lo entiende

(267)

ejerce la coacción para el mantenimiento del orden por medio de la apelación directa al alma del oyente (simbólicamente están los *Trabajos y Días* dirigidos en segunda persona a Perses, el hermano del poeta) y dan así el gran paso para la configuración del alma misma.

Y así es que en el poema de Hesíodo, con la más reveladora de las ambigüedades, que vemos perdurar en el pasaje de *Geórgicas I* que leíamos arriba, el trabajo aparece por un lado como fruto de la *invidia* y la maldición divina (por culpa de Prometeo, el titán bienhechor y en algún modo prototipo de los hombres), en tanto que sin embargo el cumplimiento del trabajo se ofrece como el único medio de no hacerse odioso a los demás, hombres o dioses, y por ende de hacerse bien a uno mismo.

Pues bien, en el trance de derrumbamiento de aquel tipo de sociedad fundado en la Moral y en el Trabajo (pues el fin de la República romana significa bastante bien la conversión de la burguesía antigua en una nueva fase del capital), la gobernación de Augusto viene a ser el último intento de mantener aquella Moral del Trabajo o de restaurarla (más tarde, y para muchos siglos, la caída de esa Moral, con la correspondiente aparición de un nuevo tipo de alma, dará paso a aquella nueva fase –otra vez religiosa, en un sentido nuevo: cristiana– que sustituirá y sublimará la moral del sustento en la de la salvación); y que ese último intento de mantenimiento bajo Augusto sea justamente de carácter gubernamental (que la Moral, salida de la Ley, tenga que volver a convertirse en Ley, hasta que, con la síntesis del cristianismo y el Imperio, pueda pretender hacerse religiosa y gubernamental al tiempo) indica claramente la situación crítica y desesperada del sistema que trata de restaurarse. Política restauradora en la cual –se dice– Virgilio colabora con las *Geórgicas*.

Y en efecto, parece que se trataba, entre otras cosas, de cortar el proceso de inmigración a las ciudades, y sobre todo a la Urbe, y de despoblación del campo, sobre todo el italiano; sin tocar seriamente, por supuesto, la institución del latifundio: no se volverá ya más a hablar de leyes agrarias como aquéllas por las que murieran menos de un siglo antes los hermanos Gracos; pero, con el típico afán de los gobiernos que

pretenden desde arriba curar el mal del que ellos mismos no son sino la eflorescencia, se intentará mantener un cultivo abundante de las pequeñas propiedades al mismo tiempo, y mantener de paso un sano pueblo de labradores y evitar su transformación en vastas capas –nunca del todo seguras, a pesar del circo– de una especie de proletariado harapiento urbano.

Y ciertamente, si podía creerse que el camino de la propaganda *ad hominem* (que era, al fin y al cabo, el propio de un gobierno moralizante) era adecuado para tales fines, bien pudieron las *Geórgicas* estimarse formando parte de ese plan de propaganda. Con demasiada ingenuidad, por cierto: ¿puede pensarse que ni siquiera Augusto, con toda la idealidad y fe que a un hombre de estado le es necesaria para serlo, o que Mecenas por lo menos creyeran en la eficacia propagandística de una obra como las *Geórgicas*?

Los consejos técnicos, acá y allá desparramados, son en ellas meros materiales del arte poética literaria; y tiempo hacía que los labradores romanos (o más bien los terratenientes y sus *uillici* o granjeros) disponían de verdaderos manuales de agricultura y ganadería: el que se hizo tan popular en el mundo antiguo de Magón el cartaginés, el tan severamente romano de Catón el Viejo, que se nos ha conservado, y en fin, publicado justamente en el 37 o 36, la *Res Rustica* de Varrón, cuando ya tal vez había Virgilio compuesto el libro 1 de su poema, y que parece sin duda haberle prestado nuevas sugerencias para los tres siguientes.

Y por otra parte, un poema de arte tan sabiamente alejandrino, donde la alternancia entre momentos de tratamiento saltuario y alusivo de los temas y momentos de morosa expansión en alguno de ellos, aparentemente por capricho, constituye el fundamento mismo del arte, ¿a qué lectores podía pretender llegar sino a las capas más educadas de la sociedad urbana? Más bien diría uno que semejante obra está destinada a ser, en la dulzura escrita de la evocación del campo, el sustituto del campo («Llanura blanca / de flores negras, / y cinco bueyes / aran en ella»), como dice nuestra cantilena infantil) para aquellos que, condenados a las nuevas formas de vida, ya no pueden vivir en él ni vivir de él; aunque sea tal vez en ese trance, en el trance de su pérdida y añoranza, cuando se puede empezar a verlo .

Pero en todo caso, en las *Geórgicas* la visión que aparece de los campos y sus trabajos no contiene nunca las imágenes de alegría y felicidad del trabajador, las que manchan, como una de las más penosas afrentas, las páginas y los himnos de la propaganda laboral moderna. Se ha hecho notar precisamente cómo los alegres y felices a lo largo de las *Geórgicas* son tan sólo los árboles, las mieses, incluso los ganados; para lo cual se aprovecha Virgilio en parte del hecho de que los adjetivos como *felix* y *laetus* sirven en latín desde el principio para aludir a la lozanía y felicidad de los campos y de sus crías, de donde sólo por metáfora seguramente habían pasado a aplicarse a los estados de ánimo y sentimientos de los humanos; de modo que bien podía Virgilio, apenas con la sensación de una metáfora inversa, devolverles esos adjetivos a las plantas y animales de que procedían.

Y en cuanto a la valoración de la vida del campo o por lo menos en el campo, también Horacio, por los mismos años en que se escriben las *Geórgicas*, constataba acerca de sí mismo la típica contradicción del hombre urbano, a quien la añoranza del campo en la ciudad y la necesidad de la ciudad en el campo lo desgarran como dos voluntades suyas en conflicto; así cuando en una de las *Sátiras* se hace decir por su

esclavo Davo, con lengua provisionalmente liberada por la celebración de las Saturnales:

*Campo ansías en Roma, y ya campesino, la ausente
Urbe, veleta de ti, por las nubes la pones.*

(*Sermones* II 5, 28s.)

y para ese modo de valoración supo dar Virgilio con aquella fórmula feliz que señala la escisión -esencial, por otra parte, a la condición histórica del hombre- entre el bienestar y la conciencia de sí mismo:

*O fortunatos nimium, sua si bona norint
agricolas!*

(*Geórgicas* II, 458s.)

Donde el empleo del término *fortunatos*, con su precisa referencia a la riqueza (pues los términos propiamente humanos para decir «feliz», como *ólbios* en griego y *beatus* en latín, mantienen una honesta confusión entre «feliz» y «rico»), la colocación del *sua*, que acentúa la antítesis entre los bienes y su conciencia, la elección de la condicional potencial (algo intermedio entre «si llegan a conocer» y «si conocieran»), la misma expresión en Acusativo exclamativo que reemplaza a la predicación normal de lo que se dice, son otros tantos aciertos de tacto en la formulación, que revelan la delicadeza del poeta en el tratamiento de una antítesis sagrada; y el *nimum*, en fin, que llena todo de una mezcla inextricable de resignación y de ironía.

Pero tal vez lo más significativo de las *Geórgicas* es la elección del tema de su cuarta parte: pues después de haber dedicado de una manera relativamente proporcionada el libro I a cuestiones misceláneas de elección, preparación y cultivo de labrantíos, el II a plantación y árboles, en particular el olivo y la vid, regalos segundos de A tena y de Dioniso tras el del pan primero de Deméter, y el III a los ganados, rebaños, vacadas y yeguas, se añade un cuarto libro consagrado solamente a las abejas, con una desmesura evidente si se atiende a la importancia de la industria marginal de la apicultura.

Algo, sin embargo, le guiaba a Virgilio en la elección del tema y en esa morosidad con que en él se pierde el libro: del tema propiamente apenas si como pretexto se desarrollan algunos consejos prácticos para el apicultor; pero en cambio sí, con cualquier pretexto, se emprende y se continúa con fruición y con minucioso apasionamiento la descripción del mundo fascinante de las abejas y de las costumbres o instituciones que rigen su sociedad.

Apenas hay que añadir que el modo de tratamiento consiste en un continuo paralelismo con las instituciones humanas, explícito a veces y sobre todo implícito, cuando los términos de la política, el gobierno, la guerra y las virtudes civiles acuñados por los hombres son los que sin más se emplean a cada paso para las abejas: reyes, soldados, ciudades, naciones, cosechas, motines, señales, formaciones de batalla y división de los trabajos. Y los puntos en que, con respecto a la melitología científica o moderna, Virgilio se equivoca o transmite errores (así, en cuanto a las dos castas de abejas, en cuanto a la especialización de las operarias, en cuanto a la función de los zánganos, en cuanto, sobre todo, al sexo del *rex* o reina) no hacen sino poner más de relieve el papel de espejo fascinante que el poema quiere atribuir a las abejas,

Todavía, con turbia simpleza se oye a veces a los estudiosos de la Literatura tomarse las abejas de Virgilio, no ya como reflejo, sino como modelo y casi exaltación del Or-

den del estado; lo cual es ignorar que justamente la exteriorización del Orden y la política en lo animal vuelve, al tiempo que poética, crítica la visión de un poeta reaccionario como, naturalmente, lo es Virgilio.

La segunda mitad de ese libro IV se pierde en unos *excursus* o divagaciones, de los que apenas si en los últimos versos se retorna, primero a propósito del pastor Aristeo (que se sospecha, según una noticia de Servio, que entró como sustituto del personaje que en la primera edición de las *Geórgicas* había sido Cornelio Galo, con el que también las *Bucólicas* concluían, pero que en tanto, caído en la desgracia de Augusto, se había suicidado en 26 a.J., de modo que la sumisión política de Virgilio habría tenido que eliminarlo del poema), de donde, a su vez, según la costumbre del epilio alejandrino (nos es dado comparar el poema nº 64 de Catulo), se desarrolla otro tema, que es el mito de la muerte de Eurídica y el fracaso de su resurrección por obra de la música de Orfeo.

Con esta nota melancólica sobre el mundo de debajo de aquella tierra cuyos frutos y labores se cantaban, sobre la muerte y en particular sobre el fracaso de la poesía contra la ley que gobierna la vida de los hombres, se cierra el libro de las *Geórgicas*, después de haber desplegado en las abejas el reflejo, como vívida pesadilla, de la sociedad trabajadora y beligerante. Siéntase la ambigüedad de los tonos con que entonces suenan los versos histórico-biográficos que al final se añaden:

*Esto sobre labranza del campo y ganados cantaba
y de vergeles, en tanto que César grande hacia el hondo
Éufrates lanza el rayo de guerra y de grado a los pueblos
leyes da vencedor y se abre vía al Olimpo.
Era sazón que a mí, Virgilio, criábame dulce
Nápoles, en tareas de oscura holganza florido,
yo que imité el cantar pastoril y, audaz como joven,
Títiro, le canté bajo la ancha haya acostado.*

(IV 559-67)

También la manera con que se cierra el poema de los últimos años de Virgilio (en 29 a. J. debió de empezar con los estudios y preparativos, por el 27 debió de haberse publicado alguna parte, en el 19 emprendió el viaje fatídico en el que pensaba corregir la *Eneida* profundamente, sino que antes se hubo de dejar morir) resulta bien reveladora en lo que toca a la visión virgiliana de la guerra, del valor de los hombres y del destino de Roma que a lo largo de sus doce libros se desarrolla.

En esos pasajes finales del libro XII (que son una constante provocación, según la actitud común de la épica literaria, a la confrontación con el modelo homérico, esto es, la muerte de Héctor bajo Aquiles en el libro XXII de la *Ilíada*) se nos aparece derribado al fin por tierra el gran rival itálico de Eneas, Turno el rútilo, a quien la llegada del héroe a Italia había arrebatado las esperanzas de la mano de Lavinia y de la sucesión del rey Latino. El guerrero caído habla, según la costumbre épica, pidiendo gracia, de manera noble, pero no arrogante. Largo rato vacila Eneas con la espada en alto, y sus ojos recorren el cuerpo del vencido.

Ahora bien, he aquí que en el libro VIII de la *Eneida* Evandro, aquel extraño colonizador venido de la Arcadia (resto en la mitografía helenística prorromana de otra manera que Roma se buscaba para enlazarse con el mundo helénico y que hubo luego de compaginarse con la versión de la ascendencia troyana por los enéadas) que había

venido a fundar su reino sobre las márgenes del Tíber, justamente en las colinas donde luego sería Roma, no sólo había recibido a pesar de su origen griego hospitalariamente a Eneas, aprovechando Virgilio la visita para pasear los ojos por los torrentes y matorrales que yacían en el pasado bajo las calles y los templos de la Urbe, sino que había hecho con él alianza contra los itálicos y había mandado en su compañía a su propio hijo Palante con las tropas de socorro; al cual, casi en las primicias de sus armas, lo había matado Turno, llenando de tierno luto el libro X de la *Eneida*, y le había arrebatado el hermoso cinturón amado de bolas de oro que llevaba.

Pues bien, es precisamente al ver aquel cinturón con sus bolas de oro sobre el cuerpo de Turno derribado y suplicante cuando la ira justiciera hierve al fin en el pecho de Eneas con la bastante furia para hacerle descargar el golpe de gracia sobre el enemigo, al tiempo que le advierte todavía:

*Palante con esta espada, Palante.
él es quien te inmola;*

con lo cual la espada se hunde, el vasto cuerpo se estremece en las últimas convulsiones, y el ánimo de Turno

fugit indignata sub umbras;

que son las últimas palabras de la *Eneida*.

Nótese, pues la nitidez con que está en esa última escena declarada la contradicción que es el meollo de la guerra y de la justicia toda: es necesario, por un lado, que en el reo la inculpación personal aparezca visible, como una mancha, para que el brazo del varón justo (que no casualmente se ofrece la equiparación entre el *pious Aeneas* y el varón justo de la Biblia, del que no hace muchos años el director I. Bergman en la peor, aunque no la menos hermosa, de sus películas nos presentaba una hiriente incorporación) se mueva al fin; por otro lado, en el ajusticiador mismo se borra inmediatamente la posibilidad de inculpación personal del acto, se le reduce a la condición de verdugo, de mero instrumento de la Justicia («no soy yo, sino tu culpa, lo que se sirve de esta espada»), y por si fuera poco, se añade en aquel pasaje la fórmula *inmolar*, que identifica al guerrero y ajusticiador con el sacerdote, el ser que ha dejado que el sitio de su alma de contradicción lo ocupe el mandato claro del espíritu del Orden, del Señor que avanza seguro por la derecha vía.

Para una entidad política, como Roma, cargada de destino, destinada a dar al mundo una forma nueva, nacida de la sumisión de todos los pueblos por la guerra a la práctica de la Justicia, no resultaría Eneas, en efecto, mal representante, si no fuera que tenía que pasar para nacer por las manos de un poeta triste. Al biógrafo le toca, por su parte, imaginar cómo había Virgilio mismo de debatirse entre la identificación y la contradicción con el héroe que había elegido o que se le había impuesto.

Y Virgilio, que tan enamorado estaba de las tierras italianas, las semigalas del Po y las semigrecas del Mediodía, que ni siquiera pudo vivir en la Urbe mucho tiempo y prefirió pasar los últimos años como los primeros por las regiones de Italia, que había prometido en las *Geórgicas* (II 13-15)

*fundaré en la verde llanada un templo de mármol
cabe del agua, en donde en lentos recodos inmenso
yerra el Mincio y reteje de tierna caña la orilla,*

y que legó su cuerpo, con un epitafio, según la tradición, a Parténope, la vieja Nápoles, que hasta era un poco, si cupiera el anacronismo, nacionalista de Italia, como se nos apunta en las *laudes Italiae* (*Geórgicas* II 136-76), que con tanto esmero hubo de estudiar durante años los datos arqueológicos que le permitieran la evocación de los pueblos itálicos primitivos en la segunda parte de la *Eneida*, no podía menos de ser sensible a lo que la construcción de la unidad y del Imperio significaba de destrucción de tantos nombres y riquezas.

¿Había entonces de ser él al mismo tiempo quien cumpliera el papel de propagandista del destino de Roma y de la política de Augusto? Y en el centro de su templo de mármol ¿había de grabarse la faz, si no del César, al menos de Eneas como trasunto suyo?

Ni hay tampoco por qué negar (que ni el amor nos manda a costa de cualquier cosa salvar a Virgilio de la vergüenza) que hay en la *Eneida* efectivamente, y tan frecuentes como el justo tedio de los lectores lo denuncia (pues no se puede servir al Señor sin ofender el arte) pasajes verdaderamente exaltatorios de Roma y su destino, de la empresa de Eneas y de la de Augusto: las repetidas profecías que al héroe se le hacen de un Futuro glorioso; la poco imparcial glorificación de las gentes y aliados de Eneas en la segunda parte, parcialidad de la que apenas es una corrección y penitencia el tierno tratamiento de la amazona Camila y de su muerte en el libro XI; y tal vez el más lamentable y descarado de esos pasajes exaltatorios, aquél en que se glorifica la muerte de los dos jovencuelos Niso y Euríalo, muertos voluntarios para una expedición de enlace del campo troyano con Eneas pasando por entre los enemigos, y a los cuales, después de haberlos hecho nacer y morir tan brevemente, se les apostrofa:

*¡Venturosos ambos! Y si algo puede mi canto,
nada habrá que os quite la vida jamás del recuerdo,
mientras la casa de Eneas la inmóvil peña domine
del Capitolio y retenga el poder el Padre romano.*

(*Eneida* IX 445-48)

Pero en fin, acosado así Virgilio entre sus más arraigadas querencias o enamoramientos y el destino de poeta imperial que se le imponía, bien puede imaginarse cómo de ambiguo había de ser su sentimiento ante la empresa que cantaba, la fundación de la Nueva Troya y la edificación de la Idea del Imperio, y es justamente esa ambigüedad la que está reflejada en aquella peculiar psicología de su héroe, el más indeciso al mismo tiempo que el más decidido de los héroes de la épica, psicología que puede hacerles parecer a los lectores que, según como se mire, Eneas no tiene alma o es un alma pura.

Ya por cierto en la primera parte del poema, donde Eneas había venido navegando de las costas del África a Sicilia y de Sicilia a Cumas y le había narrado a Didó sus anteriores navegaciones desde Troya y la noche de la caída de Troya misma, había aparecido en el libro VI otra escena reveladora de esa ambigüedad del personaje que hace de contrapunto con aquélla de la muerte de Turno que rememorábamos al final del libro XII.

Pero será tal vez oportuno que antes, a propósito de ese contrapunto de las escenas, nos detengamos aquí un poco a considerar un aspecto bastante técnico y aun arquitectónico del arte del poema; pues no sería justo hablar demasiado separadamente

de sentimientos y personajes por un lado, de arte por el otro, como si ambas cosas pudieran separarse.

Es ello que el punto acaso más alto, y en todo caso punto clave de la técnica virgilliana (siendo en esto Virgilio culminación de lo que era un cuidado general de la poesía helenística o literaria) está en la construcción; que llamamos adrede «construcción»: pues, al pasar de la poesía a la literatura, lo que eran costumbres de retomo rítmico en la recitación o el canto quedan congeladas en fórmulas de construcción arquitectónica (el ritmo, reducido a libro, no puede menos de resultar también en una estructura visual), y aun se desarrollan en la literatura estructuras y correlaciones entre partes que apenas habrían sido eficaces ni practicables en la poesía viva.

Es así que no sólo encontramos procedimientos de alternancia, especialmente perceptibles en el decurso de la *Eneida*: alternancia sobre todo entre pasajes de narración rápida o saltuaria y otros de narración lenta o demorada; alternancia también entre tintes sucesivos de *páthos* o sentimientos y de, por así decir, colores; como también, en las *Geórgicas*, alternancia entre momentos de elocución y consejo práctico con momentos de evocación; y llega la alternancia a regir la construcción de la obra entera, como se ha hecho notar para la de las églogas pares y nones de las *Bucólicas*, para la de los libros pares y nones de la *Eneida*,

Pero encontramos también, implicándose con la alternancia, estructuras de simetría más compleja: por ejemplo, así como es fácil reconocer que el libro de las églogas tiene, además de la alternante, una disposición concéntrica, formando, por el tema y el estilo, correspondencias dos a dos (1/9, 2/8, 3/7, 4/6, quedando fuera la central, 5, y la final, 10), así también los episodios de la *Eneida* (no precisamente los libros; pues el corte de fin de libro está también artificiosamente puesto a veces de modo que interrumpa los episodios) se corresponden entre sí, atendiendo a sucesos, personajes o tonos análogos de la narración, de tal manera que se combinan los siguientes tipos de estructura: aparte (a) de la alternancia simple mencionada, (b) la disposición en díptico, de los seis primeros libros frente a los otros seis (de los que es tópico que sean respectivamente la *Odisea* y la *Ilíada* de Virgilio); (c) dentro de cada una de las mitades (aproximadamente en I-V y en VII-XI), una cierta organización concéntrica de los episodios; y (d) una organización que enlaza episodios correlativos de la primera parte con otros de la segunda. Sin que todo ello obligue a pensar en una planificación previa por parte del poeta, sino sencillamente en la manera en que el cuasi instinto rítmico de la audición o tiempo se traduce por sí mismo en estructuras cuando la poesía pasa a la escritura.

Pues bien, es así como íbamos diciendo que había un pasaje del libro VI que se corresponde en algún modo con el de la muerte de Turno en el XII y nos completa la visión de Eneas: aquel del libro VI en que, a lo largo de su viaje por el reino de las sombras, ve cruzar, entre las heroínas que han muerto por amor, el ánima de Didó, la que al final del libro IV se había suicidado sobre su pira al ver alejarse sigilosamente las naves del troyano, que empujado –al menos en la noble convención épica– por el viento de su destino, la dejaba sola con su amor. Recuérdese aquí lo que pasa ahora entre el héroe y la sombra de la amante:

*fresca su herida, Didó la fenicia
iba en el vasto bosque sin rumbo. El noble troyano,
de que a su lado paró y la reconoció entre tinieblas
entrenublosa (como el que, al entrar el mes, asomando*

ve o piensa que vio por entre nubes la luna),
lágrimas derramó, y con dulce amor le decía:
«Ah, infeliz Didó, así pues ¿fue cierta la nueva
que de tu fin me llegó y que segaste a hierro tu vida?
Causa yo de muerte te fui. Por los dioses lo juro,
por las estrellas, o fe la que haya aquí bajo tierra,
mal de mi grado, reina, me separé de tu costa;
pero mandato del cielo, que entre estas sombras me fuerza
hoy a cruzar mohoso abrojal y noche sin fondo,
bajo su ley me arrastró. Ni nunca pude creerlo
que a un tan gran dolor con mi partida te hundía.
Ah, tu paso detén; no te huyas así de mis ojos.
Huyes ¿de quién? Por mi sino es la última vez que te hablo».
Tal de su voz Eneas al ánima ardiente y su torvo
ceño quería ablandar y moverla a llanto quería.
Ella al suelo los ojos tenía a un lado clavados,
ni de la voz que se alza su rostro un punto se turba
más que si roca estuviera allí o si escollo de mármol.
Quítase al fin de ante él, y huyó a esconderse enemiga
en la sombrosa selva, donde el esposo primero
paga su amor con amor y a su fe Siqueo responde.
Pero Eneas aún, del azar maljusto aturdido,
lejos la sigue con llanto y se duele al verla alejarse.
Torna de allí al camino fijado.

De la manera en que queda el héroe malparado ante el insoluble trance del amor ya nos había el poema dejado ver otros ejemplos: uno cuando final del libro II (735-94) ha de contar él mismo cómo hubo de renunciar a buscar a su mujer Creúsa, perdida entre la noche y el incendio, renuncia a 'la cual, no sin muchos gritos de llamada, vueltas atrás y lágrimas, sólo pudo llegar cuando la sombra de Creúsa misma se le aparece para animarlo a ello; otro en el libro IV, el de los amores con Didó misma, cuando una y otra vez ha de bajar Mercurio a amonestarle que recuerde su destino y el reino que le espera, para que se decida a abandonar Cartago y a su reina, y al fin, ante el ímpetu desatado del amor de ella, abandonarla a traición, pero especialmente cuando a él mismo se le hace explicar su decisión (que no es sino obediencia a la orden de los dioses) en el parlamento de IV 333-61, que termina fatídicamente (como si tampoco Virgilio hubiera sabido bien cómo rematarlo) con el verso trunco *Italiam non sponte sequor*: «no por mi voluntad». Pero tal vez de la manera más cruda se desvela la actitud del héroe en el pasaje citado del libro VI, en el reino de la muerte, adonde la inflexible obediencia de Eneas ha arrojado a Didó, como su espada arrojará al fin del poema al ánima de Turno: pues allí se acumulan las sugerencias sobre el alma contradictoria del pío Eneas, ya en sus palabras (el «Causa yo», el precioso «Huyes ¿de quién?»), ya por los hechos (aquel verla «entrenublosa» como a la luna nueva, aquel pararse un momento y pasar de largo del ánima, aquel «se duele de ella» seguido inmediatamente por la continuación del rumbo que le está trazado), ya sobre todo por el despiadado contraste entre las palabras, justificaciones y lágrimas de Eneas con la soberbia indiferencia y silencio de Didó, todo lo cual tiene el efecto de dejar los gestos y palabras del hombre de la acción en un vacío desolado.

Encontramos, pues, bien de relieve la contradicción insuperable que señalábamos como característica del alma de Eneas: por un lado, la acción perfectamente justificada, en cuanto necesaria o fruto de unos hados ineludibles, y junto a ella, sin embargo, el ansia irreprimible de justificación que obliga a hablar al héroe ante Didó muerta, sobre Turno moribundo.

Y, dominados como estamos nosotros tan profundamente por la creencia en el alma, en los resortes interiores, temperamentales o pasionales, de las acciones, puede antojárenos Eneas por su propia piedad –mera reverencia y obediencia de niño bueno o de buen hijo– extrañamente frío y despiadado, desalmado en suma. Pero más ha de extrañarnos, si bien miramos, la frialdad despiadada de Virgilio mismo para con su héroe, a quien, pese a aquellos momentos de glorificación forzosa o de Eneas en persona o más bien de su obra futura, de Roma y el Imperio, así nos lo ha entregado en sus versos abandonándolo al soplo del destino, sin concederle más justificaciones que aquéllas. tan ineficaces, que el propio héroe pronuncio por su boca.

Ello es que esa relativa frialdad virgiliana (relativa en cuanto estorbada por la necesidad glorificadora), esa ambigua frialdad no hace sino querer restaurar en su versión literaria una característica general de la poesía épica de antaño, quizá la más esencial de ella; a saber: aquella objetividad o desprendimiento, libre de todo juicio, de censura ni alabanza, con que se presentan las acciones de los héroes y los dioses y entre las acciones igualmente se reproducen sus palabras; y ese desprendimiento o falta de juicio paradójicamente, según apuntaba Th. W. Adorno en su ensayo «De la ingenuidad épica» (trad. esp. en *Notas de Literatura*, Madrid, 1962) y nosotros mismos debatíamos en 'Los títeres de la epopeya' (*Estudios Clásicos VII*, 1963), constituye la fuerza crítica de la épica. En la medida que la poesía, por no haberse escrito todavía, no tiene conciencia de su función, en la misma ejerce su función con una soltura y puntualidad análogas a aquéllas con que se mueve el brazo y el corazón de Aquiles mismo, que igualmente carece de conciencia de su alma.

Pero en los tiempos de Virgilio la épica, como venimos indicando, está muerta o, con el resto de la poesía, afectada de esa su enfermedad crónica y estabilizada que es la literatura; y la *Eneida* por tanto no es sino una recreación literaria del género, como lo eran los *Argonautica* de Apolonio de Rodas (fl. hacia 240 a.J.), que en parte le sirvieron a Virgilio de modelo, sobre todo los amores de Medea y Jasón para los de Didó y Eneas en el libro IV de la *Eneida*, o como volverían a serlo en la Edad Moderna Os *Lusitadas* o la *Franciada* o la *Araucana*, por no señalar muchas de las más descaradamente serviles y conscientes de su función glorificadora o del héroe o de la Patria.

Así que, si confrontamos la *Eneida* con la *Ilíada* (siendo y todo nuestra *Ilíada* la fijación escrita en que termina la tradición épica oral), no podremos reconocer en ella aquella misma ingenuidad y libertad, aquella desnudez o transparencia, que era seguramente el secreto de los tiempos en que la épica vivía, en que el aedo, un artesano independiente, no debía ya pleitesía a los señores del pasado, ni ya tampoco a los dioses mismos, y en que, según los ojos del niño de don Antonio Machado lo veían, era «Aquiles el más fuerte, porque era / el más fuerte», sino que a lo más que podrá alcanzar la sensibilidad de Virgilio y su laboriosidad será a contrahacer una figura consciente, literaria, de aquella voz de los aedos, donde Eneas, para ser el más fuerte, tendrá que ser un representante del Estado y del Futuro, así como su poeta estaba sometido al Orden del Estado, no tanto por vivir a costa de Augusto o de Mecenas como por el hecho mismo de que la poesía nacía ya sometida a la escritura.

Puede, pues, que se les antoje a los lectores de literatura (y propiamente de novelas) . que el héroe de la *Eneida* falla como hombre; pero hay en esto algo más hondamente conmovedor para nosotros, y es que en el fracaso de Eneas como personaje nos ha dejado Virgilio el símbolo del fracaso de la épica para subsistir como poesía; fracaso tanto más conmovedor cuanto que los trabajos de Virgilio en el intento no hubieron de ser menores que los de Eneas en sus navegaciones y sus guerras ni menor la seriedad del poeta que la del héroe en el empeño.

Trabajo espantable y propiamente sobrehumano el de resucitar en la literatura la epopeya, en el cual se decidía a meterse Virgilio en aquel año 29 a.J. no sin cierta conciencia de ello, si hemos de creer a la noticia que Macrobio nos transmite de que él mismo decía que se lanzaba a la épica *paene uitio mentis*, esto es, casi como atacado de una especie de enajenación mental, según decimos ahora con un eufemismo bastante revelador. Vaya recordar los principales precedentes de los intentos en sentido semejante que en latín se habían dado.

Livio Andronico, un esclavo griego traído de Tarento, había traducido en saturnios la *Odisea*, dando así comienzo, significativamente, con el arte mismo de la traducción, a la literatura latina, esto es, a la primera literatura desprendida de la lengua originaria de la literatura, y por ende a todas las futuras literaturas. Luego Nevio había referido, en el mismo viejo verso todavía «de los vates y los faunos», los sucesos de su tiempo, de la primera guerra púnica; y esa épica periodística, por así decir, no era por cierto una épica en el sentido homérico, sino ya desde su nacimiento un género literario, que se había intentado en griego desde la era de los libros, que se volvería a intentar alguna vez durante la República romana, y al que Lucano volvería después de Virgilio para narrar la guerra de Julio César contra la República y su general Pompeyo. En la generación siguiente a la de Nevio, Enio, el empeñoso adaptador del hexámetro al latín (y del latín al hexámetro, en la medida que desde la escritura, esto es, desde «arriba», se puede configurar una lengua hablada) había con sus *Anales* intentado una especie de historia en verso, que, igual que las crónicas en prosa, se volvía más dilatada y noticiosa a medida que se alejaba de los orígenes en el mito y se acercaba a la actualidad, una estructura del tiempo ya se ve cuán profundamente extraña al arte épico de Homero, por más que éste se le apareciera en sueños a Enio para anunciarle que, por el intermedio de las doctrinas pitagóricas, se había él reencarnado en el propio Enio. Por otra parte, estaba el epilio o poemilla épico (de alrededor de los 500 versos, esto es, del tamaño de un *liber* más o menos), que era también un género literario y helenístico, que habían cultivado deleitosamente los llamados 'poetas nuevos' en la generación anterior a la de Virgilio, Catulo entre ellos, del que nos queda un ejemplo, y Virgilio mismo, con aquellos de su juventud conservados en la *Apéndice* y con el de Aristeo-Orfeo en que se perdían las *Geórgicas*. En suma, como se ve, nada que representara propiamente la construcción en latín de una epopeya al modo de las homéricas.

Pero he aquí que la restauración augústea necesitaba, al parecer, nada menos que una resurrección de la antigua y verdadera epopeya para cantar la gloria de la nueva era en que estaba la historia romana terminando, aunque hubiera de ser, por un resto de pudor en el poeta, reflejada esa gloria en la gloria prehistórica de Roma.

La presión del ambiente, como se dice, para que alguna obra en ese sentido se produjera, se venía haciendo sentir, al menos en los medios cercanos a la corte y sus oficinas, de tiempo atrás imperiosamente: una vez y otra oímos a Horacio a lo largo de sus líricas disculparse ágilmente de no tener aliento, como poeta menor que es, para

emprender esfuerzos semejantes (aunque a lo que él más bien se sentía comprometido parece que era a componer poemas de exaltación de las hazañas contemporáneas de sus señores y patronos, para lo cual le importunaba insidiosamente el modelo de Píndaro y la lírica coral del tiempo de los tiranos), y así también se había excusado Virgilio mismo ante Varo de no emprender semejantes cantos en el prelude de la VI égloga y en el de la VIII; pero al fin había de dejarse arrastrar su genio a la necesidad de «venir a llenar ese vacío», como se dice funestamente de los libros que aparecen previstos por su tiempo. y tan evidente era para todo el mundo lo que tenía que ser la epopeya de Virgilio que, apenas habiéndose empezado a hacer públicos algunos de los fragmentos compuestos, en el año 26 a.J., ya Propertio, uno de los poetas augusteos de la generación más joven, lo saludaba en una de sus elegías (II 34,66) como un clásico: «Algo mayor que la *Ilíada* está naciendo».

En esa obediencia a su destino, en ese loco y descomunal trabajo consumió Virgilio los últimos años de su vida, con aquella fe en el poder del esfuerzo humano (recuérdese el pasaje de *Geórgicas* I 145s. citado arriba), que él sabía impuesto por la condena de los hombres a la historia, pero que más de una vez debió de ocurrírsele para fortalecerle en sus penas poéticas que acaso pudiera vencer las leyes de la historia misma y con ellas las del arte: *labor omnia uicit/improbis*. Para que tenga el lector, siquiera sea por encima, alguna idea de lo que era ese trabajo de producción de una *Eneida*, le presento aquí en pocos trazos –y muy artificiosamente, por supuesto– una comparación entre la tarea de aquel des. conocido que llamamos tradicionalmente Homero y la que emprendía en plena historia nuestro Virgilio.

El compositor de la *Ilíada* aparece a las postrimerías de una larga tradición oral en que los aedos han ido inventando y redondeando en el correr de boca en boca una larga serie de baladas –por aplicar un término de la épica oral europea moderna– sobre personajes y asuntos más o menos relacionados entre sí; y han puesto con ello en juego toda una artillería de fórmulas poéticas y de artimañas de eficacia bien probada sobre numerosos auditorios. El compositor de la *Ilíada* entono ces, de toda esa rica cosecha de recitados, cantos y tradiciones, respiga y agavilla a su sabor; esto es, que escoge de todo ello cuanto le parece que, con vistas a una vasta unidad (algo como para recitar se. guido un día entero) puede ser útil, y lo enlaza con los mecanismos y la libertad que de la misma tradición de los aedos aprendiera. Y el uso de las viejas fórmulas no hace sino cobrar en el. nuevo con. junto una doble resonancia emotiva, la que en las viejas rapsodias de por sí tenían más la emoción que en la nueva gran rapsodia les da el sonar como citas de la tradición.

Pues bien, la situación de quien, como Virgilio, debe componer una epopeya literaria, en plena edad histórica, es casi justamente en más de un sentido inversa: aquí lo que se tiene para empezar son, por así decir, antes que el huevo, la cáscara, los moldes: el argumento de la leyenda por un lado, y por otro los esquemas de composición que en las escuelas helenísticas se enseñan (el método de las comparaciones épicas, la técnica de los parlamentos o de los mensajes, la de la descripción de los relieves de un escudo o de una puerta, la recomendación de no seguir el hilo cronológico, sino empezar entrando *in medias res* la narración), y lo que hay que hacer es llenar de algo esas estructuras previas, argumentales o metódicas. Y ese algo, rota desde siglos atrás la tradición épica, no lo hay en ningún sitio (salvo que se resigne uno a reproducir antiguas epopeyas, como haría Estacio, o a seguir la Historia de los historiadores, como habían hecho Enio y recientemente Varrón Atacino y luego Lucano o Silio Itálico, o bien se resuelva uno por un nuevo género, la rapsodia mitográfica o colección de mi-

tos literariamente registrados, como las *Metamorfosis* de Ovidio y los *Dionysiaca* de Nonno, ninguna de las cuales cosas era la obra que a Virgilio se le pedía), de modo que hay que elaborar ese algo a partir de los textos literarios y las leyendas etiológicas (ya algunos autores helenísticos habían desarrollado una especie de prehistoria glorificadora de Roma, con la leyenda de Eneas en el origen, según ya aparece en la *Alexandra* de Licofrón acaso a mediados del siglo III a.J.), del estudio, por así decir, arqueológico de los sitios y las instituciones, y en fin, de la propia inventiva personal del escritor.

Tenía Virgilio que sacar de la nada (o casi) las muchedumbres de guerreros y personajes secundarios, incluido un nuevo Olimpo de dioses acomodado al caso, tenía que amasarlos con una cierta figura, descubrirles sus genealogías, descubrir incluso sus nombres (algunos de troyanos, tomándolos de Homero y los poetas; los demás y casi todos los itálicos, trayéndolos de oscuras tradiciones locales o fingiendo con alguna deformación fonémica epónimos de los apellidos nobles contemporáneos, empezando por el del hijo de Eneas, Ascanio, llamando lulo, o sin más, creándolos por capricho, si cupiera crear un nombre por capricho). Y, por no prolongar la lista, debía incluso, por pura fidelidad a la gracia homérica, tratar de recrear en la literatura, aunque no pudiera ser sino en escasa medida y con vacilaciones, el sistema de las fórmulas épicas repetitivas, de las piezas de hexámetro montadas; para cuyo efecto, no estando el poeta encaramado sobre tradición poética viva alguna, no quedaba sino procurar que el decurso mismo del poema constituyera su propia tradición; y ay, seguramente un rey, por grande que sea, no hace dinastía.

Que Virgilio no quedara nunca satisfecho del fruto de ese *labor improbus* no dice sino mucho bien de su honradez y sensibilidad. Mas, como no es cosa de recaer en distinciones de fondo y forma, conste aquí sin más que la insatisfacción virgiliana no podía referirse exclusivamente a cuestiones de arte y pulimento, como vergüenza de artesano que no quiere entregar al mundo su obra si no es tras la última mano y con el acabado que se le antoja definitivo: más bien la insatisfacción tenía igualmente que referirse a la imposibilidad en que el poeta augústeo se veía, al cumplir con las leyes de su tiempo y de su señor, de cumplir cabalmente con aquella ley de la poesía épica, de la objetividad o ingenuidad, a que arriba nos referíamos. Y no puede separarse uno de lo otro, por más que sospechemos que lo directamente sensible para Virgilio había de ser la deficiencia técnica y apenas podía tener sino una oscura conciencia de la ley más honda que infringía: pues esa ley de algún modo se me aparece inextricablemente enlazada por mil sutiles modos con los mecanismos técnicos de la composición, de cuyas dificultades acabo de poner algún ejemplo.

Ello es que, como es sabido, sorprendido por la muerte a vueltas de su trabajo con la *Eneida*, dispuso Virgilio en su testamento que se quemara el texto que de ella dejaba escrito; y aun parece que durante los últimos días de su enfermedad había él mismo pedido varias veces, para destruirlos, los *scrinia* en que se guardaban los originales; a tanto hubo de llegar también la impiedad del poeta para con su obra.

Más cerca de nuestros años, recuerdo que otro narrador, Fr. Kafka, había de dejar la misma disposición testamentaria respecto de sus escritos, entre ellos los textos de sus grandes novelas inacabadas. Y semejantes testamentos despiadados como estos de Kafka o de Virgilio no deberían pasar sin reflexión: pues a buen seguro que no se trata sólo de una insatisfacción con la propia obra y un pesar por su falta de acabado (como si fuera accidental que no hubieran podido acabarse antes de la muerte), sino

que esa imposibilidad misma de acabar se convierte en acto simbólico de una desesperanza respecto a la literatura en general, respecto a que sea posible una épica literaria, que sea posible contar pura y simplemente por escrito lo que ha pasado; cuando tal vez lo que se deseaba sugerir, en contra de la proclamación diaria de los noticieros de la corte o de la prensa, es que –por citar una frase del propio Kafka en sus *Diarios*– «no ha pasado nada».

En todo caso, tampoco el testamento de Virgilio se cumpliría. ¿Cómo podía dejar perderse aquel logro, por incompleto que fuera, el viejo Augusto, que tan insistentemente solía en los últimos años escribirle al poeta reclamándole algunos pasajes concluidos o siquiera fragmentos de la *Eneida*? Augusto mismo tomó los manuscritos bajo su mano, y encargó de la edición a Vario y Tuca, con la recomendación –parece– de que podían ocasionalmente suprimir del texto (como se nos refiere que hicieron con la escena de Hélena del Libro II 567-88, que al fin se nos ha conservado sin embargo), pero jamás añadir nada.

Y así se publicó la *Eneida* en una edición de cuya fidelidad nos dan testimonio los múltiples hexámetros truncos que a lo largo del texto nos encontramos. Pues se ve que Virgilio iba componiendo acá y allá por pasajes sueltos, que a veces no abarcaban un número de versos justo, como era propio de la técnica del hexámetro, no sólo la literaria, sino ya la homérica, en que la discoincidencia entre las unidades métricas y las sintácticas es parte principal del juego. Así nos quedan esos huecos en el decurso de cuando en cuando como ventanas abiertas a nuestras preguntas: ¿qué habría añadido aquí? ¿cómo habría enlazado al fin lo uno con lo otro? Y sin embargo, en nada impidió la manquedad del poema ni lo trunco de sus versos que, apenas hecha pública, quedara la *Eneida* fijada como clásica y modelo de epopeya literaria para tantos siglos.

Pero entre tanto Virgilio, aquella boca tan briosamente domada al freno de los hexámetros, estaba ya callada. Consumido por la enfermedad de la poesía y por la suya, que era una misma, por su consunción interior y la descomunal empresa en que llevaba más de once años trabajando, se había embarcado, según se nos cuenta para hacer un viaje de tres años por la Hélade, pero en Atenas se encontró con Augusto mismo, como quien dice con el Destino, que lo convenció de que se volviera con él a Italia; cayó enfermo en Mégaros, empeoró sin duda en la travesía, y murió poco después de desembarcar en Brindis el 20 de septiembre del año 19 antes de Cristo. La resistencia, pues que había llegado a pasar de los cincuenta años, había sido bastante larga; pero el arte al fin, al parecer, más largo que la vida.

Y era el arte también o su enfermedad los dos juntos lo que le había privado a Virgilio del amor, según parece por nuestras noticias. Apenas nos ha llegado, en efecto, alguna sobre amores de Virgilio, en las que suelen ser tan generosos los biógrafos o escoliastas antiguos en lo tocante a los poetas: compárense los casos de Lucrecio y de Catulo, muertos de amor en algún modo unos treinta años antes, o el de Horacio mismo, con los múltiples y promiscuos enamoramientos que en sus líricas parecen reflejarse, por no hablar de los de Tibulo, Propercio, Ovidio, cuyas elegías habrán de ser, según la convención del género, referencia de los amores del poeta.

De Virgilio, por el contrario, sólo nos han quedado algunos rumores, poco ciertos ni fundados, sobre amoríos homosexuales o sobre la relación con Plocia Hieria, amante de su gran amigo Vario, la cual sin embargo en su vejez contaba que Vario había invitado al poeta *ad communionem sui*, al disfrute de su amor en común, pero que él ha-

bía rehusado con mucha tenacidad; y junto con ello tenemos las noticias de que se le distinguía por su especial pudor y continente virginal, que le había valido como mote el nombre griego *parthénos*, 'doncella'; y aun es posible que las modificaciones de su nombre en la tradición (*Virgilio*, *Virgile*, *Virgil*) no sucedieran sin un influjo del nombre latino correspondiente, *uirgo*.

Y con todo eso, cómo a lo largo de los versos de Virgilio fluye y hierve el conocimiento del amor; que será tal vez un conocimiento sacado de los amores de otro que podrá incluso sospecharse en algunos casos que sea amor aprendido en los libros de Teócrito o de Apolonio de Rodas.

Así, en la égloga VIII, Damón el jovencillo, quejándose de que dan a casar con otro a la amante de su niñez, y rememorando:

*Yo en el nuestro vergel con rocío cogiendo manzanas
(yo os guiaba) te vi con tu madre a ti de pequeña,
Ya iba yo por mi año doceno entonces entrando:
ya del suelo podía alcanzar las frágiles ramas.
Verte y morir: te vi y me perdí en tan mal extravío.*

(Buc. VIII 37-41)

Donde el fervor poético del último verso está más que nada en cómo, al traducir (pues aquí está traduciendo literalmente de uno de los *Idilios* de Teócrito), lo ha hecho con violencia de la sintaxis latina: *ut uidi, ut perii*: una violencia más expresiva del dolorido sentir que cualquier figura.

Y así también amor ajeno aquel otro de la égloga II: pues nadie pensará (y menos sabiendo que también aquí se está traduciendo de la querella en Teócrito del Cíclope a Galatea) en una identificación de nuestro biografiado con ese viejo y rústico Coridón que, aplanado bajo el sol del mediodía de Sicilia, cantaba al par de las roncas cigarras los desdenes riel hermoso Alexis, encanto de su rico amo, y herido le enumeraba sus propias riquezas en su soledad:

*Mil corderas el monte en Sicilia apacienta por mías:
leche fresca a mi casa en estío ni falta en el frío.*

(Buc. II 21s)

y aun, en el vano intento de persuadir al niño, se vuelve sobre sus propias gracias despreciadas:

*Feo ni tanto lo soy: me he visto ayer en la costa,
que de la brisa yacía sereno el mar.*

(ib. 25 s.)

y luego, aquel otro amor grande y también ajeno, no ya en cuanto aprendido en parte en el de Medea por Jasón en Apolonio Rodio, sino lo primero en cuanto amor de mujer enteramente (nunca tan pasivo el componente masculino de la pareja, y nunca más fielmente descrita la furia del amor de mujer, esto es, la cara femenina de la condenación de amor), el de Didó la cartaginesa por Eneas, naciente desde el final del libro I de la *Eneida*, llenando todo el IV y terminándose en los estallidos del odio al fugitivo del amor:

*«¿Disimular pensabas aún, ah pérfido, crimen
tanto, y así de callada alejarte ya de mi tierra?»*

¿Ya ni nuestro amor o la mano que dabas un día
no te retiene o Didó y de la negra herida que muera?»
¿Tú huyes de mí?»

(314)

«ni ya te retengo ni más discuto razones.
Ve tras Italia, a los vientos, tu reino a buscar por las olas.
Cierto, en medio de escollos, si pueden algo los cielos,
has de tragar –lo espero- tu pena y mil veces llamarla
por su nombre a Didó. Con negros fuegos ausente,
te he de seguir».

(380-84)

«Ah cielos, ¿va a irse él,
y se habrá un forastero de mi corona burlado?»

(590 s.)

«¡Ea,
pronto, fuego traed, dad armas, ponéos al remo!
¿Qué hablo? O ¿dónde estoy? Mi razón ¿qué furia la muda?
Infeliz Didó, su impiedad ¿ahora te hiere?»

(593-96)

«Morir sin venganza,
pero morir. Así, así quiero hundirme en las sombras.
Que esta hoguera en los ojos de la alta mar se le hinque
al troyano, y que lleve de mí este agujero de muerte».

(659-62)

No de los libros tan sólo podía haber aprendido del deleite y penas de amor quien así
sabía dejar temblar las llamas de la retórica, sino más bien del amor mismo, y si no de
los suyos, mejor de los de otros, de los de

quienquiera que amores
ya de dulces los tema o ya los sufra de amargos.

(Buc. III 109s.)

y todavía otro amor ajeno de Virgilio rememoremos: pues cuándo poeta ha referido
con tanta ternura y discernimiento el amor de un amigo como se hace en la égloga X
con el de Galo (aquel ilustre desventurado en política y en amor, aquél de quien se
dice que fue el creador del nuevo género amatorio de Primera Persona, la elegía ro-
mana), el amor de Galo abandonado por su amante, una actriz que ha huido, al pa-
recer, con un oficial del ejército hacia los puestos de frontera de la Recia o la Germa-
nia; que no se sabría decir si es en la égloga el delicado arte quien amansa la pasión
del amigo triste o si es la dulce tristeza de la pasión lo que alcanza a dominar la artifi-

ciosidad de la composición alejandrina; cuando yace Galo lamentoso y van acudiendo a llorar con él y consolarlo los árboles, las peñas y las fuentes, las ovejas de los rebaños;

*va el mayoral también, los porqueros tardos vinieron:
de la bellota iverniza llegó mojado Menalcas:
todos «¿De dónde ese amor?» le preguntan. Apolo venía:
«Galo.» le dice «¿a qué loquear?»: tu tormento Licóride
entre nevadas y rudos cuarteles se ha ido con otro»,*

(Buc. X 19-23)

y al fin se le hace hablar a Galo con tanta desolación y gracia:

*«Lejos tú de tu tierra (¿que tenga yo que creerlo?)
ves, dura tú, de los Alpes la nieve y del Rin las heladas
sola sin mí. ¡Ah, no. no te hagan daño los fríos!
¡Ah, que tus tiernas plantas no hiera el áspero hielo!"*

(ib. 46-49)

Todos, pues, amores infortunados en Virgilio, naturalmente (puesto que *il n' y a pas d' amour heureux*), y además todos seguramente amores ajenos de Virgilio mismo. Y sin embargo de lo infortunado, y sin embargo de lo ajeno, todavía tenía que proclamar Virgilio, acaso como fidelidad a su educación epicúrea y tal como lo proclama también Lucrecio en el poema que se dice que componía en las intermitencias de su locura de amor, todavía Virgilio tenía que proclamar también la pretensión del amor de los hombres a su condición natural, a confundirse con el efluvio venturoso de las flores abiertas y de la piel en celo de los animales: me refiero sobre todo a aquel pasaje de las *Geórgicas* (III 209-285) en que, tratando de los cuidados recomendables para economizar las fuerzas de los toros o los caballos en la época del celo, rompe en una digresión a pregonar el poder del amor, que arrastra a todos los seres vivos, que enflaquece y embravece a los toros de la vacada, a los jabalíes de los montes, a la leona de la Libia, que lleva a través de montes y barrancos a las yeguas enfurecidas, y que asimismo mueve al joven Leandro a atravesar cada noche el Helesponto a nado para visitar a su amada Heró: así, confundidos en el mismo torrente arrebatado los hombres y mujeres con todas las otras plantas y animales, *amor omnibus idem* (III 244).

Amor para todos el mismo.

Texto extraído del libro: VIRGILIO, Ediciones Júcar, Madrid, 1976.