

## EL MUNDO VISUAL-DINAMICO-SONORO DE VIRGILIO

«Amigo, la belleza es el placer procurado por la vista y el oído».

(Platón, *Hippias mayor*, 298 a).

### I

#### INTRODUCCIÓN. OBJETO Y MÉTODO

Las relaciones de la literatura con las demás artes son sumamente variadas y complejas. La literatura puede convertirse en tema de la pintura o de la música. Otras veces la literatura ha intentado lograr concretamente los efectos de la pintura, o ha tratado de producir el efecto de la música, e incluso de conseguir efectos escultóricos.

La literatura, y, dentro de ella, la poesía pertenecen a un modo de expresión verbal. Platón concede mayor importancia y categoría a las artes de la palabra que a las artes plásticas. Supuesto que las artes tienden a representar a los seres que nos rodean, «*las artes de la palabra lo hacen mucho más claramente que la pintura y que toda otra artesanía*»<sup>1</sup>. Aristóteles distingue la poesía como arte verbal, cuyo medio de imitación es la palabra, entendiéndola no como un signo convencional, sino en el sentido de la impresión mental o concepto que nos entrega. La incluye dentro de un arte de imitación, como lo son la pintura, la escultura, la música o la danza; pero su objeto propio es la acción humana.

Ahora bien, a fines del siglo pasado hizo su aparición un modo de expresión cuyos medios específicos ya no pertenecen esencialmente al orden de lo verbal, sino al orden de lo visual, mejor dicho,

---

<sup>1</sup> Político, 277 c.

audio-visual, por ir acompañado de elementos verbales hablados y, más generalmente, de elementos sonoros: éste es cine. El descubrimiento de la fotografía ha marcado una nueva era, cuyo fruto más excelente es el cine. Consigue, por medio de la electrónica y la fotografía, sintetizar imagen y palabra, obteniendo la «imagen hablada», que es la más próxima a la realidad. Tanta importancia se le concede que se ha llegado a denominar al hombre de hoy «homo filmicus»: hombre que vive rodeado por circunstancias, estilos y modos de pensar en gran parte provenientes del cine.

¿Se puede relacionar al cine con las demás artes de un modo similar a las relaciones, antes establecidas, de la literatura con la pintura, música y escultura? En caso afirmativo, ¿en qué etapa del proceso creativo se producen estas interferencias de todas las artes?

Para responder a la primera pregunta hemos elegido como base de apoyo a dos grandes teóricos del cine:

Según Marcel Martín, se puede hacer una triple comparación del cine con las demás artes: sociológicamente, el cine es un espectáculo como el teatro antiguo; psicológicamente, la novela guarda conexión con el cine; y estéticamente, la poesía es el arte más próximo al cine: análogo deseo de hacer hablar directamente a los seres, análogo incremento de lo real recompuesto, densificado, transfigurado, y análoga fusión de la imagen y la idea<sup>2</sup>.

Para André Bazin es un principio el de la influencia recíproca de las artes y de la adaptación en general:

Si el cine tuviera dos mil o tres mil años, dice, veríamos sin duda más claramente que tampoco escapa a las leyes comunes de la evolución de las artes. Así, se explicarían los plagios que el cine hace a la literatura y la existencia de una influencia inversa<sup>3</sup>.

En el mismo artículo «A la defensa de un cine impuro» André Bazin continua diciendo:

Hasta más o menos el año treinta y ocho, el cine ha vivido un progreso constante. Progreso técnico en primer lugar

<sup>2</sup> Marcel Martín: *La estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962, págs. 256-7.

<sup>3</sup> André Bazin: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 167.

(iluminación artificial, emulsión panorámica, travelling, sonido, etc.), y, como consecuencia, enriquecimiento de los medios de expresión (primer plano, montaje, etc.)... El cine ha entrado insensiblemente en la edad del argumento; entendámonos, en una reinversión de las relaciones entre el fondo y la forma... El cine asimila el formidable capital de asuntos elaborados, amasados a su alrededor por las artes ribereñas a lo largo de los siglos... Haciéndolo, no las sustituye, sino todo lo contrario. El éxito del teatro filmado sirve al teatro, como la adaptación de la novela sirve a la literatura. Hamlet en la pantalla, no hace más que aumentar el público de Shakespeare... «Le journal d'un curé de campagne», visto por Robert Bresson, ha multiplicado por diez los lectores de Bernanos. En realidad, no hay en absoluto competencia ni sustitución, sino presencia de una nueva dimensión que las artes han perdido poco a poco desde el Renacimiento: la del público<sup>4</sup>.

Intentemos responder al segundo problema planteado: En todo proceso de creación debe distinguirse el hecho estético del hecho artístico. El primero refleja la fase intuitiva, o de síntesis espiritual, que nace bajo el estímulo de elementos externos y engendra en el alma el placer de la belleza. El segundo hace referencia, a través de los medios expresivos del lenguaje elegido, a la traducción del hecho estético en actividad práctica que tiende, mediante el auxilio de la técnica, a la creación de fenómenos físicos constituidos por las obras de arte.

El hombre, gracias a su sentido de la vista y mediante la luz, capta la realidad externa objetiva, en primer lugar, y, en una segunda etapa, nos hace partícipes de ella, pero en este momento ya tal cual él la ve. En esta segunda fase del proceso creativo es donde, a nuestro parecer, se establece la clasificación de las obras de arte, de acuerdo con los medios expresivos empleados: literatura, música, pintura, etc.

De un modo similar, la génesis de la imagen fílmica se debe a la cámara y a la iluminación. Hecho que induce a Dziga Vertov a pro-

---

<sup>4</sup> Andre Bazin: *Op. cit.*, págs. 165-86.

clamar que para hacer cine sólo se necesita un tomavistas y luz, obteniendo así el llamado «Cine-ojo».

Sin embargo, esto simplemente respondería a una realidad puramente objetiva, y no podría incluirse dentro del término «creación», que no sólo necesita una representación subjetiva de la realidad externa u objetivada, sino también una selección subjetiva de los elementos de ese conjunto.

A nuestro parecer, es en la fase intuitiva, de síntesis espiritual, y debido a la subjetivación de la realidad externa, donde se dan las recíprocas influencias de las artes, convirtiéndose después éstas en un tipo determinado según los medios expresivos que utilice.

\* \* \*

Ahora sí parece ser el momento adecuado para exponer el objeto de este estudio, así como el método utilizado para su desarrollo:

Su título «El mundo visual-dinámico-sonoro de Virgilio» responde a un afán por establecer una estrecha relación entre dos artes distintas: la cinematografía y la poesía, en este caso, la poesía virgiana. En las páginas precedentes hemos demostrado cómo se admiten estas interferencias de unas artes con otras. También hemos expuesto nuestro punto de vista respecto a la fase en que se producen aquellas. Ese es nuestro intento: probar que la imaginación de Virgilio es audio-visual, es decir, la intuición de este gran poeta es cinematográfica.

Para ello, hemos elegido un reducido número de versos como material de trabajo: Eneida IV, vv. 129-172. Respecto a su elección debemos confesar una inclinación personal por el trágico romance de Dido y Eneas. El libro IV de la Eneida es el más humano de todos, es el logro poético más emotivo en el sentido trágico: «*Las lágrimas de Dido lloran también el amor y la tragedia que es la vida de los humanos, por eso hieren el corazón*»<sup>5</sup>. Así pues, este libro constituye una de las más hermosas historias de amor que se han escrito; mas no olvidemos que para los antiguos el amor forma parte de un marco social (hogar, hijos, patria); el amor como necesidad

---

<sup>5</sup> V. E. Hernández Vista: *Figuras y situaciones de la Eneida*. Ed. G. del Toro, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1964, pág. 161.

de lo absoluto, como deseo insaciable de hallar, fuera de Dios, lo absoluto en un ser humano, proviene del cristianismo<sup>6</sup>.

El hombre de la sociedad técnica está preocupado por encontrar su propia identidad y ha recurrido al sexo como defensa contra la soledad de la que no le libera la sociedad de consumo y producción, convirtiéndose en algo absorbente, totalitario y tiranizante. Pero, en realidad, no soluciona lo que promete, es decir, no libera de la soledad ni hace salir al hombre de sí para encontrarse consigo mismo. El cine se ha hecho eco de este afán humano y una ola de erotismo ha invadido las pantallas del mundo entero, convirtiéndose en el tirano número uno del espectador.

Sin embargo, la saturación parece haberse producido ya, y la temática del cine está experimentando un profundo cambio, como lo demuestra el rotundo éxito alcanzado por tres películas de asunto similar: «Love Story» en Estados Unidos, «Morir de amor» en Francia, y «Anónimo Veneciano» en Italia, en las cuales vuelve a aparecer el AMOR, y no el sexo, como necesidad de lo absoluto.

*Pues bien, nuestro trabajo consistirá, en primer lugar, en un análisis estilístico del texto a comentar, con la finalidad de hallar la verdadera intuición del poeta, tema que desarrollaremos en un segundo apartado. Y, por último, expondremos, a manera de epílogo, las conclusiones que saquemos de este estudio.*

Somos conscientes de que con un número tan reducido de versos, como los aquí estudiados, no se pueden sacar conclusiones rotundas sobre la intuición fílmica de Virgilio. Sería necesario para ello ampliar este estudio a toda su poesía y examinar si las constantes de orden lingüístico de su estilo corresponden a esta concepción.

Sin embargo, estos estudios comparativos entre la obra de Virgilio y el arte fílmico, ya han comenzado, y entre los estudiosos que se han dedicado a esta labor, podemos citar a Paul Leglise<sup>7</sup>, González Vázquez<sup>8</sup>, y, cómo no, a nuestro maestro Dr. Hernández Vista, gracias al cual podemos establecer una fundamentación lingüística,

---

<sup>6</sup> Charles Moeller: *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, Barcelona, Ed. Juventud, 1963, pág. 58.

<sup>7</sup> Paul Leglise, *Une oeuvre de Précinéma: L'Eneide*, Paris, Debresse, 1958.

<sup>8</sup> José González Vázquez, *Estudio estilístico del libro I de la Eneida: Imagen visual y artificios de orquestación*. Memoria de licenciatura. Dirigida por el Dr. Hernández Vista, Granada, 1968.

mediante su método, a las relaciones existentes entre estos dos medios de expresión, que son la cinematografía y la poesía.

Nosotros, con el presente trabajo, queremos aportar una modesta ayuda a esa ingente labor, y esperamos que un día, no muy lejano, se pueda afirmar esto contundente y científicamente.

\* \* \*

## II

*Texto. Eneida, Libro IV, Versos 129-172.*

<i>Oceanum interea surgens Aurora reliquit.</i>	
<i>It portis Iubare exorto delecta iuventus:</i>	130
<i>retia rara, plagae, lato venabula ferro;</i>	
<i>Massylique ruunt equites et odora canum vis.</i>	
<i>Reginam thalamo cunctantem ad limina primi</i>	
<i>Poenorum exspectant, ostroque insignis et auro</i>	
<i>stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit.</i>	135
<i>Tandem progreditur, magna stipante caterva,</i>	
<i>Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;</i>	
<i>cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,</i>	
<i>aurea purpuream subnectit fibula vestem.</i>	
<i>Nec non et Phrygii comites et laetus Iulus</i>	140
<i>incedunt; ipse ante alios pulcherrimus omnes</i>	
<i>infert se socium Aeneas atque agmina iungit</i>	
<i>qualis, ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta</i>	
<i>deserit ac Delum maternam invisit Apollo,</i>	
<i>instauratque choros, mixtique altaria circum</i>	145
<i>Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathirsi;</i>	
<i>ipse iugis Cynthi graditur, mollique fluentem</i>	
<i>fronde premit crinem fingens atque implicat auro,</i>	
<i>tela sonant umeris: haud illo seignior ibat</i>	
<i>Aeneas; tantum egregio decus enitet ore.</i>	150
<i>Postquam altos ventum in montes atque invia lustra,</i>	
<i>ecce ferae, saxi deiectae vertice, caprae</i>	
<i>decurrere iugis; alia de parte patentes</i>	



plio. Primero, por transferencia el término pasó de la causa al efecto, del objeto al sujeto, pasando a designar la particular impresión estética producida normalmente por el poema, siendo corriente entonces hablar de «sentimiento» o de «emoción poética». Más tarde se aplicó el término a todo objeto extraliterario capaz de provocar este tipo de sentimiento.

Para Jean Cohen<sup>10</sup> existen dos niveles de procedimientos poéticos que se ofrecen al lenguaje, manteniéndose independientes entre sí: fónico y semántico. En el método estilístico de Hernández Vista, que más adelante expondremos, el primero correspondería a los estratos fónico y rítmico, y el segundo a los estratos léxico, morfo-sintáctico y de la construcción. El escritor con fines poéticos tiene libertad para asociarlos o, por el contrario, para no utilizar más que uno u otro. En consecuencia se pueden distinguir tres clases de poemas:

Poema en prosa, que podría ser llamado «poema semántico» por explotar solamente el segundo nivel.

Poema fónico, denominado peyorativamente «prosa versificada» explotando tan solo los recursos sonoros del lenguaje.

Poesía integral o «poesía fono-semántica», que utiliza conjuntamente los dos niveles.

El texto, objeto de nuestro estudio, pertenece al último de estos tipos, poesía integral, cuyo vehículo de expresión es el hexámetro, donde se funden la lengua y el estilo de Virgilio, constituyendo un eficaz instrumento. La poesía virgiliana es un sistema o estructura de signos que sirve a un determinado fin estético; realiza una comunicación lingüística potenciada estéticamente mediante un uso económicamente superior del sistema lingüístico. Es una obra altamente significativa gracias a la combinación de los diversos elementos lingüísticos.

Al hacer el análisis estilístico procederemos al

análisis metódico de ese particular sistema (lengua) virgiliano, después caracterizarlo y, por último, interpretarlo y valorarlo en función del fin estético<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, páginas 9-12.

<sup>11</sup> V. E. Hernández Vista, *Figuras y situaciones de la Eneida*, Madrid, Ed. G. del Toro, 2.ª ed., 1964, pág. 100.



Los materiales que utiliza un autor literario, así como los propios del creador de un film, son estéticamente neutros y sólo llegan a adquirir eficacia estética mediante su estructuración en la obra literaria o fílmica.

«Todo poema es un apretado haz de relaciones horizontales y verticales, sintagmáticas y asociativas, y su estudio ha de consistir en el análisis pormenorizado de esta red estructurada de funciones»<sup>12</sup>.

y Hernández Vista dice:

«Y más aún, el estilo, en tanto en cuanto es objeto de conocimiento racional, está en razón directa de la cantidad de elementos convergentes y la variedad de estratos de que proceden».

Así pues, analizaremos la peculiar organización del material lingüístico de estos versos de Virgilio. Pero antes, explicaremos brevemente el método analítico que vamos a utilizar: los textos latinos son un mensaje cifrado en clave; la labor del filólogo clásico consistirá, pues, en apoderarse de esa clave, descifrando el mensaje que nos da el autor clásico. Ello implica la posesión de un método científico para comentar los textos, basado en criterios objetivos<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Gregorio Salvador, *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*. Cf. su comunicación *Estructuralismo y poesía*, págs. 263-269. V. E. Hernández Vista, *op. cit.*, pág. 106, 1964.

<sup>13</sup> Son muy numerosas las publicaciones en las que Hernández Vista define su método. Nosotros nos limitaremos a citar tan solo algunas de ellas: *De César a Garcilaso, Nubis*, Palencia, 1951, reimpreso en *E. Cl.* n.º 30, mayo 1960; *Análisis estilístico de un texto de Ovidio, Metamorfosis V*, 588 (*est. Clas.*, n.º 15, pág. 127, año 1955); *Comentario al libro I de las Confesiones de S. Agustín*, en *Rev. Educación*, marzo 1955; *Turno, Aen. VII*, 783-802, n.º 31 de *E. Cl.*, nov. 1960; *Virgilio, Libro II de la Eneida. Introducción, notas y estudio estilístico*, G. del Toro. Ed. Madrid, 1962, pág. 204; *Figuras y situaciones de la Eneida*, G. del Toro, Madrid, 1964, 284 págs. págs. 101-110; *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid, 1964. Cf. su Ponencia *Sobre la linealidad de la comunicación lingüística*, págs. 271-298; *Tácito. Historias I*, 2-3. *Estudio estilístico*, *Emérita*, 1965, págs. 265-295; *Ana y la pasión de Dido en el libro IV de la Eneida*, *E. Cl.*, febrero 1966, págs. 1-30; *Catulo, Marcial y Fray Luis de León: estudio estilístico*, *E. Cl.*, noviembre 1966, págs. 318-339; *Los toros bajo el imperio de Venus. Estudio estilístico de Geórgicas III*, 209-241, en *E. Cl.*, noviembre 1968, págs. 209-241; *Gerardo Diego: El ciprés de Silos: Estudio estilístico estructural*, en *Prohemio*, I, 1, abril, 1970, págs. 19-47.

El profesor Hernández Vista parte de los conceptos saussurianos de «significante» y «significado». El significante es el sonido físico más la imagen acústica percibida, es decir, nuestra interpretación psíquica del sonido; el significado lo define Saussure como el concepto comunicado por el significante más todas las adherencias psíquicas que le acompañan, es decir, asociaciones de imágenes, emociones y sentimientos; éstas se superponen al concepto y con frecuencia lo desbordan, siendo ellas lo verdaderamente importante. El concepto queda definido no por sus notas esenciales, sino por alguna nota accesoria que ocupa el primer puesto, apareciendo expresada en el plano del significante a través de características especiales observables en los estratos lingüísticos de que se compone (fónico, rítmico, léxico, morfo-sintáctico y de la construcción).

En el plano del significado distingue tres dimensiones: contenido conceptual, contenido psíquico y contenido simbólico-cultural. El primero es la representación convencional de la realidad totalmente despersonalizada que el texto nos comunica. El contenido psíquico subraya al conceptual, con gran frecuencia lo desborda y lo eclipsa, y hay ocasiones en que entrambos contenidos están en contradicción, siendo esto último algo excepcional. El contenido simbólico-cultural es extralingüístico, no está en el significante y por tanto no es científicamente investigable.

Por último llegamos a la definición de Principio o Ley de Convergencia: «Sólo es posible afirmar que estamos ante un procedimiento estilístico, y por tanto, ante un hecho de lengua con un valor significativo especial, cuando en la misma unidad de significación (episodio, escena) hay otros procedimientos situados en otros estratos lingüísticos susceptibles de una valoración similar convergente hacia la unidad de la escena».

A efectos de la técnica del análisis, hemos dividido el texto, objeto de nuestro comentario, en dos episodios:

1.º Dido y Eneas se preparan para una gran cacería. Versos 129-159. La partícula introductoria de esta unidad significativa es «interea».

2.º Una tormenta los obliga a retirarse a una cueva, donde se consuma el himeneo. Versos 160-172. Al igual que el episodio anterior va introducido por «interea».

Así mismo, hemos parcelado estas unidades de significación en otras unidades operativas menores, para una mayor comodidad en nuestro trabajo.

Procedamos, pues, al análisis del plano significante, siguiendo la escenificación señalada, para observar los hechos que se producen en los distintos estratos lingüísticos y las convergencias entre ellos.

### 1. *La cacería.*

Versos 130-135:

#### *Estrato fónico:*

Timbre griego: *Massyli* y *thalamo*.

Aliteraciones: *it*, *Iubare*, *iuentus*  
*retia*, *rara*, *ruunt*  
*stat*, *sonipes*, *spumantia*.

#### *Estrato rítmico:*

Versos homodinos:

131 (coincidencia de acento e ictus métrico en los pies 1.º, 2.º, 5.º, y 6.º)

135 cuyas coincidencias se dan en los pies 1.º, 3.º, 5.º y 6.º

Final excepcional:

El verso 132 presenta en sus dos últimos pies la estructura 2 + 2 + 1, con heterodina en el último pie: «o-dóra canúm vis».

Ritmo equilibrado, excepto el v. 132 de ritmo dactílico (todos dactilos excepto el pie 1.º). El 4.º pie, contra la norma general de Virgilio, es espondeo. El v. 134 es de ritmo espondeaico.

Cesuras:

*Plagae*, ante breve pausa de sentido y penthemímera.

*Iubare exorto*, entre trihemímera y heptemímera; lo mismo ocurre con «ac frena ferox» que se encuentran además aliteradas.

Exspectant, se encuentra ante breve pausa de sentido y penthemímera.

Encabalgamiento y rejet:

«Poenorum exspectant» y «stat sonipes».

*Estrato léxico:*

Arcaísmo: Iubare.

Término poético: sonipes.

Simple por compuesto: it por exit.

Perífrasis: canum vis.

Reiteraciones semánticas que aluden al material necesario para la caza (retia, plagae, equites, canum), y al concepto de «espera»: cunctantem, exspectant, stat.

*Estrato sintáctico de la construcción:*

Disyunciones: lato...ferro / odora...vis / Massyli...equites / reginam...cunctantem / frena...spumantia.

Hysteroproteron: Iubare exorto.

Rejet y encabalgamiento: los ya señalados: Poenorum exspectant y stat sonipes.

El verso 131 constituye una oración nominal pura.

Sinestesia: canum vis.

El verso 129 no lo hemos analizado anteriormente por no presentar apenas en el plano del significante fenómenos que seleccionar como recursos estilísticos. Anotemos tan solo en el estrato de la construcción que los lugares relevantes, principio y final de verso, están ocupados por «oceanum» y «reliquit»; y sintácticamente, el aspecto terminativo del perfecto «reliquit». Este verso constituye la introducción al presente episodio: «*Ya ha amanecido y la cacería puede comenzar. Todo está listo; sólo queda que la reina haga su aparición*».

Tras el análisis realizado, ¿qué valor tienen todos los recursos estilísticos señalados? Definen una actitud: «*Una larga espera*». Esta es la justa valoración de los procedimientos de estilo con un valor expresivo-impresivo. Las notas potenciadas mediante las convergencias de los distintos estratos son:

1.ª «*Iubare exorto*».— Los preparativos de la cacería comienzan tan pronto nace el lucero del alba, y, sin embargo, el verso anterior (129) nos informa que ya es «de día». Esto es, muy temprano comenzaron los preparativos con la finalidad de tenerlo todo preparado a la salida de la reina; no obstante, ésta se halla ocupada en su arreglo femenino y se está retrasando (*reginam cunctantem*, v. 133).

2.ª «*Stat sonipes*» reforzada por «*odora canum vis*».— Virgilio pone en primer plano el contenido psíquico, desbordando el contenido conceptual: no son los preparativos de la caza en lo que el autor está interesado, sino en la noción de morosidad de la reina y la ya larga espera de la comitiva; pero, ahora bien, esto nos lo presenta visualmente a través de diversas actitudes, como el caballo mordiendo el freno, y los perros agitados e impacientes; en esta última nota, el valor de la sinestesia es altamente significativo: el efecto producido por la asociación de sensaciones «*odora y vis*» pertenecientes a registros sensoriales diferentes (olfato y vista), nos remite a la impresión de excitación violenta de los perros causada por la espera. El ritmo espondeáico del verso 134, métricamente lento, no confiere a la percepción psíquica un tiempo pausado, sino que, con valor impresivo, polariza nuestra atención hacia la nota potenciada «*stat sonipes*». Lo mismo ocurre con el ritmo dactílico y la heterodina del verso 132, respecto a «*odora canum vis*».

Versos 136-139:

*Estrato fónico:*

Timbres extraños al latín: «*chlamydem*» y «*pharetra*».

Aliteraciones:

caterva, *chlamydem*, *circumdata*, *cui*, *crines*.  
auro, *aurum*, *aurea*.

*Estrato rítmico:*

Verso homodino: 139, acento e ictus métrico coinciden en los pies 1.º, 4.º, 5.º y 6.º

**Cesuras:**

progre<sup>o</sup>ditur, ante breve pausa de sentido y penthemímera.  
 picto chlamydem, entre las cesuras trihemímera y heptemímera, y además en disyunción con limbo y Sidoniam respectivamente.

auro, ante penthemímera y breve pausa de sentido.

purpuream, ante penthemímera y en disyunción con vestem.

**Estrato léxico:**

Reiteraciones léxicas: auro, aurum, aurea.

Reiteraciones semánticas: Sidoniam chlamydem y purpuream vestem.

**Estrato sintáctico y de la construcción:****Disyunciones:**

magna...caterva.

Sidoniam...chlamydem.

picto...limbo.

aurea...fibula.

purpuream...vestem.

Verso aureo: 139.

Chlamydem circumdata: A nuestro parecer, se trata de un acusativo complemento directo dependiente del participio en -to, *circumdata*, que está en voz media, no pasiva; no creemos que sea un caso similar a «lora traiectus», como afirman Plessis-Lejay (véase «Virgile: Oeuvres», pág. 308, nota 5), pues entonces tendríamos que aceptar la solución dada por S. Mariner en su artículo «traiectus lora» (est. Cl. n.º 38, 1963, pp. 107 ss.).

Vayamos al plano del significado. ¿Cuáles son las notas potenciadas por la convergencia? En esta unidad de significación se encuentra la descripción de Dido con los suyos (*magna stipante caterva*), que por fin se decide a salir; podemos decir con Donato: «*Totum quod habuit aut aurum fuit aut purpura pretiosa; et ideo tandem: sic enim processerat ut amans et quae placere cuperet et amari.*»

Este es el motivo de su retraso. La nota potenciada es «chlamydem»: sobre ella convergen fenómenos procedentes de todos los estratos: está aliterada y la cualidad de dos de sus sonidos es extraña al latín; en el estrato rítmico está en relieve al ir entre las cesuras trihemímera y hepthemímera; son bastantes las reiteraciones de tipo léxico y semántico que aluden a la noción de ostentación y grandeza (oro y púrpura); y, por último, en el estrato sintáctico, constituye el complemento directo de «circumdata», y en el de la construcción, la encontramos en disyunción con «Sidoniam» (coloreada con púrpura de Sidón). En suma, Virgilio «*nos hace ver*» la aparición de la reina (magna stipante caterva, pharetra ex auro, crines nodantur in aurum, aurea fibula, purpuream vestem, y sobre todo «chlamydem Sidoniam», vestidura de lujo, ricamente adornada), *pero una reina que quiere impresionar y agradar*. Veamos ahora cómo nos presenta a Eneas.

#### Versos 140-150:

##### *Estrato fónico:*

##### Timbre rústico:

Phrygii / pulcherrimus / Lyciam / Xanthi / choros /  
Dryopes / Agathirsi / Cynthi.

##### Aliteraciones:

Aeneas, atque, agmina.

fremunt, fluentem, fronde, fingens, in-fert, fluenta.

Armonía imitativa: aunque convencional, podría verse en los versos 145-146, oclusivas de todo tipo con abundancia de las sordas; sin embargo, no creemos que tenga un valor expresivo de «dureza, obstáculo, choque», sino más bien un valor impresivo polarizando nuestra atención hacia estos pueblos griegos y bárbaros.

##### *Estrato rítmico:*

##### Versos homodinos:

144 (coincidencias de acento e ictus métrico en los pies 1.º, 4.º, 5.º y 6.º).

145 (2.º, 4.º, 5.º y 6.º).

149 (1.º, 4.º, 5.º y 6.º).

Final excepcional: Los dos últimos pies del verso 146 presentan la estructura 1 + 4: Pic/tíque Agathírsi.

Rejet:

incedunt, situado además ante pausa de sentido y trihemímera.

infert.

deserit.

Encabalgamiento:

Aeneas (v. 142), situado ante cesura hepthemímera.  
fronde y crinem (v. 148).

Cesuras:

ipse ante alios y socium Aeneas, entre trihemímera y hepthemímera.

choros y umeris, ante penthemímera coincidente con pausa de sentido.

*Estrato léxico:*

Pleonasmo: «nec non et».

Reiteraciones semánticas:

Alusión a la noción de movimiento: incedunt, infert, deserit, invisit, graditur, ibat.

iungit, instaurat. Alusión a la noción de autoridad.

Alusión a su belleza física: pulcherrimus, decus y egregio ore.

Gran volumen fónico: Agathirsi, situado además en el axis rítmico.

*Estrato sintáctico y de la construcción:*

Disyunciones:

alios...omnes.

tantum...decus.

egregio...ore.



**Anástrofe:**

altaria circum.

**Polisíndeton:**

Verso 146, la conjunción copulativa es -que, término caracterizado frente a et y ac (atque); su función: adición más unidad más equivalencia. Su valor en este caso es impresivo.

**Quiasmo de verbos:**

V. 142: infert...iungit.

Verso aureo: 146, con valor impresivo.

Rejet y encabalgamiento: ya han sido vistos en el estrato rítmico.

En el plano del significado el contenido conceptual queda desbordado por el contenido psíquico: el ser del que el poeta habla, en este caso Eneas, es comparado a una divinidad, a Apolo; veamos lo que dice Donato en su comentario a estos versos:

Ut Aeneae pulchritudo praeferrí ceteris posset, deficientibus humanis exemplis, Apollo inter deos solus inventus est qui Aeneae meruisset aequari, iucunde tamen inventum ut huic non alium, sed Apollinem compararet, quia Dianae similitudinem dederat, cum Didonem in primo libro describeret procedentem.

Sin embargo, la nota potenciada es «Agathirsi». Parece que Eneas es contemplado por la pupila de Dido: de igual modo a como Apolo reúne en torno a los altares consagrados a él a distintos pueblos, incluso a los más alejados (Cretesque Dryopesque pictique Agathirsi) en las fiestas celebradas en su honor, así ve Dido a Eneas, es decir, la reina capta con especial intensidad el momento en que las dos comitivas se unen, e inmediatamente le viene a la mente la idea de que *Eneas es la persona capaz de asegurarle un reino defendido contra los bárbaros del desierto, un hogar y unos hijos, y, al mismo tiempo, capaz de unir bajo su autoridad sus respectivos reinos, troyanos y cartagineses*. Recordemos lo que dijimos acerca del amor

entre los antiguos; pero sobre todo, respecto a la noción potenciada (PROTECCIÓN), recuérdense los versos 39-44 del mismo libro IV, puestos en boca de su hermana Ana.

Subrayemos en la nota potenciada «Agathirsi» los siguientes recursos de estilo, ya analizados en el significante: en el estrato fónico señalamos el timbre rústico /th/ y la convencional armonía imitativa; en el rítmico, el final excepcional constituido por «pic/tique Agathírsi»; en el léxico, su gran volumen fónico; y, por último, su situación en el axis rítmico y en un verso aureo, correspondientes al estrato de la construcción.

Versos 151-155:

*Estrato fónico:*

Aliteraciones:

ventum, in-via, vertice.

parte, patentes, pulverulenta.

caprae, de-currere, cursu, campos, cervi.

*Estrato rítmico:*

Verso homodino:

152 cuyos ictus y acentos coinciden en los pies 1.º, 4.º,  
5.º y 6.º

Versos de ritmo espondaico:

151 y 154.

Verso de ritmo dactílico:

155.

Rejet:

decurrere iugis, ante penthemímera.

glomerant, situado además entre penthemímera y heptemímera.

Encabalgamiento:

campos.

pulverulenta.

**Cesuras:**

ventum in montes, entre trihemímera y heptemímera.  
 ecce ferae, ante trihemímera y pausa de sentido, estando además en disyunción con caprae.

*Estrato léxico:*

Reiteraciones léxicas y semánticas que hacen alusión a la noción de espacio: montes / in via lustra / vertice saxi / iugis / campos patentes.

**Gran volumen fónico:**

pulverulenta.  
 decurrere, cuyo preverbio «de-» une su significado al del verbo, dándole el matiz de «arriba abajo».

*Estrato sintáctico y de la construcción:***Ecce:**

Introduce un elemento de sorpresa.

**Anástrofe:**

alia de parte.  
 altos in montes.

**Rejet y encabalgamiento:**

ya vistos en el estrato rítmico.

**Disyunciones:**

altos...montes.  
 ferae...caprae.

**Hysteroproteron:**

«Montesque relinquunt».

Pasemos al plano del significado. En este caso el contenido psíquico subraya al conceptual, ratificándolo por coadyuvantes apelaciones a nuestra fantasía, que subrayan las notas esenciales de la realidad evocada, a saber en este caso: «decurrere» y «pulverulenta». En esta escena el ritmo no tiene ningún valor expresivo, y la abundancia de dáctilos del v. 155, lo que hace es polarizar nuestra aten-

ción hacia «pulverulenta», donde concurren factores estilísticos de todos los demás estratos.

Virgilio nos impone la escena de una manera visual: comienza encuadrando la acción en un espacio (v. 151), y en el verso siguiente, mediante la partícula «ecce», hace aparecer a nuestra vista en primer lugar «caprae ferae» combinando de una manera determinada todos los elementos lingüísticos sobre la noción «decurrere»; nuestra mirada ha de seguir a estas fieras monte abajo. A continuación, cambia de animales y de espacio: aparece una manada de ciervos corriendo por la llanura después de haber bajado de los montes y levantando una gran polvareda, elemento visual que el poeta pone en primer plano mediante la convergencia de procedimientos de estilo en el adjetivo «pulverulenta».

Así pues, la descripción es variada y diversa.

Versos 156-159:

*Estrato fónico:*

Aliteraciones:

At, Ascanius, acri (v. 156) y aprum, aut (v. 159).

*Estrato rítmico:*

Versos homodinos:

158 (2.º, 4.º, 5.º y 6.º).

159 (1.º, 4.º, 5.º y 6.º).

El ritmo dactílico aparece en los versos 156 y 158.

El verso 158, así como el 159, tiene el cuarto pie espondeo.

Encabalgamiento:

equo (v. 157) ante breve pausa de sentido y cesura trihemímera.

aprum (v. 159).

Los verbos gaudet y optat van en rejet.

*Estrato léxico:*

## «Descendere»:

Véase lo dicho sobre el preverbo «de-» en «decurrere»  
(v. 153).

## Antítesis:

Pecora inertia / spumantem aprum...fulvum leonem.

*Estrato sintáctico y de la construcción:*

## Rejet y encabalgamiento:

Vistos en el estrato rítmico.

## Disyunciones:

spumantem...aprum.  
fulvum...leonem.

## Anáfora:

iam...iam (v. 157).

## Anástrofe:

pecora inter inertia.  
mediis in vallibus (v. 156).

Los hechos de lengua que por su convergencia significativa adquieren categoría de rasgos de estilo son:

Aliteraciones: at, Ascanius, acri, aprum, aut.

La homodina de spumantemque.

El ritmo dactílico del verso 158.

El encabalgamiento spumantemque...aprum.

Antítesis: pecora inertia / spumantem aprum...fulvum leonem.

Disyunción: fulvum...leonem, subrayando la nota potenciada.

Como se puede ver, todos los recursos estilísticos convergen en «*spumantem aprum*». El poeta no se ha olvidado de Ascanio en esta cacería. Ya en el verso 140 hace resaltar su presencia, citándolo junto a la comitiva frigia, designándolo por su nombre (Iulus) y

colocándolo en el axis rítmico. Su presencia es constante a lo largo de toda la Eneida.

La atracción que Ascanio ejerce sobre Virgilio, está bien justificada, pues no se debe olvidar que constituye el futuro esplendoroso (la estirpe Iulia es la de Augusto), como dice Hernández Vista en su libro «Figuras y situaciones de la Eneida», en el episodio «Creusa: el presente que desaparece», pág. 156.

El mismo Júpiter en las órdenes que transmite a Eneas por medio de Mercurio recurre a la persona de Ascanio con la finalidad de alejar a aquél a Cartago (Versos 234, 274-276, del libro IV). Así mismo, éste es uno de los pretextos que expone Eneas ante la enfurecida reina, enterada de su partida (v. 354).

En esta escena nos presenta el poeta a Ascanio gozoso en su caballo, adelantando a unos y a otros y deseando correr tras un jabalí o un león, hecho que no corresponde a su edad: «...*Nec dignum habuit feras et inertia pecora pertinaciter sequi, sed optabat occurrere suis discursibus leonem aut aprum*» (Donato). Esto, pues, constituye un motivo de alabanza, «...*nan etiam ea quae levia maioribus natu videntur, laudantur in pueris*» (Donato). Esto es lo que Virgilio nos quiere dar a entender mediante su estilo (spumantem aprum): «*Ascanio es digno de alabanza ya que sus acciones no corresponden a su edad*».

## 2. Episodio de la cueva:

Versos 160-164:

*Estrato fónico:*

Timbre griego:

Tyrii.

Aliteraciones:

magno, misceri, murmure, com-mixta, metu, montibus.

Tyrii, Troiana, tecta.

Dardanius, diversa.

*Estrato rítmico:*

## Versos homodinos:

161 (1.º, 4.º, 5.º y 6.º).

164 (1.º, 3.º, 5.º y 6.º).

## Ritmo dactílico:

Versos 163 y 164 (todos los pies dactilos, excepto el 4.º).

## Cesuras:

«magno» entre trihemímera y penthemímera, y en disyunción con «murmure».

## Rejet:

incipit, situado ante pausa de sentido.

petiere, ante cesura trocaica, y en construcción asimétrica de los verbos (petiere/ruunt).

## Encabalgamiento:

«tectá».

*Estrato léxico:*

## Nepos Veneris:

Perífrasis para designar a Iulus.

## Reiteraciones semánticas:

Alusión a ruido: murmure y ruunt amnes.

Alusión a la tormenta: magno misceri murmure caelum / commixta grandine nimbus / ruunt de montibus amnes.

Términos que hacen alusión al desconcierto producido por la tormenta: passim y diversa.

## Reiteraciones léxicas:

misceri y commixta.

*Estrato sintáctico y de la construcción:*

## Disyunciones:

magno...murmure.

**Hipálage:**

commixta grandine nimbus.

**Rejet y encabalgamiento:**

ya vistos en el estrato rítmico.

**Construcción asimétrica de los verbos:**

incipit/insequitur.

petiere/ruunt.

¿Qué valor tiene todo esto en el plano del significado? Si revisamos el análisis del significante, fácilmente comprobaremos que las notas potenciadas, por la concurrencia de los distintos estratos lingüísticos, son: «murmure» y «tectá diversa». *Se trata de una escena audio-visual*: por una parte, nos hace oír los fenómenos meteorológicos de la tormenta: el trueno (magno misceri murmure caelum incipit), la lluvia mezclada con granizo (commixta grandine nimbus), y el ruido producido por los torrentes de agua que bajan de los montes (ruunt de montibus amnes); en segundo lugar, mediante la segunda nota potenciada «tectá diversa» el poeta nos presenta a nuestros ojos la confusión provocada por la repentina e inesperada tormenta: todos huyen a la desbandada en busca del refugio más próximo donde cobijarse. Todo ocurre conforme a los planos de Juno (vv. 120-123).

**Versos 165-168:***Estrato fónico:*

Timbre extraño al latín: *Nymphae*.

**Aliteraciones:**

Dido...dux...deveniunt.

ulularunt, uertice.

*Estrato rítmico:***Verso homodino:**

168 (coincidencias de acento e ictus métrico en los pies 3.º, 4.º, 5.º y 6.º).



**Ritmo espondaico:**

Versos 165 y 167, con un valor expresivo-impresivo.

**Rejet:**

deveniunt, ante cesura trihemímera coincidente con pausa de sentido.

dant signum, ante cesura trihemímera coincidente también con pausa de sentido.

**Encabalgamiento:**

conubis (v. 168), que se encuentra ante cesura trihemímera.

**Cesura:**

Fulsere ignes, se encuentra entre las cesuras trihemímera y hephemímera.

***Estrato léxico:*****Deveniunt:**

El prefijo «de-» añade al verbo el matiz de «por sitios diferentes».

**Speluncam:**

De origen griego (spelunx).

***Estrato sintáctico y de la construcción:*****Quiasmo:**

Speluncam —Dido dux et Troianus— eamdem.

**Disyunciones:**

speluncam...eamdem (valor enfático).

summo...vertice.

**Rejet y encabalgamiento:**

Véanse en el estrato rítmico.

Fulsere ignes y ulularunt. — Perfectos con acepción aorística: se trata de semantemas no transformativos; por el plural «fulsere ignes» podemos deducir que la acción es durativa y no momentánea; por tanto el aspecto de

estos dos semantemas verbales, en este tiempo, es initivo: «Comenzó a relampaguear» y «las Ninfas comenzaron a ulular».

Fácil resulta señalar la noción potenciada en el plano del significado, que distingue a este pequeño conjunto significativo: La atención del oyente-lector queda canalizada y polarizada sobre la nota «deveniunt», en la que recaen convergencias fónicas, rítmicas, léxicas y de la construcción. «*Dido y Eneas no se han puesto de acuerdo en encontrarse en la misma cueva, sino que van a ella impulsados por una voluntad más fuerte, la de Juno* (véanse los versos 124-125). Otras notas accidentales tienen valor expresivo, creando un espacio dramático (*speluncam eandem, fulsere ignes et conscius aether conubis, ulularunt Nymphae*, y el ritmo espondaico de los versos 165 y 167), que nos está diciendo lo funesta que va a ser esta unión de Dido y Eneas, el jefe Troyano. Ellos no lo han querido, sino que podemos decir con Donato: «*Dedit igitur occasionem coniunctioni perficiendae locus secretus, dedit tempus, quo periculi vitandi causa nullus audebat exire de suffugio, dedit solitudo, quia soli fuerant duo, dedit persona, quia uterque in prima aetate, uterque formosi*». Las antorchas nupciales son suplantadas por el «*ignis caelestis*». Como testigos de esa unión estuvieron «*Tellus*» y «*Iuno*», a las que se añadieron las Ninfas con sus penetrantes gritos. Sigamos con el comentario de Donato: «*...Ut Aeneas in illa coniunctione non voluntatem habuisse, sed vim quandam passus esse videretur*».

#### Versos 169-172:

##### *Estrato fónico:*

##### Aliteraciones:

primus, primus, praetexit.  
causa, coniugium, culpam.  
fuit, famave, furtivum.

##### *Estrato rítmico:*

Ritmo dactílico: Verso 170.

El verso 171 presenta un dáctilo en el 4.º pie.

Todos los versos son heterodinos.

Rejet y encabalgamiento: causa fuit, situados ante trihemímera y breve pausa de sentido.

Cesuras:

Primus leti, se encuentran entre las cesuras trihemímera y heptemímera.

Furtivum, se encuentra ante penthemímera, en disyunción con amorem.

Hoc, se encuentra ante penthemímera y en disyunción con «nomine».

*Estrato léxico:*

Reiteración léxica: primus (v. 169).

Glosa: «leti».

*Estrato sintáctico y de la construcción:*

Ille: Valor enfático.

Rejet y encabalgamiento: Véanse en el estrato rítmico.

Primus: Concuerta con «dies» y no con «causa».

Disyunciones:

furtivum...amorem.

hoc...nomine.

El estilo de Virgilio se nos muestra aquí, una vez más, en la noción «primus», donde concurren los hechos de lengua analizados procedentes de los distintos estratos. Este fue el comienzo de la tragedia de Dido:

desde este momento contrajo una detestable fama «quae inter praecipuas mulieres castitatis merito potior dicebatur» (Donato). Su gloria de «univira», por seguir fiel al recuerdo de su difunto esposo, sin contraer nuevas nupcias, se ha venido abajo. Su muerte será causada por el abandono de Eneas, su protector.

## III

## INTUICIÓN FÍLMICA DE VIRGILIO

El objeto de nuestro estudio estilístico ha sido examinar el uso del material lingüístico por Virgilio. La actividad creadora de éste responde a la llamada de su sensibilidad y su inteligencia.

¿Se puede decir que la inspiración de Virgilio es cinematográfica? A nuestro parecer, el análisis realizado anteriormente demuestra que la elección entre las diferentes posibilidades de expresión y la elaboración metodológica de los elementos constructivos de su poesía responden a esta concepción: en el momento de síntesis espiritual, donde gracias al pensamiento y a la imaginación el hombre construye en su propio espíritu las más bellas formas posibles, Virgilio empieza a ver las imágenes en su valor de luz, corte y ritmo; su poesía contiene, en primer lugar, la determinación del mundo visual-dinámico-sonoro, esto es, contempla desde tal punto de vista el material que lo ha inspirado, y la razón debemos verla «en el consorcio de su arte con la naturaleza»<sup>14</sup>.

Para Nino Ghelli no existen hechos cinematográficos y hechos no cinematográficos, sino una intuición cinematográfica de los hechos<sup>15</sup>. Y para Luigi Chiarini el carácter cinematográfico estriba solamente en la capacidad de intuición en forma cinematográfica, intuición que se revela en el argumento, donde se refleja el «animus» del director, su «Weltanschauung», y por consiguiente, el estilo de la película. Pero sólo puede hablarse de argumento como primera fase de la creación cinematográfica, cuando ya está contenida en él la intuición de la película, es decir, cuando contiene en germen la posibilidad de su desarrollo en obra cinematográfica<sup>16</sup>.

Nosotros creemos que el estilo de Virgilio, ese modo peculiar de emplear las estructuras lingüísticas del sistema del latín, responde a esa capacidad de intuición fílmica, que acabamos de exponer. O

<sup>14</sup> Echave-Sustaeta, J. de, *Virgilio*, Barcelona, Labor, 1956, pág. 55.

<sup>15</sup> Nino Ghelli, *Estética del cine*, Madrid, Rialp, pág. 47.

<sup>16</sup> Luigi Chiarini, *Arte y técnica del film*, Barcelona, Ed. Península, 1968, págs. 42-47.

sea, visualización, dinamismo y sonido son tres constantes en la obra de Virgilio.

En seguida vamos a emprender el estudio de cada uno de estos tres elementos, de los que la especial sensibilidad artística de este poeta se sirvió para potenciar estilística y estéticamente su poesía. Pero antes, examinemos unas conclusiones, que ratifican nuestro punto de vista, a las que llega Hernández Vista en dos episodios sacados de su libro «Figuras y situaciones de la Eneida», tras haberlos estudiado con su método estructural:

1. (Eneida I, 50-63) Virgilio, con su habitual virtuosismo de artista, traduce la actitud de los vientos en imágenes auditivas; nos ofrece el espectáculo de la fuerza bruta y ciega, traducido en imágenes auditivas, convertida en instrumento hábil y útil bajo el imperio de la disciplina, la prudencia y la ley<sup>17</sup>.

2. (Eneida II, 199-227) El episodio consta de dos escenas muy claras: aparición de las serpientes (vv. 199-208) y acción (vv. 209-227). La escena primera es una apelación a la fantasía, a la imaginación visual; a través de esta escena Virgilio nos hace ver el episodio centrando nuestra atención en su grandiosidad. Pero en la escena segunda, Virgilio, con virtuosismo de artista consumado, va a traducir el episodio a imágenes auditivas, nos lo va a hacer oír; tendremos así dos versiones, visual, la una; auditiva, la otra, del mismo episodio. El episodio en su conjunto es una orgía de masas, volúmenes, potencia y ruido en movimiento<sup>18</sup>.

Pasemos, pues, al estudio de ese mundo visual-dinámico-sonoro contenido en los versos que estamos estudiando.

### 1. *Lo visual:*

*Segnius irritant animos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus...*

(Hor. *De arte poética*, 180-181).

<sup>17</sup> *Op. cit.*, págs. 263-265.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, págs. 300-301.

Con estas palabras refleja Horacio el pensamiento de su época respecto a la supremacía de lo visual sobre lo auditivo. El lenguaje poético se caracteriza por la plasticidad, esto es, por su especial capacidad evocadora. La poesía es orquestación polifónica en la que combinación de sonidos con los otros estratos del lenguaje, produce un mensaje múltiple, es decir, desencadena mensajes visuales y mensajes acústicos sucesiva o simultáneamente.

Virgilio, en su poesía, se expresa a través de las imágenes sugeridas con la palabra, de una manera tan sublime que nosotros también podemos decir al leer su obra: «*Yo soy aquél que con los oídos ve*»<sup>19</sup>.

En psicología, la palabra «imagen» significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual... La imagen visual es una sensación, o percepción, pero también representa, remite a algo invisible, a algo interior<sup>20</sup>.

El cine es un arte figurativo; es capaz de ofrecernos un universo que es tan sólo una imagen, pero que no impide que penetremos y nos fundamos con él. En la imagen de la pantalla se encuentran realizador y espectadores, y se realiza una comunicación, una especie de conversación visual. La imagen fílmica es distinta de su propio objeto y así es como entra plenamente en el terreno del arte, ya que no es una mera reproducción de la realidad, sino una interpretación y reelaboración de ésta.

La imagen visual, como creación artística, existía ya mucho antes de la creación del film, y existía en el reino de la poesía, pues es al poeta a quien le está reservada en el mundo de la inteligencia la más pura función creadora.

Ha habido épocas y ha habido poetas que han obligado al lector a «ver». En la poesía virgiliana, constantemente, el contenido psíquico traduce a imágenes visuales las noticias comunicadas en el contenido conceptual:

*Versos 129-135.*— El afán del poeta es hacernos comprender la morosidad de la reina; esto lo logra con una serie de apelaciones a

<sup>19</sup> Sófocles, *Edipo en colono*, v. 138.

<sup>20</sup> Wellek-Warren, *Teoría literaria*, Ed. Gredos, págs. 222-3.

nuestra imaginación visual: la excitación e inquietud de los perros; la reina arrojándose en su cuarto; la nobleza aguardándola en el umbral del palacio, y, por último, su caballo mordiendo el freno.

*Versos 136-139.* — La descripción de Dido es suntuosa: Virgilio capta uno por uno todos los adornos de púrpura o de oro; y de este modo impone su representación al lector oyente: una clámide teñida con púrpura de Sidón, aljaba de oro, sus cabellos sujetos con un broche de oro, y otro, uniendo por debajo su púrpura vestidura.

*Versos 140-150.* — Constituyen una metáfora, que transfiere a uno de los dioses, Apolo, las cualidades en que se define la personal visión del héroe Eneas. El dinamismo de esa imagen viene dada por la abundancia de verbos, haciendo alusión todos ellos a la noción de «movimiento».

*Versos 151-159.* — Mediante su estilo, el poeta polariza nuestra atención, como en los versos anteriores, hacia la noción de «movimiento»: nuestra imaginación percibe las carreras de cabras salvajes y ciervos, monte abajo y por la llanura, acosados por los cazadores; de igual modo nos presenta la figura de Ascanio que, montado a caballo, intenta adelantar a unos y a otros.

*Versos 160-164.* — Como vimos en nuestro comentario estilístico, las notas potenciadas hacían alusión a las nociones de «ruido y desconcerto»; es decir, en este caso, el contenido psíquico traduce la idea comunicada en el contenido conceptual, no sólo a imágenes visuales, sino también auditivas.

*Versos 165-168.* — La imagen que nos presenta Virgilio en estos versos de la consumación del himeneo por parte de Dido y Eneas, además de ser visual, es profundamente psicológica: el ambiente de la escena (tormenta, cueva, alaridos de las ninfas) constituye un símbolo, viniendo a ser un prematuro anuncio de la tragedia de Dido.

*Versos 169-172.* — Estos versos no desempeñan una función meramente explicativa de las imágenes (justificación narrativa o psicológica), sino de eficaz integración del lenguaje visual, en cuanto revelador de ciertas posibilidades expresivas del lenguaje.

## 2. *Lo dinámico:*

El cine es «*el arte de las imágenes en movimiento*»<sup>21</sup>.

El universo filmico consta de tres elementos: espacio, tiempo y movimiento, teniendo bien claro que es este último el que coordina a los otros dos. El cine es un arte del tiempo, pero al mismo tiempo es el arte del espacio. El universo filmico reproduce las relaciones espacio-temporales, coordinadas por el movimiento, lo que constituye una de las razones del prestigio específico del cine y de su originalidad en comparación con las otras artes.

La poesía está considerada como un arte del tiempo, debido a sus exigencias narrativas; sin embargo, junto a éstas, posee otras exigencias figurativas, y por tanto, la esencia espacial subsiste en sentido creador, como origen de la obra de arte y como objetiva exteriorización de los conceptos en ella expresados<sup>22</sup>.

En este punto radicaba la mayor dificultad en nuestro intento de relacionar la «intuición poética» de Virgilio con la «intuición fílmica»; dificultad que creemos haber salvado con la utilización de estas palabras de Nino Ghelli.

Así pues, procedamos al análisis de estos tres elementos (espacio, tiempo y movimiento) en la poesía virgiliana:

*Espacio.* — Virgilio utiliza un espacio geográfico para situar la acción en cualquier punto, y un espacio dramático por el que localiza y ambienta la psicología de sus personajes y situaciones.

El primer tipo lo encontramos, dentro del texto que estamos estudiando, en el verso 130, «*It portis*», en el que sitúa la acción a las puertas del palacio de la reina, y en el verso 151, «*postquam altis ventum in montes atque in via lustra*», lugar apropiado para la cacería. Pongamos dos ejemplos más del uso que hace Virgilio de este espacio geográfico, aunque no pertenezcan al texto objeto del presente trabajo:

Al comienzo de la Eneida (I, 12 y ss.) el poeta nos informa de la situación de Cartago, y más adelante, en los versos 421-436 asistimos, junto con Eneas, al espectáculo de la vista de esta ciudad; es aquí

<sup>21</sup> Marcel Martín, *op. cit.*, pág. 35.

<sup>22</sup> Nino Ghelli, *op. cit.*, págs. 32-33.



donde se van a desarrollar los cuatro primeros libros de la Eneida, pues no olvidemos que los libros II y III, a pesar de estar emplazados en otros lugares, corresponden al relato de Eneas durante el banquete que les ofrece la reina a los Troyanos.

En la segunda parte de la misma obra (VII, 1-36), Virgilio describe el encuentro de Eneas con la tierra prometida, con Italia, escenario de todos los hechos de los libros VII-XII.

Italia aparece a sus ojos primero como un feliz presentimiento de felicidad, luego, al pasar ante las costas de Circe, Italia es tierra de misterio y, por último, premio final de los héroes, la belleza: Italia bella los recibe, ofreciéndose a sus ojos en una visión paradisiaca <sup>23</sup>.

Como se puede ver en este último ejemplo aparecen combinados los dos tipos de espacio, geográfico y dramático.

Un ejemplo de espacio dramático, dentro de los versos de nuestro comentario, nos lo ofrecen los versos 165-168: como ya hemos dicho en la página 35, el ambiente de esta escena, creado por el poeta, nos está diciendo lo funesta que va a ser la unión de los dos protagonistas.

*Tiempo.* — El sentido del tiempo virgiliano constituye un elemento esencial de su estilo. Intuye el tiempo como trama y materia de la vida del alma. A sus ojos, el mundo exterior es cambio incesante, pero su espíritu es a la par sucesión de estados en perpetua fluencia <sup>24</sup>.

En nuestros versos nos encontramos dos momentos importantes relativos a la noción de «tiempo»:

El primero, en los versos 129-130: Virgilio comienza esta escena comunicándonos que «ya es de día» (Oceanum... Aurora reliquit); sin embargo, en el verso siguiente, una nueva noticia (Iubare exorto) nos hace retroceder en el tiempo y percibir la escena antes de amanecer.

<sup>23</sup> V. E. Hernández Vista, *op. cit.*, pág. 229.

<sup>24</sup> Echave-Sustaeta, *Contribución al estudio del tiempo en la poesía de Virgilio*. III Cong. de E. Cl., Vol. 2.º, págs. 317-318.

En segundo lugar, nos encontramos con una elipsis importante en los versos 165-168. La privativa presura interna de Virgilio hace que la expresión cristalice en cortes; las elipsis tienen una función de especial importancia, dándose por igual en la literatura y en el cine. Si analizamos detenidamente el texto, veremos que hay más de una elipsis; por ejemplo, el poeta no nos dice que la reina suba a su caballo y emprenda la marcha. Para nosotros reviste especial importancia la elipsis de los versos citados: elipsis del acto sexual en la escena de la cueva, basada en un movimiento de la vista del poeta, y por consiguiente del lector oyente, que después de haber mostrado los prolegómenos amorosos, se retira discretamente entre el relámpago y el ulular de las ninfas. Como dice Donato «...*factum autem intellegi voluit poeta, non dici*».

La poesía virgiliana posee las mismas formas de utilización del tiempo que el cine; hasta utiliza lo que en términos cinematográficos se conoce con el nombre de flash back en muchas ocasiones: recordemos los libros II y III de la Eneida en los que Eneas nos contará la caída de Troya y sus desgracias por el mar.

*Movimiento.* — Las imágenes de Virgilio no son estáticas, sino cinéticas o dinámicas. También aquí, como en el cine, el movimiento coordina las relaciones espacio-temporales. No vamos a detenernos más en este punto, pues ya se ha visto este elemento al estudiar la imagen visual, sobre todo en los versos 140-159.

### 3. *Lo sonoro:*

El sonido es también un componente importante de la imagen cinematográfica por la dimensión que le añade, aportando el halo de los seres y de las cosas que sentimos en la vida real. (Marcel Martin: *op. cit.*, págs. 36-37).

Indudablemente el sonoro proporcionó al cine grandes adelantos y posibilidades: gana en realismo, devolviendo al mundo visual los sonidos que le son propios; puede usar la palabra que es el producto más típico del hombre, que le diferencia de los animales; se descubre el poder expresivo del silencio, etc. Además, puede ser utilizado como contrapunto o contraste de la imagen, en sus diversos aspectos, sea o no de forma realista.

Así pues, el sonido constituye una aportación muy importante, cuya inteligente utilización enriquece considerablemente las posibilidades de expresión cinematográfica. Es erróneo separar el sonido de los demás medios de expresión cinematográfica y contemplarlo como simple dimensión suplementaria de los mismos, cuando su incorporación al cine ha transformado profundamente la estética cinematográfica.

El elemento sonoro desempeña en la poesía de Virgilio un papel primordial. La poesía de Virgilio tan llena de colores y de efectos luminosos, lo está también de sonoridades y del murmullo de los ríos, del fragor de las rocas golpeadas por los mares, del crujido de los bosques y del resonar de las armas <sup>25</sup>.

Descubrimos en Virgilio una técnica personalísima en el trasunto de sus sensaciones auditivas, en que nos descubre sus preferencias por destacar la intensidad y duración del sonido <sup>26</sup>.

El fenómeno sonoro tiene dos columnas: ruidos y música; la primera comprende tanto los ruidos naturales como los humanos, entre los cuales se encuentran los diálogos, raros en la poesía virgiliana, y los monólogos interiores, muy variados, desde lo majestuoso hasta la extrema vehemencia, ricos en sugerencias psicológicas. La música debe expresar plenamente las implicaciones psicológicas y verdaderamente existenciales de algunas situaciones dramáticas; la poesía de Virgilio, como hemos podido comprobar a lo largo de nuestro comentario, ha designado esta función a su estrato rítmico, que la mayoría de las veces tiene un fuerte valor impresivo.

Ya hemos visto cómo, a veces, el contenido psíquico traduce a imágenes auditivas, sucesiva o simultáneamente con las imágenes visuales, las nociones comunicadas en el contenido conceptual. Un ejemplo típico lo tenemos en los versos 160-164, en los que el poeta «nos hace oír» el ruido de la tormenta, truenos, lluvia, y el ruido de los ríos.

---

<sup>25</sup> Bellessort, A., *Virgilio, su obra y su tiempo*, Madrid, Tecnos, 1965, pág. 250.

<sup>26</sup> Echave-Sustaeta, J. de, *Op. cit.*, pág. 256.

## EPÍLOGO

Hemos llegado al final del presente trabajo, y creemos que nuestro intento se ha realizado, o sea, hemos comprobado que

un poète antique, ignorant le Cinéma, peut très bien chanter des paysages, des faits et des gestes en les notant exactement comme les yeux les perçoivent <sup>27</sup>.

Naturalmente la novela contemporánea ha padecido la influencia del cine... Los nuevos métodos de percepción impuestos por la pantalla, las maneras de ver, como el primer plano, las estructuras del relato, como el montaje, han ayudado al novelista a renovar sus accesorios técnicos... El mismo autor sigue diciendo que «hace falta más bien invertir la proporción habitual e interrogarse sobre la influencia de la literatura moderna en los cineastas <sup>28</sup>.

La influencia del cine es nula totalmente en Virgilio por no existir entonces este tipo de técnica; pero ¿es posible que la obra de este poeta haya ejercido alguna influencia a lo largo de la historia del cine? Sería muy arriesgado contestar afirmativamente, ya que podríamos incurrir en error, al ignorar si muchos de los directores, en cuyas obras hemos podido observar secuencias cuyo relato es, si no idéntico, sí muy semejante, al menos, entre los cuales se encuentran Eissenstein y «El Indio» Emilio Fernández, por citar a algunos, al ignorar, repetimos, si conocían la obra de Virgilio.

Lo que sí podemos afirmar es que su poesía, así como las obras de otros autores latinos y griegos, puede aportar gran provecho a la cinematografía, y sería necesario que algunos filólogos clásicos, amantes de este nuevo arte de nuestro tiempo, se dedicasen a realizar el traslado de un lenguaje a otro, de la palabra a la imagen, mediante un guión cinematográfico, e incluso a su filmación, creando así un

---

<sup>27</sup> Paul Leglise, *Op. cit.*, pág. 64.

<sup>28</sup> André Bazin, *Op. cit.*, págs. 173-174.

cine didáctico e informativo, a la manera de Rossellini, por medio del cual fuese accesible a la «masa» el conocimiento de la cultura greco-romana, su historia, su literatura, su filosofía...

Ahora bien, no podemos hacer, como propugna Paul Leglise en su obra *«Une oeuvre de Précinéma. L'Eneide»*, un método para estudiar las obras clásicas, mediante el análisis fílmico de las mismas. No olvidemos que literatura y cine, pertenecen a dos lenguajes diferentes, y que, por tanto, uno y otro tienen sus medios de expresión específicos, diferentes entre sí. Es necesario, pues, hacer una caracterización estilística, en primer lugar, y, después, una transposición de ese argumento o contenido poético al lenguaje cinematográfico, es decir, hacer una adaptación.

Podríamos atribuirle a Virgilio dotes de escritor y director cinematográfico al mismo tiempo, cualidades necesarias a un buen guionista; y así mismo, considerar su obra como guión literario; es por eso por lo que, a nuestro parecer, sólo hace falta un buen director que se encargue del tratamiento fílmico: valorar su interés narrativo, comprobar sus posibilidades cinematográficas, etc.

Quede bien claro que en ningún momento hemos pretendido establecer ni la identidad, ni siquiera la analogía entre los medios expresivos propios del cine y los específicos de la poesía. Es muy arbitrario querer ver en una obra literaria toda clase de panorámicas, travelling, planificación, angulaciones, etc. Tan sólo nos hemos limitado a realizar un somero análisis estilístico para encontrar los diversos procedimientos lingüísticos utilizados por Virgilio, y de este modo hacer una buena traducción al lenguaje de las imágenes.

FRANCISCO PALENCIA CORTÉS