

## TRES NOTAS LITERARIAS AL POEMA «CIRIS»

En las siguientes líneas quisiéramos abordar el estudio de tres aspectos o recursos literarios empleados por el autor del poema «Cirís», conservado, como es bien sabido, en la *Appendix Vergiliana* y sobre cuya autenticidad han corrido ríos de tinta. Y deseamos hacer hincapié en esos tres momentos, ya que, por su dimensión estética, se nos han revelado especialmente importantes, tanto en la estructura literaria del poema en cuestión como por los autores y obras en los que posteriormente ha vuelto a aparecer su utilización.

En la larga narración por medio de la que el poeta lleva a su lector desde la introducción hasta lo que podríamos llamar propiamente desarrollo de la acción dramática de Escila, todo ocurre de un modo normal, más o menos feliz de inspiración o de estilo, según sean los ojos que lo miren. Pero esa normalidad se quiebra sorprendiendo al lector en la detención, por un momento, de la acción que a fin de cuentas va a desencadenar el drama. La muchacha se acerca a la habitación de su padre, Niso, para arrancarle el cabello mágico, que conserva la ciudad frente al ataque de Minos, de quien Escila se ha enamorado perdidamente; y precisamente aquí el autor suspende el curso de los acontecimientos, vacila y pregunta: *siue illa ignorans (quis non bonus omnia malit / credere quam tanti sceleris damnare puellam?*<sup>1</sup>. ¿Cómo es posible, nos preguntamos, que el escritor se haya marginado por un momento de la acción para reflexionar y hacernos reflexionar a un tiempo sobre un acto

---

<sup>1</sup> Vv. 188-189.

abominable, que no tiene disculpa? Puede parecer pregunta retórica<sup>2</sup>, vana, que entra más bien en contradicción con la categórica afirmación contenida en el v. 48: *impia*, adjetivación que no admite dudas. Incluso algunos encuentran en este pasaje motivo suficiente para demostrar la mediocridad del autor del poema. Tal vez la realidad pudiera ser otra. Durante el relato objetivo que precede, el poeta se comporta como un historiador que desea únicamente exponer a su lector la verdadera historia de Escila; se ha esforzado en ello a través de la prolija *discusión docta* sobre la verdadera personalidad de la mujer metamorfoseada. Pero en el transcurso de la acción, al calor de la pasión que los personajes emanan, la predisposición del autor ha ido cambiando también. De su deseo de mostrarse fiel y objetivo frente al relato que trae entre manos, ha pasado a hablar como poeta, sintiéndose arrastrado por la fuerza misma de los acontecimientos. Y es aquí, al producirse este cambio, cuando el escritor advierte una contradicción. Parece que es una pura referencia estética y su repercusión ética las que han desencadenado el conflicto que mueve la pregunta. El conflicto radica en la dialéctica belleza y maldad que se ha abierto ante sus ojos. ¿Cómo un cuerpo frágil, suave y bello<sup>3</sup> puede al mismo tiempo ser capaz de la acción que va a cometer? ¿Cómo pueden acoplarse ideas tan contradictorias en una persona para ser una y desencadenar la tragedia? El rompimiento se produce aquí, en el terrible descubrimiento de la maldad de Escila. El poeta sabe bien que no cabe disculpa, ni aún acudiendo al recurso de la ofuscación de la joven, que en su estado de locura<sup>4</sup> únicamente vislumbra esa desesperada salida; ninguna fuerza es tan grande que anule nuestra libertad, esa posibilidad de definirnos frente al estímulo por el momento de elección<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Cf. Rostagni, *Vergilio Minore*, Biblioteca Filología Clásica, Torino, Chiantore, 1933, p. 252.

<sup>3</sup> Sobre la descripción de la belleza de Escila pueden verse los versos 168 ss. Y, más adelante, vv. 182, 399 y 450.

<sup>4</sup> V. 186. Sobre el posible estado de enajenación véase a partir del v. 158 y especialmente el 219.

<sup>5</sup> Sobre este aspecto pueden consultarse Sidney Hook, *Determinismo y Libertad*, trad. de J. L. Lana, Barcelona-Fontanella, 1969, y J. F. Donceel, *Antropología filosófica*, trad. de P. Geltman, Buenos Aires, C. Lohlé, 1969, pp. 377 ss. También este tema fue abordado por A. Ruiz de Elvira en *Humanismo y Sobrehumanismo*, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 46 y 305, nota 22.

Así lo ha comprendido el autor: pese a todo, a su belleza, a su juventud, a su pasión de enamorada, Escila es culpable. Y ante esta realidad insoslayable el autor, que ya no es el historiador, frío investigador y notario de los hechos que narra, sino el poeta, en su afán creador se alza como el testigo dolorido de la angustia humana y a sus ojos abiertos en herida se le hace insondable que una muchacha débil y hermosa busque la satisfacción de su pasión mediante la muerte de quien la engendró y la destrucción del paisaje que cobijó sus primeros años. Hay una increíble ruptura del diálogo cordial del fondo y de la forma. Abocada desde lo externo al bien, Escila lo contradice, lo niega, se levanta potencia del mal, que en su desencadenamiento la perderá a ella también. Es aquí donde creemos radica la verdadera causa de la pregunta. Como si el mundo se hubiera venido abajo, sin que el poeta pueda hacer nada por su criatura.

El autor llevará a sus extremos esta incoincidencia terrible, y vuelto sobre sí mismo de su sorpresa exclama: *heu / tamen infelix...*<sup>6</sup> y dirige su atención sobre la víctima inocente, Niso. Éste es el primer recurso literario que queríamos señalar. Y este mismo recurso ha sido utilizado más de una vez por literatos de distintas épocas y latitudes. No se trata aquí sobre si el mal puede ser objeto de representación artística, cosa bien debatida<sup>7</sup>, sino de la incoincidencia entre continente y contenido. Vale esta discordia para que el autor demuestre su capacidad y hondura con el fin de que el lector pueda conocer en toda su inmensidad paradójica el drama que se le confía. Quizás el más notable desacuerdo entre bondad y fealdad, con la proporción invertida respecto de Escila, sea el jorobado creado por Victor Hugo. Toda la fuerza romántica, todo el poder de sorpresa de que el autor francés es capaz está aquí resumido. Un hombre de horrible aspecto, desfigurado, contrahecho, repulsivo casi<sup>8</sup>, es sin embargo capaz de ternura inmensa, de una compasión increíble por la gitana Esmeralda, hasta convertirse en

<sup>6</sup> V. 180.

<sup>7</sup> La representación del mal, como algo radical en el hombre, parece hacer referencia a una deficiencia ontológica, que acaece en la esfera de la realidad y esa deficiencia debe ser salvada para que el ser llegue a su plenitud. Véanse las esclarecedoras palabras sobre el tema en M. Nedoncelle, *Introducción a la estética*, trad. de B. Escudero, Buenos Aires, Troquel, pp. 53 ss.

<sup>8</sup> Cf. *Nuestra Señora de París*, Biblioteca EDAF, p. 57.

pasión total y pura que nos hace olvidar la monstruosa fealdad de la figura de Cuasimodo, al transformarse en un ser bondadoso que destruye el estigma de su figura maldita en el ánimo del lector. Nada es grotesco; todo, en medio de la complejidad y dureza de la novela, respira una muy especial, pero al tiempo total, ternura. El lector se compadece del jorobado, por la inmensa piedad que se desprende de un alma sencilla que nunca podrá ser correspondida en su pasión, porque la envuelve un cuerpo deforme, y por ello mismo queríamos borrar la imagen estafalaria de Cuasimodo, variando totalmente su perfil y figura. Es un deseo desesperado que no cabe realizar. Cuasimodo arrastrará entre burlas su amor puro por Esmeralda, arrastrará también su repugnante aspecto, pero es justamente en esa paradoja donde empieza la salvación del jorobado.

Más parecido al caso de Escila es sin duda el de los niños de *La vuelta de tuerca* de H. James. El contrapunto de la terrible historia que nos narra, son los niños, a la vez débiles e indefensos, bellos, capaces de despertar la admiración y el cariño de quienes los rodean, pero por ser precisamente los protagonistas principales de la acción sostienen en su aspecto hermoso la horrorosa contradicción de su maldad diabólica; y, a pesar de su belleza, guiado por ella, el lector va aprendiendo de la capacidad maléfica de quienes como en un juego están dispuestos a hundirse en lo más profundo de la abyección moral. Son potencias del mal, invadidos desde el más allá, ellos lo saben y lo disimulan camuflando su terrible verdad en el encanto que su figura emana. Al lector se le abre también dolorosamente la incoincidencia, parece que a medida que su maldad se nos patentiza, ellos aparecen más bellos, más inocentes. Esa belleza sobresalta al lector, le hace sentirse incómodo, se pregunta y no halla respuesta. Y es justamente en esta desarmonía cuando uno quisiera olvidar que quienes juegan a ser potencias encarnadas del mal son precisamente aquellos niños<sup>9</sup>. Y sin em-

---

<sup>9</sup> Entre otras descripciones de los niños destacamos la del cap. III: «y al observarlo mientras él permanecía buscándome con la mirada en la puerta de la posada... pensé que en aquel instante captaba de él, de dentro y fuera de su ser, la misma positiva fragancia de pureza que había percibido desde el primer momento en su hermanita. Era de una hermosura sin par, y la señora Grose lo había descrito perfectamente: su presencia lo derribaba todo, excepto una especie de apasionada ternura hacia él». Según la edición de Biblioteca General Salvat.

bargo es precisamente por esta belleza encantadora por donde puede empezar la salvación de los mismos. La ruptura de la armonía que relaciona belleza y bondad crea o fuerza la germinación de un principio salvador, por la intervención en la novela de James de la institutriz, quien observando cómo el desacuerdo de cada polo del conflicto mantiene hasta el extremo su incordialidad dialéctica<sup>10</sup>, interviene dispuesta a rescatar a los niños del mal. Ella viene a ser el puente de la salvación, que para James no es otra sino la muerte del muchacho cuando en la patética escena final logra llamar al mal por su nombre, en cierta manera objetivando, alejando de su cuerpo esa fuerza extraña que le arranca todo vestigio de bondad que lo atraía fatalmente a su perdición. Pero ¿podría haber llegado esa redención sin que la institutriz, herida precisamente por la belleza de los niños, hubiese intentado la titánica batalla contra el Mal? De ahí, de la belleza justamente, ha nacido su única posibilidad de salvación.

Volvemos ahora a Nedoncelle, antes citado, para recordar su frase: «hay que responder que todas las cosas, hasta el sufrimiento y el crimen, están llamadas a una salvación estética. Es incluso la única que les queda»<sup>11</sup>. ¿Y no habrá sucedido, nos preguntamos, que aquí Virgilio o quien sea el autor del poema ha pretendido otorgar a Escila el único camino posible de redención ante el juez que es el lector? ¿No habrá querido que la historia no fuera realidad, sino una pesadilla? ¿No habrá deseado hacernos pensar desde esta perspectiva que a pesar de todo le queda a Escila una salvación, que radica precisamente en su belleza corporal? No será la ignorancia, cosa que todos deseáramos, su disculpa. Sólo un último y único camino de salvación queda a la muchacha cegada de amor, precisamente su hermosura, que es la que nos puede acercar con compasión a Escila<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> «La relación entre belleza y bondad no es inequívoca; cuando son perseguidas hasta su propio fin, pueden conducir diametralmente aparte, no obstante que sus principios originales son esencialmente los mismos», E. Kahler, *Lo verdadero, lo bueno y lo bello*, Centro de Estudios Filosóficos Univ. Autónoma de México, p. 31.

<sup>11</sup> Cf. Nedoncelle, *o. c.* p. 53.

<sup>12</sup> Los ejemplos pueden ser muchos. Sólo querríamos de pasada hacer mención de los dos personajes infrahumanos más famosos del género de terror. Nadie puede sentir compasión por Drácula, malo de pura maldad, ni siquiera

El segundo instante que queremos destacar es la irrupción de Carme, que acontece a partir del v. 220. Como se sabe, un escalofrío ha recorrido el alma de la vieja aya al contemplar los movimientos de la muchacha. En una hábil, aunque prolija, narración el poeta nos va conduciendo desde la escena externa que contemplamos hasta el entresijo del ser de Carme. Una sospecha que se hará certeza mucho más terrible que lo imaginado. La historia de Mirra se desvanece, para surgir la verdadera causa, Minos. La irrupción de Carme ha sido súbita<sup>13</sup>. El lector se encuentra frente a ella y envuelto en su propio temor. Carme se incardina en la acción a partir del v. 250<sup>14</sup> y sobre todo tras el v. 283, al averiguar la verdad. Minos es quien ha desencadenado la horrorosa circunstancia. Aflora también el recuerdo de Britomartis, su propia hija: víctima del insolente guerrero, herida que no cicatrizó nunca, acerca a su alma dolorida memorias de soledad y muerte. El sufrimiento y congoja de la madre aparece aquí en toda su inmensidad, intensamente arrebatando y dominando todo. El motivo de ello es Minos, Minos, y el lector ha pasado así de las dudas y temblores de Escila a la profundidad del alma amedrentada de Carme. Decíamos arriba que la realidad ha resultado mucho más terrible, un espanto que corta la respiración. Minos vuelve: *o iterum nostrae Minos inimice se-*

---

las palabras nobles y elegantemente tristes que Stoker pone en su boca suenan a sinceras. Aquí se da una perfecta compasión entre la maldad y la fealdad. No tanto puede decirse de Frankenstein, especialmente el de las creaciones cinematográficas de Whale (sobre todo si se piensa en *La novia de Frankenstein*), donde un monstruo terrible, de fealdad repugnante, en momentos de lucidez casi humana parece rebelarse contra la pasión de destrucción que lo devora. Un atisbo de humanidad bondadosa, siempre truncado brutalmente, hace al espectador sentir una extraña piedad por el monstruo, a quien compadece en su desgracia de la que nunca podrá liberarse. En otro orden de cosas podrían ser citados aquí los personajes de T. Williams, seres que haciéndose solidarios de su patología caminan hacia su salvación, a veces incluso con arrebatos místicos. Cf. la compasión de Virgilio por Pasifae sobre la cual v. A. Ruiz de Elvira en *Jano* 97, 12 oct. 1973, p. 123.

<sup>13</sup> «La trama del poema ha il carattere comune de tutti, si puo dire, gli epilli alessandrini: sembra svolgersi senza disegno prestabilito, incurantemente e distratamente», Rostagni, *o. c.* p. 247.

<sup>14</sup> *Frigidulam iniecta circumdat ueste puellam*. Un acto de ternura por parte de la vieja ama que arropa a la muchacha. No es baladí el uso del diminutivo en el adjetivo dentro de una especial conmiseración que el poeta siente por Escila.

*nectae*<sup>15</sup>, e inmediatamente en los versos siguientes el lector se ve lanzado al pasado: la historia de la hija perdida. Sin darnos cuenta ha existido un corrimiento del eje de la acción. De Escila hemos pasado a Carme. Pero más bien no ha sido un desdoblamiento, sino un redoblamiento, un incremento, un multiplicar por dos esa misma acción. ¿No habrá deseado el poeta enfrentar al lector, sin solución de continuidad y simultáneamente, a un drama mismo vivido en dos personas que se relacionan no sólo por esta circunstancia, sino por su afecto mutuo? Hay, es verdad, una diferencia de tiempo: no son simultáneas ambas vivencias, pero sí lo es el drama frente al cual ni ese tiempo que parece separar ni el espacio han podido nada. La persecución de Minos que amenaza a Carme de un modo pertinaz envuelve a ambas en la misma tragedia, enloqueciéndolas en su torbellino maléfico. En este redoblamiento o refuerzo del eje de la acción parece encontrarse algo parecido al hallazgo de H. James para su novela, ya citada antes, *La otra vuelta de tuerca*<sup>16</sup>: situar al lector no ante dos historias simultáneas, sino a una misma historia que se encarna en dos personajes distintos, pero unidos por un sentimiento o lazo, el de la hermandad en la obra de James. Esta encarnación en dos del drama atrae la atención del lector simultáneamente hacia los dos polos, no pudiendo nunca la mente desasirse de uno de ellos, siempre se le dan los dos juntos, imbricados, no hay posibilidad de separarlos hasta que el autor lo haga mediante el alejamiento de uno de los personajes fuera del espacio donde acontece el episodio narrado. Ambos se imbrican, tejen una maraña incomprensible, pero a través de la cual nos abrimos paso a la verdad. Caminamos por ella al desenlace que es comunión en la misma historia<sup>17</sup>. A nuestro juicio, este elemento dramático de

<sup>15</sup> V. 287.

<sup>16</sup> He aquí lo que escribe H. James al principio de su obra: «Estoy absolutamente de acuerdo en lo tocante al fantasma de que habla Griffin, o lo que haya sido, el cual, por aparecerse primero al niño, muestra una característica especial. Pero no es el primer caso que conozco en que se involucre a un niño. Si el niño produce el efecto de otra vuelta de tuerca, ¿qué me dirían ustedes de *dos niños*?»

<sup>17</sup> Vv. 305 y 306. Rostagni, en *o. c.*, comenta «ma qual misera consolazione per la povera madre», p. 257, reflejando así la inutilidad de la compasión de los dioses en este caso. Compárese lo dicho aquí sobre Britomartis con el desenlace que al poema de Ciris otorga su autor. La ironía surge también en el momento en que Carme se asocia y es parte integrante del drama de

primera importancia, cuya oportuna utilización por parte del autor en el curso del poema no parece requerir aclaración alguna, descarta la posibilidad de encontrarnos ante un centón, sino más bien ante una obra bien planeada, en la que la concepción unitaria puede explicar su presencia y su valor dramático.

El tercero y último punto a destacar sería la escena final. La muchacha atada a la proa del barco gime su desventura. También para ella se ha desencadenado la tragedia. Es tanto víctima de Minos como de su ignorancia<sup>18</sup> acerca de las intenciones del mismo. En verdad, hay sólo un largo lamento, y en su amargura apenas una queja sobre la conducta del vencedor ensoberbecido, fiebre de su corazón enamorado. Es más, al final de su llanto toda una teoría de la propia culpabilidad se nos abre. Tras la desesperada súplica del v. 454<sup>19</sup>, he aquí que surge una confesión que nos descubre la elevación del alma de Escila, toda vez que ella se reconoce como la única culpable. Nadie excepto ella puede cargar sobre sus hombros la culpa atroz. No se rehuye, se afronta, no importa cuál sea el agente que la haya desencadenado, ella es quien ha ejecutado el crimen. Son los versos 456 y ss.: *uel fato fuerit nobis haec debita pestis / uel casu incerto merita uel denique culpa / omnia nam potius quam te fecisse putabo*. Hay, es verdad, todo un cerrar los ojos ante la evidencia de la maldad de Minos. Ella a pesar de todo lo ama y querría salvarlo, al precio terrible de descubrirse a sí misma como culpa que merece el castigo que le es propio<sup>20</sup>. Y desde este momento empieza a delinearse la clave que puede explicar el final del poema. En el transcurso de tantas traiciones, tanta pasión

---

Escila. En cierta manera, también a ella le toca revivir de nuevo en su *alumna* lo acaecido a su hija. Todo ello cobra viva presencia en el ánimo del lector a partir del v. 381: *rursus ad inceptum sociam se adiungit alumnae*.

<sup>18</sup> *Ignara* del v. 420 se refiere naturalmente a la conducta de Minos. No es disculpa por su acción. Más adelante se ve, en el v. 429: *uultu decepta puella*. Terrible aparece aquí Minos por violar el amor consagrado mediante una alianza santa, pero también porque en ella toma carne el mismo dilema que en el poeta. El lector vuelve otra vez a desazonarse ante la incongruencia de bondad y belleza. Léanse los vv. 431 y 432: *non equidem ex isto speravi corpore posse / tale malum nasci forma uel sidere fallor*. ¿No es éste un rasgo de fina interpretación psicológica e ironía literaria que nos habla de una unidad que es el alma del poema?

<sup>19</sup> *Iam tandem casus hominum, iam respice Minos*.

<sup>20</sup> Vv. 416 ss.

desatada, de tanto desencanto a la postre, se deja sentir la acción de Anfitrite consoladora que, apiadada de la muchacha, intenta su salvación. Su entraña es conmovida por la súplica, pero obsérvese que también Anfitrite es impulsada a obrar misericordiosamente por la belleza de la chica<sup>21</sup>. Escila huirá a su destino mediante el milagro de la metamorfosis<sup>22</sup>. Pero es todo una vana ilusión; nadie es tan fuerte como para que pueda escapar a los hados. Júpiter también se conmueve de ira y de piedad. Ira contra Escila, piedad por Niso. Se restablece así la justicia y Escila, marcada en su misma metamorfosis con el signo de su propio crimen<sup>23</sup>, se muestra como una trágica ironía de una piedad inútil, su destino no será otro que llevar sobre sí el estigma de su propia falta, huir por siempre de su perseguidor implacable<sup>24</sup>, víctima y vengador a un tiempo: *quacumque illa leuem fugiens secat aethera pennis, / ecce inimicus atrox magno stridore per auras / insequitur Nisus; qua se fert Nisus ad auras, / illa leuem fugiens raptim secat aethera pennis*. Si hay algo que caracteriza este último pasaje es sin duda la repetición, la distribución cuidada de las palabras que reaparecen marcando un paralelismo, que refleja la perennidad de la acción relatada. Se aprietan las ideas en los cuatro versos finales: *pennis - auras - auras - pennis*, rimados al final en sonido y en concepto. Y enmarcado por ellas el suceso que se relata: las alas frágiles de *ciris* van fugitivas cortando el aire, pero su perseguidor poderoso la acosa y hostiga. Por donde ella vaya deseosa de escapar, allá seguirá Niso (*quacumque* y *qua* marcan en su repetición dramáticamente la obsesiva persecución). Resulta así que la obra carece de final o, mejor dicho, el desenlace no es otro que la persecución inmisericorde y la huida amedrentada por toda la eternidad. No hay punto final con desenlace feliz o desgraciado, no hay tampoco un aplazamiento del mismo. Tampoco se vislumbra o adivina una intervención más poderosa que pueda acabar la situación. El poema que antes nos había llevado al pasado con la historia de Britomartis, ahora nos sumerge en el tiempo desconocido donde en virtud de esa misma incognoscibilidad

<sup>21</sup> Vv. 181-182: *donec tale decus formae uexarier undis / non tulit...*

<sup>22</sup> Cf. v. 515: *cum sonitu ad caelum stridentibus extulit alis*.

<sup>23</sup> Sobre la posible relación etimológica-popular de *ciris* y *keirein* cf. Ros-tagni, o. c. 187.

<sup>24</sup> Vv. 538-541.

el desamparo de Escila aparece más total y la venganza más poderosa. En la dialéctica del conflicto no puede haber otra salida: nadie ha muerto todavía asumiendo los pecados del mundo. Así, con este final desgarrado, el lector impresionado siente en su interior otra desazón más: la de saber que, por mucho que él lo desee, una vez cerrado el libro, Escila no habrá encontrado cobijo alguno, perdón, ni tan siquiera la muerte como descanso, ella seguirá huyendo siempre. El final es, pues, una abertura en dinamicidad<sup>25</sup>, creada en movimiento armónico, tal vez el único posible<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> El problema es muy amplio. Kahler lo ha estudiado respecto de nuestra hora. Sin embargo, aquí queremos hacer hincapié sobre si en realidad en la *Ciris* tenemos un adelanto a nuestra época. Kahler escribe en o. c. p. 25: «En los ritmos acelerados de nuestra vida contemporánea nos sentimos inspirados más por estas nuevas *disarmonías* dinámicas y por las percepciones y penetraciones emocionales que ellas abren para nosotros, que por las viejas armonías estáticas. La belleza, para nosotros, no es en adelante estática; ha llegado a ser dinámica». Y más adelante: «Pero aún así, al gozar la expresividad vital de las nuevas creaciones en su marcha experiencial, sentimos que son superiores aquellas obras de arte, donde las disparidades y disonancias están en correlación dentro de un nuevo sistema de correspondencia, en que se hizo descansar la *disarmonía* en una armonía más rica y profunda, más comprensiva». Queremos preguntar si aquí, en estos versos finales de la *Ciris*, no estamos ante un balbuceo del descubrimiento de la belleza dinámica. Claro es que el poeta intencionalmente ha buscado este, digamos, desenlace de movimiento sin fin para su obra. ¿Y en este perseguirse, en esta total imbricación de los movimientos, no surge acaso una nueva armonía? Se supera la belleza estática del final acostumbrado en esos círculos que parecen sugerir las imágenes, signos de esperanza y condenación a un mismo tiempo, que comienzan y vuelven a comenzar sin conocer término. Una nueva armonía aparece, enraizada en el movimiento continuo. El problema como marca Kahler no es otro que el siguiente: el artista que pretenda realizar una obra de este tipo, es decir dinámica, debe esforzarse por encontrar la clave o pauta de una nueva armonía? ¿No es eso lo que parece transparentarse aquí? Los mismos versos aparecen en *Georg.* I, vv. 406-409. Si la *Ciris* no es de Virgilio, no cabe duda de que junto a un gusto estético fuera de lo común, el centenario al colocarlo aquí ha descubierto un sentido profundo y casi desconocido mostrando un talento extraordinario.

<sup>26</sup> El problema de la *Ciris* no es otro que el de un conflicto entre las creencias epicúreas y órficas. Aparece un claro desajuste entre la justicia vana de los dioses y un orden que preside los acontecimientos. El hado marca a los personajes que han de asociarse a él, para cumplir su papel. Esta adhesión al orden superior no se hace de un modo ciego, sino mediante la entrega o donación de sí mismo mediante las lágrimas, justamente el signo de nuestra irremplazable autidad, como señala Buytendijk. El problema está estudiado para Virgilio por Haecker en *Virgilio, padre de Occidente*, ed. Sol y Luna, especialmente los caps. VI y VII, sobre todo las pp. 151 y 152. En los versos

Si es verdad todo lo que aparece aquí, creemos que una cosa queda clara: existe una utilización de procedimientos literarios que exigen por su importancia y por su originalidad la presencia tras

---

401 y 402 aparecen las palabras *lamenta* y *quaestu* respectivamente. Estos pasajes son, como se recordará, la introducción de la imprecación de Escila, atada al barco de Minos. Ya en plena plegaria, *queror* (v. 405). En el v. 418: *non equidem me alio possum contendere dignam / supplicio...* Ciris no discute sobre su culpabilidad. Piensa ella que todo es justo. Su única preocupación es que Minos no salga condenado por su boca. Hay una aceptación de la culpa mediante ese largo lamento, claro es que esa aceptación es también plegaria. Lo que no cabe duda es que Escila busca obedecer ese orden que se le viene imperativa y fatalmente encima. Falta, es verdad, toda una teoría, que sólo podrá llegar con la madurez, en caso de que la obra fuera de la mano de Virgilio. Lo que aparece indudable es que aquí parece existir un rasgo muy virgiliano. El de los hombres ante el destino al que cooperan de un modo personal, a veces buscando un nuevo paisaje, como la Arcadia o escrutando en el mito de Eneas, sitios que hacen posible la pregunta ontológica. Finalmente, queremos señalar respecto a esto lo que sigue: un poeta moderno de la talla de R. M. Rilke parece tener ideas muy cercanas a Virgilio en este problema. Según Rilke, las cosas tienen un valor paradigmático para el hombre, que consiste siguiendo a Bollnow, en que «lo esencial que el hombre debe aprender de una cosa en el ámbito típicamente religioso del Libro de las Horas, es, pues, la sumisión a la voluntad de Dios y la serenidad de la aceptación. De acuerdo con la especial religiosidad de este libro, la voluntad de Dios no consiste tanto en una manifestación personal como en la exigencia de integrarse dentro de la ley universal o en las fuerzas sustentadoras de la naturaleza, en la exigencia, por tanto, no de querer afirmar el propio yo, sino de un dejarse llevar sin resistencia», en *Rilke*, trad. de J. Ferreiro, ed. Taurus, Madrid, 1963, p. 168. A nuestro parecer, la coincidencia más notable entre los dos poetas reside en esa sencilla sumisión de las cosas, que alcanzan su ser, cuanto más identificados se encuentran con ese destino superior. Es su docilidad. Así, en la p. 169 de la *o. c.*, Bollnow comenta: «el hombre tiene la misión de regresar, en su libertad, a una actitud de desasimiento del propio yo, a una sumisión pura ante las fuerzas operantes de la naturaleza. Efectivamente, también hay diferencias. Únicamente queríamos señalar esta semejanza entre dos grandes poetas, por separado está estudiada esta problemática por Haeccker en Virgilio, y por Bollnow para Rilke. Aquí insinuamos una relación en los puntos, indudablemente, coincidentes; no tanto esta coincidencia ha de situarse dentro de una dependencia, sino más bien en una perspectiva más amplia y verdadera, que nada tiene que ver con la búsqueda erudita de pasajes tomados de los textos antiguos y utilizados en época posterior. El poeta situado como pontífice de la verdad, a ella se acerca y recibe en el misterio de su misión la revelación de la misma. De ahí que las coincidencias tantas veces observadas no radiquen en una influencia directa o indirecta de los antiguos, sino que se deben a la asunción por parte del poeta de su papel profético y de la verdad encomendada y luego comunicada, que es siempre la misma y no está supeditada al cambio de los tiempos, aunque sí pueda ser aprehendida de distintas maneras. De esta forma creemos puede entenderse la relación entre el *sunt lacrimae rerum* y el *gran sosiego de las cosas*.

estos versos, no de un centonario, sino un poeta de gran sensibilidad e inteligencia. ¿Tal vez el mismo Virgilio, como creían los antiguos?<sup>27</sup>.

ENRIQUE OTÓN SOBRINO

---

<sup>27</sup> Cf. Maurice Rat, *Virgile, la fille d'Auberge...*, Garnier Frères, París, p. 33.