

**LA TRAGEDIA *DIDO* DE
JUAN CRUZ VARELA (Su
relación de hipertextualidad con
el Canto IV de la *Eneida*)**

Marta Garelli
(Universidad Nacional
del Sur - Argentina)

"Dido es, toda, obra de Virgilio". Así comienza María Rosa Lida su erudito trabajo *Dido en la literatura española* en el que rastrea minuciosamente la aparición del personaje en la literatura hispánica medieval, renacentista y barroca¹. Es claro que, si bien Virgilio no creó el personaje de Dido, lo delineó y fijó definitivamente para la literatura occidental. La otra versión de la leyenda de Dido, que ignora el encuentro de Dido con Eneas y que justifica el suicidio de la reina por la necesidad de escapar del asedio de Yarbas, no gozó de la misma fortuna.

Volvemos a citar a María Rosa Lida: "Mientras en España Dido, como tema trágico, sobrevivirá sólo gracias a las traducciones, en la colonia que logró última los frutos de la cultura virreinal... otro traductor de Virgilio, Juan Cruz Varela, poeta de la libertad y del progreso, que amaba las musas latinas con fervor de letrado renacentista, ofrece en su atildada Dido la primera tragedia argentina digna de tal nombre".²

Retomando la frase inicial de nuestro trabajo, podemos afirmar que la *Dido* de Varela "es, toda, obra de Virgilio", pues su derivación del canto IV de la *Eneida* es tan evidente, que resulta casi redundante el enunciarlo. El marco teórico elegido para analizar

¹ Lida de Malkiel, María Rosa. *Dido en la literatura española; su retrato y defensa*. London, Támesis Books, 1974. (1ª. ed., 1942).

² Lida de Malkiel, María Rosa. *op. cit.*, p. 24. También Menéndez Pidal (*Historia de la poesía argentina*. Buenos Aires, Espasa Calpe, Argentina, 1947, p. 68) considera a "la *Dido* la primera tragedia argentina digna de ser citada"

la relación entre ambas composiciones es el expuesto por Gérard Genette en *Palimpsestes, obra* a la que haremos frecuentes referencias.³

Según la clasificación de prácticas transtextuales propuesta por Genette, podemos decir que la tragedia Dido de Juan Cruz Varela está en una relación de hipertextualidad con el canto IV de la Eneida. Recordemos que la hipertextualidad se define como la relación que une un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto) del que se deriva por transformación o por imitación. Se trata, en este caso, de una transformación seria, es decir de una transposición del texto virgiliano citado.

La obra consta de 1733 versos endecasílabos y está dividida en tres actos. Los dos primeros tienen una estructura paralela: están divididos en cinco escenas con un monólogo central de cada protagonista. En el primer acto, la figura predominante es Dido, que está presente en cuatro de las cinco escenas; en él, la reina, agitada por terribles presagios, se entera de la inminente partida de Eneas. El segundo acto gira alrededor de la figura del héroe troyano, que en ningún momento abandona la escena; en él se produce el enfrentamiento entre los dos personajes centrales. El tercer acto es el de mayor dinamismo teatral; consta de siete escenas en las que se alternan todos los personajes de la obra; desarrolla el fin de Dido, con su muerte en escena y en presencia de Eneas.

La relación de hipertextualidad es tan estrecha que en muchos pasajes puede hablarse de *traducción* del texto virgiliano⁴. Por otra parte, el uso de latinismos revela que el texto latino⁵ estaba

³ Genette, Gérard. *Palimpsestes; littérature au second degré*. Paris, Ed. du Seuil, 1982. Las citas de la obra se harán en español, en traducción propia.

⁴ El profesor Gerardo H. Pagés ha rastreado cuidadosamente las "identidades" entre los versos virgilianos y los de Varela en esta obra. Remitimos a su estudio "Virgilio en las letras argentinas", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XXVI, pp. 105-165; 216-310, (1961). Los capítulos XIII y XIV de este extenso trabajo están dedicados a la obra de Juan Cruz Varela.

⁵ Dice Menéndez Pidal (*op. cit.*, p. 56): "los versos más virgilianos de Juan Cruz no son los de su traducción de la *Eneida*, sino los de su tragedia *Dido*".

permanentemente en la mente de Varela mientras componía su propio texto. Basten como ejemplos las ocurrencias de los adjetivos *solo/sola* y *primero/primera* con sus valores latinos para legitimar esta afirmación. Dice Ana en los versos 269-270:

¿Y así rehusas nuevamente abrirte
al que sola te dará consuelos?

Y más adelante, versos 319-320:

Y en qué te obstinas, o por qué no admites
la sola mano que te da el remedio?

Con respecto a *primero/primera*, veamos sus usos en dos parlamentos de Dido:

¡Ay, Ana! Tú lo sabes: la primera
te abrí mi corazón . . . (v. 121-122)
Esta es la hora, y este mismo el sitio
a que todos los días el primero
concorre Eneas . . . (v. 522-524)

A pesar de las semejanzas e "identidades" apuntadas y del declarado propósito de Varela⁶ de no haberse valido sino del canto IV de la Eneida, creemos con Genette que no hay "transposición inocente"⁷, es decir que no modifique de una manera u otra la significación de su hipotexto. El propósito de este trabajo es analizar las distintas prácticas transposicionales llevadas a cabo por Juan Cruz Varela para llegar a determinar en qué consiste esta nueva significación del hipertexto.

⁶ "Mi tragedia no tiene más personas que las que proporciona el libro IV de la Eneida; no me he valido absolutamente de más, y desearía que esto no se olvidara". Tomado de un documento manuscrito conservado en la Biblioteca del Congreso de la Nación en el que Varela se defiende de los ataques que lanzaron contra la pieza los diarios *El Argos* y *El Centinela*. La cita esta tomada de Pagés Larraya, G. *op. cit.*, p. 270.

⁷ Genette, G. *op. cit.*, p. 340.

Amplificación y transmodalización

"La dramatización de un texto narrativo, generalmente acompañado de una amplificación ... está en las fuentes mismas de nuestro teatro, en la tragedia griega, que toma en préstamo casi sistemáticamente sus temas a la tradición mítico-épica"⁸. Este es también el origen de la tragedia que nos ocupa: Varela no se propuso otra cosa que dramatizar y amplificar el canto IV de la *Eneida*.⁹ Sin embargo, las convenciones dramáticas de la época -reglas de las unidades- le impusieron algunas restricciones. La de acción no le creó grandes obstáculos, puesto que todo el canto IV no es sino el desarrollo de la pasión de Dido y su desdichado fin. La unidad de espacio le habrá hecho renunciar, por lo menos, a una escena interesante, el encuentro de Dido y Eneas en la caverna, pero el resto de las escenas no requería otro lugar que el palacio de la reina. Sin duda, el escollo mayor fue la unidad de tiempo, puesto que, según el texto de Virgilio, Eneas permanece un tiempo bastante prolongado en Cartago (según la interpretación de Varela "cuando ya seis lunas / ha que pisamos de Cartago el suelo", v. 97-98). Para ajustarse a los límites de una jornada, la acción ha debido desarrollarse en el día de la partida de Eneas y, en consecuencia, han debido remitirse a la narración hechos pasados que pudieron tener posibilidades dramáticas, tales como la llegada de Eneas a Cartago, la argumentación de Ana para persuadir a su hermana de las conveniencias personales y sociales que se derivarían de su unión con Eneas; el encuentro de los dos en la caverna. Ricardo Rojas juzga que la sumisión de Varela a la tiranía de las unidades le impidió aprovechar las potencialidades dramáticas de su texto de base; y añade: "quien se propusiera componer en la actualidad una tragedia moderna, encontraría no sólo consumados los caracteres y hasta abocetados los principales diálogos, sino distribuidos sus tres actos capitales: el primero con la llegada de Eneas al palacio de Dido; el segundo con la escena de

⁸ Genette, G. op. cit., p. 323.

⁹ En rigor, sólo una parte del canto IV, aproximadamente la mitad.

amor en la gruta campestre; el tercero con la partida de las naves en la ribera de Cartago¹⁰. Pero también esta opinión de Rojas revela una convención teatral de su propia época: la de que el teatro es fundamentalmente acción.

El procedimiento hipertextual utilizado por Varela se encuadra perfectamente en lo que Genette llama *transmodalización*, paso del modo de representación de lo narrativo al modo de representación de lo dramático en el sentido aristotélico, es decir mera *escenificación*¹¹. Una primera consecuencia obvia de esta transformación es la desaparición del narrador, que focaliza u orienta la visión de los hechos presentados al lector. Esta orientación es particularmente notable en la *Eneida*, cuya narración subjetiva ha sido señalada por la crítica¹².

Selección de los personajes

En esta práctica hipertextual de la transmodalización parece pertinente observar, en primer lugar, qué personajes ha seleccionado Varela para su tragedia y cuáles ha omitido.

Notemos, previamente, que *Dido* debe considerarse, según las categorías propuestas por Genette, como una transformación *homodiegética* como lo son, por otra parte, todas las tragedias clásicas que retoman un tema mitológico o épico; esto significa que conservan los nombres e identidades de los personajes de su hipotexto y el universo en que se inscriben.¹³

Los personajes seleccionados son seis: Dido, Eneas, Nестeo, Sergesto, Ana y Barcenia. Es evidente el paralelismo entre Nестeo y Ana, confidentes respectivos de Eneas y Dido, y entre Sergesto y Barcenia, meros ejecutores de órdenes de sus respectivos señores. Se omiten completamente los personajes divinos, cuyas intervenciones

¹⁰ Rojas, Ricardo. "Las tragedias de Varela", noticia preliminar a la edición de las *Tragedias* de Varela, Buenos Aires, La Facultad, 1915, p. 21.

¹¹ Genette, G. *op. cit.*, p. 327.

¹² Otis, Brooks. *Virgil; a study in civilized poetry*. Oxford, 1964. Cap. III.

¹³ Genette, G. *op. cit.* p. 344

son numerosas y decisivas en el hipotexto. Es verdad que casi todas ellas son anteriores a la decisión de la partida de Eneas (recordemos el corte de la materia narrativa a la que ha obligado la sumisión a la unidad de tiempo), pero sería posible, al menos, la intervención de Juno en la escena final, en la que se produce la muerte de Dido.

Observaremos a continuación la construcción de cada uno de los personajes.

a) *Dido*. Este personaje está delineado sobre el modelo virgiliano mucho más fielmente que Eneas. Lo advertimos en la calificación de su pasión como *llama, ardor, incendio, volcán, fuego, veneno, insana pasión* que repiten los virgilianos *flama, ignis, pestis, volnus, furor*; en la consideración de su unión con Eneas como *culpa*, en el contenido de los reproches que le dirige, en la locuacidad y desorden con que manifiesta su desenfadada pasión.

Esta fidelidad al modelo se nota especialmente en la casi traducción de muchos versos virgilianos que Varela pone en boca de su Dido:

Pudiste, pérfido, esperar; creíste
que el disimulo tu maldad cubriera?
Y así, callado, entre ignominia y llanto
dejar abandonada? ... (v. 764-767)

dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
(Aen., IV, 305-306)

... pero te ruego
que un breve espacio, una pequeña tregua
prestes a mi dolor, mientras mi pecho
a vivir muertes en la horrible ausencia
se pueda preparar; mientras la suerte
a saber ser tan infeliz me enseña. (v. 1225-1228)

tempus inane peto, requiem spatiumque furori,
dum mea me uictam doceat fortuna dolere.
(Aen., IV, 431-434)

... Dime, lloraba

cuando tú le pintaste mis dolores?
¿ Dió un suspiro a tus quejas, ya que nada
a mis lágrimas dio? ... (v. 1225-1228)

Num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit?
Num lacrimas uictus aut miseratus amantem est?
(*Aen.*, IV, 369-3 70)

¡Hijo de Venus tú! La tigre hircana,
cuya leche ferina fue, en naciendo
tu sustento primero, tus entrañas
a ser feroces enseñó ... (v. 1647-1650)

Nec tibi diua parens generis nec Dardanus auctor
perfide, sed durius genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.
(*Aen.*, IV, 365-367)

b) *Eneas*. La reconocida parquedad (*taciturnitas*)¹⁴ del Eneas virgiliano, notable en toda la obra y sobre todo en el canto IV por oposición al desborde expresivo de Dido, desaparece en el Eneas de Varela. Durante todo el segundo acto Eneas no abandona la escena. Primero, en diálogo con Nестeo, analiza detenidamente sus sentimientos: reconoce cuánto le cuesta alejarse de su amada Dido ("mi trabajada vida ningún paso/ me ofreció tan difícil...", v. 608-609; "de mi valor, Nестeo/ el esfuerzo mayor es esta ausencia", v. 610-611), pero sabe poner límites a su pasión ("Es grande mi pasión más no me ciega", v. 621). En la segunda escena, en que se enfrenta con Dido, se defiende elocuentemente de las acusaciones de ingratitud y perfidia, en abierta oposición al héroe virgiliano que anuncia su único discurso de defensa anticipando "pro re pauca loquar". Por último, y tras el monólogo en que continúa explayándose sobre su desventura, pide a Ana que le ayude a hacer entrar a la reina en razones.

Varela ha modelado a su Eneas tan obediente a la voluntad de los dioses como Virgilio, pero con un matiz de insistencia en su voluntad

¹⁴ Feeney, D. "The *taciturnitas* of Aeneas", *Classical Quarterly*, 33-1 (1983), pp. 204-219

personal que no está presente en el modelo: dice Eneas dirigiéndose a Nестeo

Más, aunque las deidades sus designios
hubieran ocultado, nunca Eneas
pudiera permitir que tantos héroes
como han sobrevivido a la funesta
destrucción de su patria, peregrinos
en la extensión de la anchurosa tierra,
mendigasen asilos extranjeros,
y esclavos fuesen de una ley ajena. (v. 638-645)

También Nестeo manifiesta el deseo de que sus actos obedezcan al imperativo de su voluntad y no al de los dioses

...Quisiera
que, mudos los oráculos, dejaran
a nuestra sola decisión la empresa
de conquistar la fama; y que la gloria
de un inmortal renombre la debieran
a sí mismos, no al cielo, los troyanos. (v. 655-660)

Por tercera vez se insiste en esta secularización de la misión de Eneas; dice el héroe en su monólogo, dirigiéndose a sí mismo:

Las esperanzas de los tuyos llena,
cual debieras hacerlo, aunque el Olimpo
no se dignara dirigir la empresa. (v. 977-979)

Frente a la inmutabilidad de Eneas ante las súplicas de Ana en el canto IV, una vez que ha decidido la partida ("...Sed nullius ille mouetur/ fletibus, aut uoces ullas tractabilis audit", v. 438-439), este nuevo Eneas que tan largamente se explaya sobre sus sentimientos, consiente en consolar a Dido en el tiempo que le resta en Cartago:

...los momentos
que, en concluyendo el sacrificio, pueda
permanecer aquí, serán de Dido:
y cuando los clarines den la seña

del instante postrero, de su lado,
recién me apartaré ... (v. 1197-1201)

El Eneas forjado por Varela, que parte para cumplir la misión encomendada por los dioses, pero también por propia convicción de su responsabilidad de conductor de un pueblo, se nos muestra más seguro de su decisión que el virgiliano, que no se atreve ni a mirar a Dido ("... Ille Iouis monitis immota tenebat / lumina ..., v. 331-332). Por ello resulta coherente que sea él quien provoque el encuentro con Dido para explicarle los motivos de su partida, a diferencia del hipotexto, donde es Dido quien lo interpela ("Tandem his Aenean compellat uocibus ultro", v. 304); también lo es el hecho de que, ante los ruegos de Ana, vuelva al palacio para acompañarla hasta el momento de la partida. Este consentimiento provoca un cambio importante en el hipertexto: que Eneas esté presente en el momento de la muerte de Dido y parta con la carga de su culpa.

c) *Nesteo y Sergesto*. *Mnestheus*, que da su nombre a la familia de los Memios, y *Sergestus*, de quien se origina la de los Sergios (*Aen.*, V, 117-121) son, en la *Eneida*, dos personajes secundarios que aparecen asociados en muchos episodios. Con un mismo verso son nombrados conjuntamente en dos momentos en que la acción requiere ser llevada a cabo sin tardanza: en el canto IV (v. 288) cuando, tras la advertencia de Mercurio, Eneas decide partir; y en el canto XII (v. 561) cuando el jefe troyano decide dar al último ataque a Laurento:

Mnesthea Sergestumque uocat fortemque Serestum.

Varela los disocia y diferencia en la obra, asignándoles funciones bien distintas. Nesteo es presentado como el mayor de los dos, y cumple la función de confidente de Eneas. En la escena inicial de la obra ambos dialogan sobre la decisión de Eneas de partir, puesta en algún momento en duda por Nesteo. Es que, por ser mayor y haber vivido su juventud en tiempos de paz, conoce mejor "el corazón del hombre":

... yo, Sergesto,

con pocos años más de los que cuentas,
sé cuánto puede amor ... (v. 84-86)

Cuando yo a Aquiles conocí, y a Ulises,
y a los dos hijos del soberbio Atreo,
ya había conocido la violencia
con que arde a veces del amor el fuego. (v. 91-94)

Sergesto, en cambio, no ha puesto nunca en duda que Eneas fuera capaz de vacilar ante la disyuntiva amor-deber. Era casi un niño "cuando inundaron los troyanos campos/ las falanges inmensas de los griegos" y sólo conoce "el eco de la guerra". Está convencido de que los placeres del amor "tan sólo afectan femeniles pechos" (v. 70). Esta primera escena de la obra cumple la función de informar acerca de la partida de Eneas, pero también la de plantear el tema de la obra: el conflicto entre el amor y el deber.

d) *Ana*. A pesar de su amplia intervención en los tres actos de la obra, su participación no es decisiva para la acción. Es como sombra y eco de Dido en todos los parlamentos, y nada mejor para definirla como personaje que sus propias palabras "yo, que vivo/ para que vivas tú" (v. 1292-1293). Es la tradicional confidente de la tragedia clásica, personaje de carácter reflexivo y actitud conciliadora. Forjada sobre la Ana virgiliana se muestra sin embargo más consciente que aquélla de los extremos a los que la pasión puede arrastrar a su hermana. Al cerrarse el segundo acto, Nesterio recuerda el sacrificio de Ifigenia y cómo no es necesario algo semejante para la actual partida, a lo que Ana responde:

Sí; la triste reina
también es una víctima inocente
que sacrifica Eneas. Ifigenia,
al puerto de Calcas inmolada,
en Aulida expiró. Su misma tierra
verá morir a Dido, porque quiso
un bárbaro troyano que muriera. (v.1183-1189)

Conclusiones

Luego de haber señalado diversas operaciones transposicionales en la construcción del hipertexto de Varela, trataremos de determinar cuáles son los cambios de significado que se han producido con respecto a su hipotexto.

Creemos que los más importantes son los siguientes:

1) La pérdida del valor simbólico del episodio Dido-Eneas como explicación de la rivalidad histórica Roma-Cartago. El episodio de Cartago es una demora más del héroe en su camino hacia Italia, quizá la más importante y difícil de superar. Pero es también la justificación mítica de un hecho histórico trascendente de la historia de Roma: las Guerras Púnicas. Varela ignora por completo esta intención del hipotexto y reduce el conflicto a la oposición amor-deber;

2) Con respecto al amor, podemos destacar que hay en el hipertexto una valoración y exaltación de este sentimiento. Esta transvaloración se percibe a través de:

a) el desarrollo del personaje de Nестeo, una de cuyas funciones es 'hablar sobre el amor' y analizar sus efectos en la conducta de los hombres en general y en la de Eneas en particular;

b) la extensa explicitación que hace Eneas de sus sentimientos. Según hemos visto, la *taciturnitas* del Eneas virgiliano se transforma en la locuacidad en el personaje de Varela y casi toda ella se pone al servicio de la expresión de su amor hacia Dido.

3) Con respecto al deber, señalaremos una secularización en la responsabilidad de las acciones de los personajes, que se manifiesta en las siguientes operaciones hipertextuales:

a) la no-inclusión de los personajes divinos en escena.

b) la transmotivación en la decisión de la partida de Eneas, al declarar que hubiera procedido de igual modo aún sin el mandato de los dioses. En este contexto, Eneas no hubiera podido pronunciar la frase con que cierra su discurso de respuesta a Dido en la *Eneida*: *Italiam non sponte sequor*. Sin duda, la voluntad de secularización que caracterizaba la vida intelectual y cultural de Buenos Aires por aquellos tiempos¹⁵, impulsada por Rivadavia como ministro de

gobierno de Martín Rodríguez, se transparenta en esta concepción del personaje. Esta afirmación de su voluntad personal para dirigir su destino trae como consecuencia una mayor confianza en la firmeza de su decisión, y en contraste con el huidizo Eneas virgiliano que rehúye enfretarse a Dido, este Eneas concebido como un héroe iluminista confiado en su razón y voluntad ("he de verla, estoy seguro/ de no olvidarme de quién soy", v. 756-757) afronta en la obra dos encuentros con la reina. Eneas ya no es un mero instrumento de la voluntad de los dioses, sino que ha asumido libremente todas sus responsabilidades: la responsabilidad con respecto a su pueblo, puesto que lo conduciría a su destino aunque los dioses no lo hubieran mandado; la responsabilidad con respecto a su amada, pues no rehúye acompañarla hasta el momento de su partida; la responsabilidad de la muerte de Dido, que se produce antes sus propios ojos y que lo hace partir hacia Italia con todo el peso de la culpa.

¹⁵ Romero, Luis Alberto. *La feliz experiencia*. Buenos Aires, Ed. La Bastilla, 1976, p. 221 y ss.