

«le Rane»

Collana di Studi e Testi

a cura di Francesco De Martino

con: Marco Fantuzzi, Françoise Létoublon, Enrico V. Maltese, Enrico Renna,
Alan H. Sommerstein, Pascal Thierry, Onofrio Vox, Bernhard Zimmermann

Nella Collana

1. Konrat Ziegler, *L'epos ellenistico. Un capitolo dimenticato della poesia greca*, edizione italiana a cura di Francesco De Martino, premesse di Marco Fantuzzi, traduzione di Giovanna Aquaro, dicembre 1988, pp. XCVI + 129. € 14,46.
2. Thomas Paulsen, *Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien. Untersuchungen zu «Elektra», «Philoctet» und «Oidipus auf Kolonos»*, settembre 1989, pp. 175. € 18,59.
3. Giuliana Lanata, *Esercizi di memoria*, novembre 1989, pp. 160. € 9,30.
4. Antonio Capizzi, *I sofisti ad Atene*, agosto 1990, pp. 254. € 19,63.
5. M. Laura Gemelli Marciano, *Le metamorfosi della tradizione. Mutamenti di significato e neologismi nel Peri physeos di Empedocle*, presentazione di Walter Burkert, settembre 1990, pp. 231. € 19,63.
6. Onofrio Vox, *Studi anacronetici*, ottobre 1990, pp. 136. € 11,36.
7. Manara Valgimigli, *La mia scuola*, premessa di Norberto Bobbio, luglio 1991, pp. XX + 206. € 13,94.
8. Wolfgang Rösler - Bernhard Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, premessa di Franca Perusino, settembre 1991, pp. 129. € 13,94.
9. *Rose di Pieria*, a cura di Francesco De Martino, novembre 1991, pp. 448. € 19,63.
10. Manfred Fuhrmann, *Antico e Moderno*, traduzione e cura di Sotera Fornaro, gennaio 1992, pp. 135. € 12,91.
11. *Tragedy, Comedy and the Polis* (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990), Edited by Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson, Bernhard Zimmermann, febbraio 1993, pp. 617. € 61,97.
12. John Dewar Denniston, *Lo stile della prosa greca*, edizione italiana a cura di Enrico Renna, premessa di Marcello Gigante, marzo 1993, pp. XXIV + 254. € 19,63.
13. Massimo Pizzocaro, *Il triangolo amoroso*, presentazione di Giovanni Cerri, dicembre 1994, pp. 192. € 14,46.
14. *Lo spettacolo delle voci*, a cura di Francesco De Martino (parte prima) e Alan H. Sommerstein (parte seconda), aprile 1995, pp. XXIV + 287 + 221. € 35,12.
15. Alan H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, gennaio 1996, pp. 547. € 35,12.
16. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo primo, *Prontuarii e Lirica doric*, maggio 1996, pp. 1-523. € 30,99.
17. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo secondo, *Lirica ionica*, luglio 1996, pp. 524-1020. € 30,99.
18. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo terzo, *Lirica eolica e Complementi*, luglio 1996, pp. 1021-1438. € 30,99.
19. Lucia Orelli, *La pienezza del vuoto. Meccanismi del divenire fra embriologia e cosmogonia nell'ambito dell'atomismo antico*, presentazione di Walter Burkert, dicembre 1996, pp. 270. € 21,69.
20. *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), édités par Pascal Thierry et Michel Menu, luglio 1997, pp. 605. € 61,97.
21. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, a cura de J. Vicente Bañuls, Francesco De Martino, Carmen Morenilla i Jordi Redondo, aprile 1998, pp. 412. € 51,66.
22. Umberto Albinì, *Testo e palcoscenico*, luglio 1998, pp. 224. € 19,63.
23. Stratis Kyriakidis, *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid. The Frame of Book 6*, settembre 1998, pp. 210. € 21,69.
24. Antonio Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, gennaio 1999, pp. 547. € 29,95.
25. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: II. El teatre, una política. Homenatge de la Universitat de València a Bertolt Brecht*, a cura de Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino, marzo 1999, pp. 398. € 51,65.
26. *Studi sull'eufemismo*, a cura di Francesco De Martino e Alan H. Sommerstein, maggio 1999, pp. 494. € 51,65.
27. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: III. La dualitat en el teatre*, a cura de Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino, aprile 2000, pp. 458. € 56,81.
28. **Epos. Antiche trame greche d'amore*, a cura di Antonio Stramaglia, aprile 2000, pp. 468. € 25,92.
29. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: IV. El fil d'Ariadna*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, marzo 2001, pp. 472. € 61,97.
30. Simona Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, presentazione di Walter Burkert, maggio 2001, pp. 264. € 24,79.
31. Pierre Voelke, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, novembre 2001, pp. 471. € 61,97.
32. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: V. El perfil de les ombres*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2002, pp. 577. € 61,97.
33. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VI. L'ordin de la llar*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2003, pp. 574. € 61,97.
34. *Shards From Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Edited by Alan H. Sommerstein, maggio 2003, pp. 573. € 61,97.
35. Lorenzo Argenterì, *Gli epigrammi degli Antipatridi*, novembre 2003, pp. 265. € 29,00.
36. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VII. El caliu de l'oikos*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2004, pp. 574. € 61,97.
37. *Studi sul pensiero e sulla lingua di Empedocle*, a cura di L. Rossetti e C. Santaniello, luglio 2004, pp. 327. € 32,00.
38. *Middles in Latin Poetry*, Edited by Stratis Kyriakidis and Francesco De Martino, novembre 2004, pp. 429. € 44,00.
39. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VIII. Entre la creacion i la recreacion. La recepció del teatre greco-latino en la tradició occidental*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2005, pp. 550. € 62,00.
40. Pierpaolo Rosati, *Logoi prelatonici tra logica e letteratura. Con uno scritto e una lettera di Guido Calogero*, aprile 2005, pp. 219. € 23,00.
41. Giovanni Cipriani - Grazia Maria Masselli, *Eros maledetto*, maggio 2005, pp. 174. € 25,00.
42. Francesco De Martino, *Poetesse greche*, gennaio 2006, pp. 478. € 34,00.
43. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: IX. El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, a cura de José Vicente Bañuls - Francesco De Martino - Carmen Morenilla, aprile 2006, pp. 687. € 62,00.

EL TEATRO CLÁSICO EN EL MARCO DE LA CULTURA GRIEGA
Y SU PERVIVENCIA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

IX

Universitat de València

4-7 de Mayo 2005

EL TEATRO GRECO-LATINO Y SU RECEPCIÓN EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL

a cura de

José Vicente Bañuls - Francesco De Martino - Carmen Morenilla



LEVANTE EDITORI - BARI

INDICE

<i>Palabras de los editores</i>	pp. 9
<i>Fotografías de la exposición “El teatro en movimiento” de Juan Higuera</i>	” 12
Intervención del Presidente de la Fundación Bancaja-Sagunto en la Exposición “El teatro en movimiento” de Juan Higuera. Casa Lluís Guarnier (Benifairó de les Valls), 5 de mayo de 2005	” 13
José Vte. Bañuls Oller & Patricia Crespo Alcalá, <i>Antígona, la génesis de un mito</i>	” 15
José Vte. Bañuls Oller & Patricia Crespo Alcalá, <i>El Filoctetes de Sófocles, una propuesta regeneracionista</i>	” 59
Carmen Bernal Lavesa, <i>La tragedia Dido de Juan Cruz Varela</i>	” 83
Esteban Calderón Dorda, <i>Fedra: un personaje en busca de su época (Cuatro Fedras contemporáneas)</i>	” 113
Francesco De Martino, <i>Elettra al cinema</i>	” 141
Manuel García Teijeiro, <i>Los temas clásicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	” 183
Enrique Gavilán, <i>Prometeo, entre liturgia de la palabra y la tragedia de la escucha: Esquilo, Wagner, Nono</i>	” 211
Ana Iriarte, <i>La guerra, Casandra trágica y Christa Wolf</i>	” 257
Montserrat Jufresa, <i>Electra, de Jean Giraudoux. Un teatro de entreguerras</i>	” 269
Juli Leal, <i>Seis Medeas para una actriz: Núria Espert</i>	” 285
Joan B. Llinares, <i>Notas sobre la antropología de la religión y el teatro en Mircea Eliade. I. El teatro en los artículos de juventud, los Diarios y La noche de San Juan</i>	” 301
Aurora López, <i>De la tragedia clásica a la novela moderna: Fedra entre los Vascos de César Miró</i>	” 333
Elena Macua, <i>La figura del misántropo en Menandro y Molière</i>	” 349

© 2006 - Tutti i diritti riservati

FOM

Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo (elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.) senza la preventiva autorizzazione scritta

CARMEN BERNAL LAVESA
Universitat de València

LA TRAGEDIA *DIDO* DE JUAN CRUZ VARELA*

I.

Juan Cruz Varela nació en Buenos Aires el 23 de Noviembre de 1794, hijo de un español y una porteña. Comenzó sus estudios en el Colegio de San Carlos de Buenos Aires. Su padre le envió después al Colegio de Montserrat de Córdoba con el deseo de que siguiera la carrera eclesiástica, y luego a la Universidad de esta misma ciudad, donde se doctoró en Teología, si bien no siguió el camino que sus padres le trazaron. Desarrolló en cambio un profundo talento poético del que dio muestras desde su más temprana juventud.

Durante toda su vida se dedicó su empeño a la poesía, con una temática que fue variando y acomodándose a las circunstancias vitales del autor. Así sus primeras composiciones de carácter fundamentalmente intimista y amoroso dejaron paso a las odas patrióticas, como las escritas con motivo de la victoria de Maipú (1818) o de la muerte del general Belgrano (1820). Porque Juan Cruz Varela tomó parte activa en los avatares políticos de su época, formando parte del reducido y escogido grupo de hombres a los que se debe la Revolución del 25 de Mayo de 1810 y la inmediata independencia de la nación argentina.

* El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación *El teatro griego, sus reelaboraciones y recreaciones en el marco de la interacción y la acción dramáticas* (BFF2003-03720), de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

En la variopinta realidad sociopolítica que bullía por entonces en las Provincias del Río de la Plata, la formación intelectual de Varela le llevó a sustentar una ideología liberal a cuyo servicio militó en el partido Unitario, llegando a ser adicto colaborador de Bernardino Rivadavia, colegial también de San Carlos, quien fue durante breve tiempo (1826-1827) Presidente de la nación. Formó parte Varela del Congreso General de las Provincias Unidas del Río de la Plata, donde ejerció el cargo de secretario.

En estos tiempos su producción literaria adquirió alicientes más elevados en los cantos a la libertad de Lima (1821) o a la gloria de Buenos Aires (1822), o al triunfo de Ayacucho (1825) etc. También en otro tipo de composiciones de tema en principio menos poético, como la *Oda a los Trabajos Hidráulicos*, que le encargó Rivadavia en apoyo a su política de innovaciones, apoyo que nuestro poeta le prestó también con su actividad periódica: en 1822 se hizo cargo de la redacción de *El Centinela*, desde el cual defendió las reformas religiosas rivadavianas.

Tenía Varela un claro sentido de la autocrítica poética, como demostró al eliminar y reelaborar algunas de sus composiciones con vistas a su publicación, y así, encontrándose ya maduro como poeta, inició el camino del género dramático. Escribió tres tragedias *Dido* que dio a conocer en 1823 y posteriormente *Argia*, dejando inconclusa una tercera, *Idomeneo*.

II.

Durante el siglo XVIII el teatro en Argentina había conocido tan sólo representaciones ocasionales con motivo de la celebración de algún hecho concreto. Pero en los últimos años del siglo, a iniciativa del Virrey de Río de la Plata, Juan José de Vértiz y Salcedo, se promovió la construcción de un edificio teatral a imitación de las Casas de Comedias españolas. Diversos avatares acontecieron hasta que Buenos Aires pudo contar con construcciones fijas dedicadas a la representación de obras teatrales, y si entrañó ciertas dificultades lograr para el género dramático un digno continente, no lo fue menos conseguir un contenido de calidad.

Sin embargo, los hombres de la Revolución de Mayo eran conscientes de la importancia de este género literario, cuya influencia y cuya repercusión en el común de las gentes era mucho mayor que el de cualquier otro tipo de literatura. El teatro será para ellos *un agente de formación del espíritu cívico, una tribuna de opinión, una escuela de ideas y costumbres al servicio de la*

*causa americana*¹. Para llevar a buen puerto una tan importante y trascendente misión, el gobernador Manuel Luis de Oliden recurrió a un grupo de hombres destacados por su alto nivel cultural y patriótico, y creó en 1817 la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro, cuya función debía ser contribuir a las mejoras traídas a la sociedad por la Revolución, tal como el propio gobernador reveló en el discurso inaugural, al decir que mientras el genio de la guerra coronaba de laureles la República y el de la legislación y la política preparaban su prosperidad pacífica, estaba reservada a aquella asociación el fundar la gloria intelectual de la patria².

La Sociedad ejerció su función seleccionando las obras de autores extranjeros que debían ser traducidas editadas y representadas en sustitución de las de los clásicos españoles como Lope, Calderón y otros, y también alentando una producción teatral de calidad por parte de autores propios. Unas y otras habían de procurar el crecimiento cultural y ético de los ciudadanos por los caminos de innovación y depuración que iba abriendo la ideología revolucionaria.

Cierto es que, años antes de la Revolución de Mayo, la colonia ya buscaba afianzar su identidad cultural, y por lo que respecta al teatro, puede ser exponente de esa intención el *Siripo* de Lavardén (1798), obra que, aunque ajustada al clasicismo en su forma, poseía un argumento basado en acontecimientos locales, y unos personajes extraídos de la realidad autóctona³. La Sociedad del Buen Gusto en el Teatro apoyó esta tendencia a relegar obras y autores españoles, procurando que los escritores del país hicieran de sus obras un vehículo de difusión de las nuevas ideas, como sucedió por ejemplo con el drama titulado *Cornelia Bororquia*, en el cual una

¹ A. Gimenez Pastor, *Historia de la literatura argentina* I, Buenos Aires, 1945, p. 111.

² J. M^a Gutiérrez, "Ojeada histórica sobre el teatro de Buenos Aires desde su origen hasta la aparición de la tragedia *Dido* y *Argia*", en www.educ.ar/educar/superior/biblioteca_digital/verdocbiblio.jsp?url=S_BD_PROYECTOAMEGHINO/ESTUDIO3.HTM&contexto=superior/biblioteca_digital/

³ La obra trata de la toma del fuerte de Santo Espíritu, a orillas del río San Salvador, a consecuencia de la ardiente pasión que el cacique timbú Mangore sentía por Lucía Miranda, esposa de un soldado del fuerte. Muerto el cacique en el ataque, toma su lugar en la lucha y en la pasión por Lucía su hermano Siripo. Los esposos finalmente se inmolaron para salvar su amor. Los problemas de paternidad y fragmentariedad anejos a esta obra no invalidan su carácter de exponente de una nueva concepción del teatro en América. Cf. A. Gimenez Pastor, *op. cit.*, pp. 56 y ss.

doncella inocente va a parar irracionalmente a los calabozos del Santo Oficio. A punto de ser ajusticiada, es salvada y liberada gracias a la actuación de la justicia secular. La crítica a ciertos sectores de la Iglesia o a la tiranía y al despotismo etc. se repetirá en otras obras. El mismo Juan Cruz Varela en su *Argia* subraya y fustiga la soberbia y crueldad del sacerdote y del tirano.

III.

Dido fue la primera pieza dramática que escribió Juan Cruz Varela. De los propósitos que se impusieron los miembros de la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro, esta obra sirve fundamental o quizá exclusivamente al de comenzar a propiciar el florecimiento de autores nacionales con la suficiente categoría intelectual y poética como para elevar sustancialmente el nivel cultural del nuevo país y ponerlo a la altura de los países europeos. Así lo confiesa el autor en la carta de dedicatoria dirigida a Bernardino Rivadavia, Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores:

En una época en que todo marcha en nuestro país rápidamente hacia la perfección... mi pobre musa también ha sido envuelta en esta revolución general... y se atreve a ofrecer a V.S. su primer ensayo en la tragedia... por lo demás yo quisiera que mi temeridad sirviera de estímulo a alguno de nuestros jóvenes privilegiados por la naturaleza, que ejercitarán sus talentos en el drama.

Dido ha sido considerada por algún crítico como una obra escolar, tanto por su función paradigmática en relación con los futuros dramaturgos como por el hecho de que su concepción se basa en métodos escolares: así puede considerarse dramatización de un episodio narrativo; así también el hecho de que ese episodio pertenezca precisamente a la *Eneida* de Virgilio, autor especialmente presente en los planes de estudio en los que se formaron los predecesores de Varela, él mismo y sus compañeros.

Se dice que ya alguno de los primeros conquistadores llevaba en su equipaje los libros de Virgilio, trasladando de este modo al Nuevo Mundo la influencia y el prestigio de un autor que fue punto de referencia en todos los tiempos y lugares, y que desde antiguo estuvo presente en las escuelas. Los centros de enseñanza que sobre todo los jesuitas fundaron en tierras americanas daban gran importancia al aprendizaje en primer lugar de la lengua latina y después, ya en el campo de las Humanidades, al conocimiento de los

autores clásicos, sobre todo latinos, y entre ellos y a su cabeza Virgilio. Tras la expulsión de la orden jesuítica, los Colegios y Universidades pasaron a estar regentados por otras órdenes religiosas o por las autoridades municipales. Pero la importancia atribuida al conocimiento del latín y a las obras de los autores clásicos latinos se mantuvo en los planes de formación intelectual de jóvenes y adolescentes.

Juan Cruz Varela era un buen conocedor del latín, que aprendió en sus primeros tiempos de estudiante en el Colegio de San Carlos. Su conocimiento y admiración de Virgilio se desarrolló en sus años de colegial de Montserrat y se hizo ya patente en sus primeros escritos líricos y amorosos como es el caso de su poema *Elvira*. Pero esta devoción virgiliana de nuestro autor aumentó notablemente y se reforzó al entrar en contacto en Buenos Aires con el poeta ya consagrado Vicente López y Planes en quien a su vez Lavardén había depositado su legado poético.

No se puede dejar de tener en cuenta que Virgilio ejerció en estas generaciones de escritores una influencia que iba más allá del virtuosismo formal, y por ello el virgilianismo que invade la producción literaria de los hombres de Mayo no sólo revela la formación escolar que recibieron, ni su deseo de llevar la poesía nacional a altas cotas de perfección. También hay que considerar que el contenido, la intención, podríamos decir la funcionalidad que el poeta latino dio a su trabajo se avenía bien a los planteamientos político-económicos del momento histórico que estaban viviendo en las Provincias del Río de la Plata: como Virgilio en Roma, los poetas advirtieron por medio de sus composiciones, de la necesidad de explotar la tierra, de lo que significa su fertilidad, de las ventajas de vivir en medio de la naturaleza, de los inconvenientes que conlleva el hacinamiento en las ciudades etc.

Este virgilianismo, cultivado por muchos autores se encuentra igualmente en Varela, en su obra *Profecía de la grandeza de Buenos Aires*, compuesta en 1822 con el fin de defender la política innovadora de Rivadavia frente a las críticas reaccionarias de sus enemigos⁴.

El deseo de Varela de ir más allá de la mera cobertura formal y penetrar en la esencia poética de Virgilio se pone de manifiesto en ciertos comentarios hechos por nuestro autor en carta a un amigo con motivo de la traducción que

⁴ M. Bonatti, "La época de Mayo en la literatura argentina (1800-1830)", *Culture (Annali dell'Istituto di lingua della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano)* 10, I, 1996.

comenzó a hacer de la *Eneida*. Declara al respecto que no es su intención realizar una traducción del texto virgiliano con un seguimiento riguroso de la letra del mismo. Lo que le interesa más es captar y reproducir el tono, el color, la tensión interna del poeta mantuano.

La proyección de esta actitud mental en otras parcelas de su producción poética, justifica las palabras de G.H. Pagés:

Juan Cruz Varela no podría satisfacer sus ambiciones poéticas reduciendo las imitaciones de Virgilio a un campo puramente accesorio y circunstancial, como las reminiscencias esparcidas más o menos profusamente en su obra poética menor. Por ello, en busca de una más directa correlación con la forma y el sentido de la Eneida procuró hallar en alguno de sus episodios una situación dramática susceptible de desarrollo teatral⁵.

IV.

Ofrecemos a continuación un breve resumen del contenido de Dido con el propósito de que resulte más fácil seguir los comentarios que vayamos haciendo de esta obra.

Acto primero.- (Escena 1) En un salón del palacio de la reina Dido hablan Sergesto y Nesteo, dos capitanes troyanos próximos a Eneas. Se congratulan de que el héroe, por medio de Cloanto les haya dado la orden de aprestarse a abandonar Cartago y partir hacia Italia. Sergesto confiesa que estaba impaciente, si bien nunca dudó de que al fin Eneas antepondría su deber a su pasión. La alegría de Nesteo es mayor aún si cabe porque él de más edad que Sergesto y más experimentado en las cuestiones de amor, sí temió que el de Dido hiciera olvidar a Eneas su alta misión. Llegada ya la hora fijada, los dos soldados salen del palacio para ir a cumplir la orden recibida. (esc. 2) En la escena vacía entran Dido y Ana. Dido confiesa llorando su pasión por Eneas. Ana se asombra de esta actitud lastimera de su hermana y requiere la causa de tal estado de ánimo, cuando hasta entonces había disfrutado feliz de su amor con el héroe. No es ese amor lo que provoca su llanto, dice Dido, sino el temor a su cruel destino. Ana le incita a sincerarse con ella, y tras largas dilaciones y rodeos accede al fin la reina a abrirle su corazón, si bien primero deben asegurarse de que nadie las escucha. Sale Ana a comprobarlo, que-

⁵ G.H. Pagés, "Virgilio en las letras argentinas", *Boletín de la Academia Argentina de Letras de Buenos Aires* 99-100, vol. XXVI, 1967, pp. 105-310.

dando sola Dido. (esc. 3) En un soliloquio no muy extenso la heroína pone de manifiesto el conflicto que está viviendo: la pasión que siente por Eneas la empuja a considerar como matrimonio auténtico el hecho de haber consumado su unión con él. Pero la realidad en la que se mueve y su propia razón le muestran que tal unión ha sido culpable. Menciona tan sólo la posibilidad de que Eneas la abandone. (esc. 4) Regresa Ana tras comprobar que nadie hay cerca de ellas, ni siquiera Eneas, que, según le han dicho se ausentó temprano de palacio con su capitán Cloanto. Extrañada, le dice a Dido, ha enviado a Barcenia a indagar la causa de esta inusual ausencia. Oyendo estas palabras Dido queda sumida en abatimiento y narra a su hermana la cacería durante la cual tuvo lugar su acto de amor con Eneas, así como los terribles y premonitorios sueños que tuvo posteriormente. En ellos su esposo Siqueo le recordaba airado el juramento de fidelidad que la reina le hizo cuando él murió, y otros espectros le mostraban a Eneas huyendo en sus navíos de Cartago y de su amor. Ana intenta tranquilizarla, cuando llega Barcenia. (esc. 5) La nodriza confirma que los troyanos con Eneas al frente están preparando casi en secreto su marcha. Estalla entonces Dido de desesperación, viendo confirmados sus temores, y envía a Ana, de quien breve y someramente se muestra celosa, a suplicar a Eneas que se entreviste con ella por última vez.

Acto segundo.- (Escena 1) En la misma sala de palacio en que han transcurrido el acto primero, Eneas habla con Nesteo. Le dice cuán grande es el amor que siente por Dido, pero también su resolución de cumplir la misión que los dioses le han impuesto, de fundar para su pueblo errante una ciudad nueva y llamada a ilustres destinos, misión gloriosa en sí misma que estaría dispuesto a llevar a cabo aunque no fuera mandato divino. Nesteo se alegra de oír hablar así a Eneas, pues esos mismos pensamientos son los suyos, pero se conmisera de la infeliz y enloquecida reina. Eneas insiste en la rectitud de su actitud hacia ella pues le dijo que la amaba y es verdad pero nunca le pidió matrimonio. Nesteo le recuerda la conveniencia de partir a escondidas, como habían proyectado en un principio, ya que teme la posible reacción de la reina tras la despedida. Pero Eneas que ha accedido a los ruegos de Ana y ha prometido entrevistarse por última vez con Dido, está resuelto a cumplir su palabra. Envía pues a Nesteo a la playa para preparar la partida. (esc. 2) Entra Dido enfurecida y se dirige a Eneas, mezclando a los reproches y acusaciones de ingratitud y perjurio la súplica de que, aunque no permanezca para siempre en Cartago, aplase al menos un tiempo su partida. Con argumentos

semejantes a los expuestos en su conversación con Nestee se defiende Eneas: ama de verdad a Dido, no la abandonaría si no tuviera que cumplir la misión ordenada por los dioses, en cualquier caso nunca le dio palabra de matrimonio... Por dos veces Dido le interrumpe y contraargumenta apasionada pero lúcida y brillantemente: además de desagradecido y perjuro es Eneas un ser insensible y egoísta, soberbio y ambicioso. La decisión de quitarse la vida si queda abandonada y las maldiciones lanzadas contra su cruel amante cierran la intervención de Dido, que sale del lugar precipitadamente. (esc. 3) Como antes ella, queda ahora Eneas solo y pronuncia un monólogo que revela los auténticos sentimientos del personaje. Ratifica su sincero amor por Dido. Se siente incomprendido pues forma parte de una élite, la de los héroes, y el vulgo no entiende las servidumbres que tal condición conlleva. Con ternura pide a los dioses piedad para Dido, pero al fin se reafirma en anteponer a sus afectos el deber, que –insiste– cumpliría *aunque el Olimpo no se dignara dirigir la empresa*. Saliendo de su ensimismamiento repara en la llegada de Ana. (esc. 4) En apoyo de su hermana presenta Ana a Eneas una razón más, no pasional esta vez, sino concreta y perentoria, para que Eneas permanezca un tiempo más en Cartago: Dido, confiada en la seguridad que Eneas y los troyanos le proporcionaban frente a sus enemigos, interrumpió las obras de fortificación de la ciudad. Abandonada ahora, queda expuesta a la violencia de Yarbas, aumentada por los celos y el deseo de venganza. No consigue conmover a Eneas, que encuentra solución a cada problema y manifiesta una vez más su propio e incomprendido dolor. (esc. 5) Llega Nestee y se une a Eneas y Ana. Cuenta que en la playa un prodigio se ha producido en el cielo y el sacerdote ha interpretado que, al igual que para propiciar la partida de los griegos contra Troya tuvo que celebrarse un sacrificio en el que fue inmolada la joven Ifigenia, también ahora los dioses piden sangre, no de una doncella, pero sí de animales rituales. Aún siendo así, Ana no desaprovecha la ocasión de hacer un paralelismo entre Ifigenia y Dido, víctima inocente sacrificada con motivo de la partida de Eneas hacia Italia. El héroe, conmovido, reprocha a Ana que no intente calmar el dolor de su hermana. Y concluye su intervención, y con ella el acto, prometiendo que, tras celebrar el sacrificio ritual, volverá para dedicar a Dido los últimos momentos de su estancia en Cartago.

Acto tercero.- (Escena 1) Siempre en la misma estancia del palacio conversan Ana y Dido. La primera intenta aplacar los ardores amorosos de su

hermana. Esta, en principio remisa, y dudando en su desesperación incluso del cariño de Ana, de pronto parece calmarse, olvidar a Eneas y aceptar la situación, deseándole incluso un viaje propicio y éxito en sus empresas. Pero cuando Ana le propone renunciar a la última entrevista con su amante, cae de nuevo Dido en su abatimiento, llegando incluso a pedir a Ana que le quite la vida en el caso de que sus súplicas a los dioses para que la protejan de la violencia de Yarbas y de la iras del espectro de Siqueo, no sean atendidas. (esc. 2) Breve escena en la que Barcenia procedente del templo a donde Dido la había enviado para que encargara a la sacerdotisa Semira la realización de un sacrificio a los dioses, cuenta a las dos mujeres el nefasto resultado del mismo, y transmite a Dido la petición de Semira para que se presente ella sola en el templo. Así lo hace Dido saliendo de escena. (esc. 3) Breve como la anterior en esta escena habla Ana con Barcenia y le ruega que no deje a Dido sola un momento. Se oye un clarín y Ana entiende que Eneas parte ya sin cumplir su promesa de hablar por última vez con la reina. Ambas mujeres corren pues a reunirse con ella. (esc. 4) En la estancia vacía entran Eneas y Nestee. Viene el héroe a cumplir su palabra de ver por última vez a su amada. Mientras esperan su llegada hablan los dos hombres y Eneas se revela como un ser amante y sensible que sufre realmente al tener que separarse para siempre de su amada. (esc. 5) Entra Ana. Nuevos reproches a Eneas y protesta de sinceridad de éste. Ana le pide que parta sin ver de nuevo a Dido, pues al estar ésta fuera de sí, podría ser contraproducente para ella. Lo mismo le aconseja Nestee, y Eneas, al fin, acepta retirarse. (esc. 6) Llega Dido delirante: los presagios que ha conocido en el templo le han hecho ver que solo le aguarda el abandono de Eneas y la muerte como castigo de su traición a Siqueo. Y ella está resuelta a afrontarla. Pide a Eneas que se marche ya. Llega Sergesto. (esc. 7) Con todos los personajes en escena anuncia Sergesto que todo está dispuesto para partir. Dido saca un puñal que llevaba escondido y se quita la vida. Eneas parte.

V.

Dice M. Rosa Lida que *en la colonia... J.C. Varela ofrece en su atildada Dido la primera tragedia argentina digna de tal nombre*⁶. La escribió Varela en 1823 cuando contaba veintinueve años, y la dio a conocer no en una

⁶ M^a R. Lida, *Dido en la literatura española*, London, 1974.

representación ante el gran público bonaerense, sino en los salones del ministro Rivadavia, ante un grupo selecto de ciudadanos.

Quizá por la rapidez con que se sucedieron los acontecimientos políticos en la antigua colonia española, acontecimientos que llevaron al destierro a nuestro autor, nunca se representó esta obra en Buenos Aires, aunque sí y con éxito en Montevideo, donde Varela permaneció exilado hasta su muerte en 1839.

Revolucionario por sus ideas, Varela se mostró en su tarea literaria y concretamente en la dramática, conservador: el respeto de las tres unidades, la escasa acción, los soliloquios de los personajes, el número y tipo de los mismos etc., siguen las pautas de la tragedia clásica grecolatina, que nuestro autor debió sin duda conocer, aunque con frecuencia se ha considerado que la relación con el teatro antiguo la tuvo Varela a través de Racine y Alfieri, pues no parece haber testimonio de que leyera a Esquilo, Sófocles y Eurípides⁷. Pero a pesar de esa ausencia de testimonios es altamente probable que nuestro poeta tuviera ocasión de conocer, durante sus años escolares la dramaturgia antigua, sobre todo a través de Séneca, cuyas *Tragedias* aparecen en el Índice de la biblioteca jesuítica de Córdoba⁸.

La *Dido* de Varela es pues un drama clásico, pero la arquitectura de la obra presenta también las innovaciones que el drama barroco introdujo respecto al modelo trágico grecolatino en su tarea de adaptación de este a la realidad sociocultural de su propio momento histórico. Así en *Dido* nos encontramos ante una pieza carente de coro y dividida en tres actos en lugar de los cinco de la tragedia clásica. Cada uno de los actos está a su vez dividido en escenas, en la obra que nos ocupa cinco el primero y el segundo y siete el tercero.

La estructura de los dos primeros actos es idéntica: dos escenas dialogadas preceden y otras dos siguen a una breve escena central constituida por el soliloquio de cada uno de los personajes protagonistas, Dido en el acto

⁷ A. Vilanova Martín, "Las heroínas del drama clásico grecolatino en el teatro iberoamericano: algunas reflexiones sobre la tragedia *Argia* de Juan Cruz Varela", en *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, J. Vte. Bañuls, J. Sánchez, J. Sanmartín (eds.), Valencia, 1999, pp. 473-480, en especial, p. 478.

⁸ El Índice es no obstante anterior a la época en que Varela cursó sus estudios. Cf. A.E. Fraschini, "El aporte jesuítico al desarrollo de la tradición clásica en Iberoamérica", en *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, op. cit., pp. 191-194.

primero y Eneas en el segundo. En ambos actos, en la última escena dialogada interviene un mismo personaje, Ana, y cada uno de los protagonistas (Dido en el primero y Eneas en el segundo) agregándoseles un tercero, Barcenia en el primer caso, Nesteo en el segundo, que cumplen la función de un mensajero.

El acto tercero está formado como dijimos, por siete escenas de las cuales las cinco primeras mantiene el tono y el estilo de los dos primeros actos, pues en las escenas 1, 3 y 4 dialogan dos personajes, y en la 2 y 5 tres. Las escenas 6 y 7 constituyen como un broche final en el que aparecen en escena todos los personajes de que consta la obra. Con tal abundancia de escenas el dramaturgo insufla movimiento y vida en piezas que como las del mundo antiguo, se detienen en hacer patente a los espectadores fundamentalmente la tempestad interna que sufren los protagonistas, como consecuencia pasan a segundo plano y quedan reducidos a un telón de fondo de los sentimientos de los personajes.

Seguramente por desconocimiento o incompreensión de estos extremos, más que una auténtica pieza teatral, la *Dido* de Varela ha sido considerada en su época y por algunos críticos posteriores bien como fragmentos líricos enlazados en una estructura de drama (A. Gimenez Pastor, op. cit., pp. 121 ss.), bien como la adaptación de un tema épico, narrativo, al formato teatral (G.H. Pagés, op. cit., p. 261).

Se ha censurado en esta obra la falta de acción, la debilidad de la trama, en compensación de ella la abundancia excesiva de exposiciones narrativas.... Todo ello, insistimos, son rasgos característicos de la tragedia grecolatina que, lógicamente, Varela, autor aún neoclásico siguió escrupulosamente, quizá sin ser consciente de que tal purismo podría difícilmente ser apreciado fuera del escogido círculo de intelectuales al que él pertenecía, y conseguir en un teatro, como dice Gimenez Pastor, el interés del público común. Este problema llevó a nuestros autores del Siglo de Oro a aceptar la introducción de la trama compleja, ya conocida por la comedia latina, sistema por el cual una historia secundaria se entremezclaba con la principal, ampliando la carga de acción que se encierra en ésta.

VI.

La *Dido* de Juan Cruz Varela tiene un argumento de trama única. Pero a nuestro juicio y a pesar de su título, puede decirse que es obra de doble protagonista, puesto que la tragedia revela un doble conflicto. Ambos héroes, Dido

y Eneas, se encuentran acompañados por personajes secundarios que mantienen en el argumento la simetría y el equilibrio que observábamos anteriormente en la estructura de la pieza, tanto en lo referente a su cantidad –tres para cada personaje principal– como en cuanto a su clase y categoría social en la historia y funcional en la organización dramática.

Junto a Eneas se encuentra Nesteo, que cumple el papel de confidente, y Sergesto que actúa más bien como mensajero. También un personaje mudo, al que se cita pero nunca aparece, Cleanto. En torno a Dido hallamos a Ana, hermana y confidente de la reina, a Barcenia, cuya función es semejante a la de Nesteo, y a Semira, la sacerdotisa, quien, como Cleanto, es nombrada varias veces pero no tiene presencia en escena.

Varela se enorgullecía de no haber introducido en su *Dido* ningún personaje que no estuviera en la *Eneida*. Así, para defenderse de ciertas críticas a esta tragedia aparecidas en las publicaciones *El Centinela* y *Argos*, en documento manuscrito que se conserva en la Biblioteca del Congreso de Buenos Aires, Varela dijo: *Mi tragedia no tiene más personajes que los que proporciona el libro IV de la Eneida; no me he valido absolutamente de más y desearía que esto no se olvidara*⁹.

Se le ha reprochado no obstante que tal cosa no se cumple en lo que se refiere a Semira. Creemos que no es una observación válida, pues el personaje, si bien anónimo, sí se encuentra en Virgilio. Dido se refiere a ella cuando comienza a proyectar su suicidio:

Oceani finem iuxta solemque cadentem
Ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus Atlas
Axem umero torquet stellis ardentibus aptum.
Hinc mihi Massylae gentis monstrata sacerdos,
Hesperidum templi custos,

(vv. 480-484)

En los confines del Océano y hacia donde se pone el sol se encuentra la extrema comarca de los Etiópes, en donde el poderosísimo Atlas sostiene sobre sus hombros la bóveda de brillantes astros. Venida de allí se me ha mostrado una sacerdotisa de la raza masilia, que custodia el templo de las Hespérides...

⁹ G.H. Pagés, *op. cit.*, pp. 260 y ss.

El estricto respeto a los personajes virgilianos es muestra a nuestro parecer de un perfeccionismo técnico del que Varela, con intenciones –o no– didácticas para los futuros escritores, quiso hacer gala, mostrando cómo consiguió realizar la transposición del género épico al dramático sin ayuda de ningún personaje ajeno al texto de origen.

En el elenco de personajes de la *Dido* de Varela pueden reconocerse tres niveles de participación en la obra en atención a la importancia de su presencia en uno o varios de los planos que constituyen una tragedia: historia, tragicidad y lección moral. En primer lugar los personajes principales Dido y Eneas; luego los secundarios propiamente dichos, Ana y Nesteo, es decir, aquellos que colaboran activamente en el desarrollo de la trama, pero quedan fuera de la focalización que el autor proyecta sobre los primeros. Finalmente los personajes secundarios accesorios, que son aquellos de los que se sirve el autor como mero instrumento para alcanzar el objetivo dramático global que se propuso al concebir la pieza. Dado que sólo interesan por la función que realizan y no por sí mismos, no suelen tener un perfil psicológico marcado¹⁰. En la obra que comentamos es el caso de Sergesto, Barcenia, Semira y Cloanto.

Sergesto se comporta como un personaje protático. Su aparición en escena sirve para dar a conocer de forma dialogada los antecedentes y datos necesarios para la correcta comprensión del conflicto que se va a representar. Es cierto que no es ésta la única intervención del personaje en la obra, pero también lo es que después sólo se le concede pronunciar ocho versos en la última escena, en la que parece obligado que estén sobre el escenario todos los personajes de la obra.

Barcenia sirve para introducir todo lo que el respeto a la unidad de lugar impide que suceda ante los ojos de los espectadores. Por ella conoce el público, y los otros personajes, el ajeteo de los preparativos de marcha que se está viviendo en la playa, y más tarde el desarrollo y los adversos resultados del sacrificio realizado por Semira en el templo, así como los prodigios acaecidos al presentarse en él Dido.

¹⁰ Cf. C. Bernal, “Los personajes secundarios en Terencio”, en *El teatro clásico al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, J. Vte. Bañuls et al. (eds.), Bari, 1998, pp. 201-221.

Estos personajes secundarios son trasunto exacto de los caracteres que, entre otros encontramos en el drama antiguo: confidente, nodriza (con frecuencia coincidentes, mensajero, sacerdote, tirano, siervo, etc.)

Veámos en otro lugar¹¹ cómo de todos ellos la nodriza se despega un tanto del resto para adoptar rasgos de personalidad diferenciada que le permiten superar la categoría de personaje-instrumento y tener en las situaciones representadas participación activa e iniciativa propia. Así sucede en la obra de Varela con Ana que ocupa el lugar y funciones de aquella. Ella y Eneas son a nuestro juicio los personajes más interesantes de la misma porque aún conservando fielmente los trazos con los que los dibujó Virgilio en el libro IV de la *Eneida*, que ya es una pieza dramática embrionaria, tienen o, en el caso de Ana, sugieren, un aliento especial que altera de algún modo la esencia virgiliana del personaje.

Ana cumple en la *Dido* de Varela y en la de Virgilio la función de confidente colaboradora, tal como sucede por ejemplo con la nodriza de Fedra en las piezas de este nombre Eurípides y Séneca, o con la de Deyanira en el *Hércules en el Eta* de este último autor.

Pero debido al estatus social y afectivo que tiene respecto a la protagonista, dado que es su hermana y no una sirvienta, no se limita ayudar materialmente a la heroína, llevando sus recados, cumpliendo sus deseos, sino que pasando a un plano más elevado, con sus opiniones y consejos, alienta los sentimientos de su hermana, empujándola a vivir unos amores que la propia Dido tiene en un principio escrúpulos de gozar, y una vez que se ha decidido a ello, justificar ante sí misma su actitud:

*¿Qué recelo
puede inspirarte la pasión más digna
que abrigará jamás humano pecho?
¿Temes amar lo que los dioses aman?
¿O son que Dido las deidades menos?
(acto I, esc. 2)*

Puede decirse que Ana se comporta como un personaje impío o al menos insensible a la idea de trascendencia que se encierra en el mundo de los

¹¹ C. Bernal, "El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca", en *L'ordim de la llar*, F. De Martino - C. Morenilla (eds.), Bari, 2003, pp. 119-152.

dioses, de la religión, del más allá. No respeta a los muertos ni las promesas a ellos hechas y parece que sólo concede valor al placer del momento presente. Así reacciona cuando Dido le cuenta el sueño en el que Siqueo, su primer esposo, le recuerda airado la promesa de fidelidad que hizo a sus cenizas:

*¿Y así Dido te entregas al prestigio
de una ilusión soñada? ¿Qué? ¿Los celos
es tan fuerte pasión que sus furores
lleve hasta las mansiones de los muertos?*

Como consecuencia de esta vinculación a lo inmediato, Ana actúa en todo momento con realismo y por ello representa en la obra la percepción racional del problema, el uso de la razón como medio de afrontarlo, en oposición a Dido que encarna la visión y la vivencia pasional del mismo.

En esta línea están los argumentos que la muchacha por propia iniciativa¹² expone a Eneas para fundamentar mejor los que con pasión Dido le había expuesto previamente. Así en la escena cuarta del acto segundo Ana suplica al Troyano que se quede porque su marcha deja a Cartago con sus murallas a medio construir, indefensa ante sus enemigos, en especial Yarbas, pretendiente desechado de la reina. Podría sin duda ser este un motivo lógico para hacer que Eneas difiriera su partida, y Ana explica fríamente sus pormenores encabezando su parlamento con la frase *En mi no veréis llanto*¹³. La misma Ana, en la escena segunda del acto primero, se autoadjudica este papel cuando incita a su hermana a sincerarse con ella:

*Háblame Dido, que quizá tu llanto
Discurre en vano por tu rostro bello (...)
Las veces de razón querida hermana,
La amistad hace en los amores ciegos,
Y la mía merece lo que anhela
Porque no anhela mas que tu sosiego.*

¹² Al finalizar el acto primero Dido envía a Ana para que suplique de nuevo a Eneas que se quede. Pero no le indica cómo debe hacerlo ni qué debe decirle.

¹³ El parlamento de Ana contiene mucha narración para que el espectador pueda entender bien la situación. Y un narrador debe ser frío. Quizá por eso Varela pone el argumento de la indefensión militar en boca de Ana y no en la de Dido como sucede en Virgilio.

Y por ello repetidas veces frena los arrebatos de ira de su hermana, haciéndole poner los pies en el suelo, como por ejemplo en el acto tercero, cuando le hace ver lo impertinente de su idea de lanzar a sus gentes tirias a impedir por la fuerza la marcha de los troyanos:

*¿Qué dices Dido? ¿Bastarán las armas
de un puñado de hombres que contigo
de la Fenicia huyeron, contra tantas
legiones que obedecen al inicuo,
y que arden todas por marchar a Italia?*

Esta ubicación del personaje a ras de tierra hace que a veces parezca incluso algo obtuso y torpe para darse cuenta del verdadero alcance de los hechos, y esto aunque a veces pueda entenderse que se trata de una actitud forzada cuyo único fin es lograr la calma en el alma de Dido, puesto que Dido es un ser apasionado, pero en todo momento lúcido y por tanto imposible de convencer con vulgaridades. Por ejemplo, después que ha confiado a Ana el sueño premonitorio en el que ha conocido la partida de Eneas, ésta comprueba que el héroe no se halla en el palacio como era habitual y así lo comunica a Dido. Ella se desespera entonces y Ana le dice: *Mas ¿qué razón a tus temores hallas? | ¿Qué mudanza ves tú que yo no veo?*. Del mismo modo en la escena segunda del acto tercero, cuando Barcenia vuelve del templo desencajada de miedo por el resultado del sacrificio con que Dido pretendía aplacar los manes de Siqueo, dice Ana: *Nada será, querida; el miedo turba | Muy fácilmente las vulgares almas*. Llama quizá también un poco la atención el hecho de que Ana siempre tan apegada a la realidad, no se percate del verdadero alcance de la relación existente entre Eneas y Dido, de que la actitud de Eneas no era más censurable ahora que antes, mientras permaneció en Cartago; que habría sido más acertado desilusionar a Dido desde un primer momento que animarla. Y surge la pregunta ¿Estaba también Ana enamorada de Eneas? Esta probabilidad parece sugerirse casi inapreciablemente en Virgilio y con algo más de sutil insistencia en Varela. La Dido virgiliana habla de las largas conversaciones mantenidas entre su hermana y Eneas:

*... solam nam perfidus ille
te colere, arcanos etiam tibi credere sensus;
sola uiri molles aditus et tempora noras.*

(vv. 421-423)

... pues aquel pérfido solamente a ti consideraba, a ti confiaba sus arcanos pensamientos; tú sola conocías formas sutiles de acercarte a él y sus momentos propicios.

Oímos decir a la de Varela (acto I, esc. 2):

*El perverso
A ti sola se abría y te confiaba
Su doble corazón y sus secretos.
Ana, él te amaba, y a tu hermana triste
Mostraba sólo su mentido fuego.*

En uno y otro caso podemos pensar desde luego que estamos ante el desvarío propio de una amante abandonada, pero una amante abandonada que percibe proximidad entre su hermana y su amado y la malinterpreta, obcecada por su pasión, adjudicando equivocadamente a Eneas el papel activo.

La insistencia con que Ana intenta y consigue que Dido le confiese su unión con Eneas, que ella quería guardar en secreto (acto I, esc. 2); o la tardanza en aconsejar a Dido un cambio de actitud respecto a Eneas, que sólo se produce cuando éste la increpa, al final del acto segundo diciendo: *Si vuestro labio sin razón se niega | A consolar a Dido y al contrario | Su desesperación tal vez aumenta...* podría hacer pensar leyendo, lo reconocemos, muy entre líneas, que la hermana de Dido desea también retener a Eneas junto a ella, aunque el modo de conseguirlo sea reforzar el vínculo afectivo que ha surgido entre la reina y el príncipe troyano.

Así se entiende mejor la actuación de este personaje a lo largo de toda la historia, su insistencia en alentar la relación amorosa de los protagonistas; en tranquilizar a toda costa a su hermana haciéndola desestimar en primer lugar la palabra dada a su esposo Siqueo, luego los sueños premonitorios que la atormentaban; e incluso, en el último acto, los sacrificios de adverso resultado ejecutados por Semira.

Ana quiere retener a Eneas, y lo intenta hasta el último momento, aumentando sobre él paulatinamente la presión psicológica, proceso que alcanza su clímax al concluir el segundo acto: es el momento en que Ana hace a Eneas responsable no ya del dolor íntimo ni del peligro objetivo de la reina, sino de su misma muerte, en paralelismo con Ifigenia, que le sugieren las palabras

del sacerdote al aconsejar un sacrificio a los dioses que Eneas habrá de presidir para obtener una travesía feliz:

*Si; la triste reina
También es una víctima inocente
Que sacrifica Eneas. Ifigenia
Al puerto de Calcas inmolada
En Aúlida expiró. Su misma tierra
Verá morir a Dido, porque quiso
Un bárbaro troyano que muriera.*

Eneas se muestra firme en su decisión e inasequible a las súplicas, recriminando a su vez a Ana (fin del acto II):

*Pueda mi lengua
Persuadir a mi amante, y las deidades
apartar de sus ojos esa venda
que no la deja ver y que su hermana
se empeña en no rasgar como debiera.*

Y es entonces cuando Ana por fin, convencida de lo imposible de su intento decide cambiar de actitud y procurar que su hermana Dido se olvide de Eneas y supere su dolor: *Deja que vuele | A hallar la muerte en su anhelada Italia. | Tú ya piensa en ti misma...*

Mucho menos compleja psicológicamente y de menor peso en el drama es la figura de Nesteo, en correspondencia con la mínima participación en los hechos que Virgilio le concede en la *Eneida*. En el material virgiliano sobre el que trabaja Varela tan sólo se le nombra en *Eneida* IV, vv. 288s.:

*Mnesthea Sergestumque vocat fortemque Serestum,
Classem aptent taciti sociosque ad litora cogant.*

Llama a Mnesteo, Sergesto y Seresto para que preparen en secreto la flota y reúnan a los compañeros en la orilla.

El autor argentino necesita un personaje de mayor entidad junto a Eneas, y lo construye entremezclando los trazos que le proporciona la *Eneida* (jefe militar que goza de la confianza de Eneas) con los rasgos que constituyen en el teatro antiguo el carácter de confidente. La misión fundamental del

confidente es hacer el retrato del protagonista, bien sea hablando de él con un tercero, bien haciéndole hablar a él mismo.

Nesteo habla de Eneas con Sergesto al comenzar la obra y el príncipe troyano nos aparece desde luego como un guerrero valeroso, pero también gracias a las observaciones de Nesteo, de más edad y más maduro que su compañero, como un hombre común, sensible al amor, esbozándose así en estos primeros momentos el conflicto último que sufrirá el troyano:

*Otra vez en Eneas hallo al héroe
Que de mi patria en el fatal incendio
Me enseñó en una noche solamente
Como puede un mortal hacerse eterno. (...)
Pero he temido
Que en el altar de amor quemara incienso
Y que la gratitud de ser amado
Amante le tornara, posponiendo
Su antigua gloria y la mayor que resta...*

Habla también Nesteo con Eneas dando lugar a que exprese sus sentimientos y pensamientos íntimos. Así ocurre en la escena primera del segundo acto, donde el militar anima a su jefe a sincerarse y a manifestar los rasgos con los que Varela construye el personaje de su protagonista masculino: audaz guerrero, jefe esforzado, héroe en busca de la gloria, pero también amante, tierno, leal hasta donde el destino le permite.

Como un verdadero amigo Nesteo, como Ana hizo con Dido, invita a Eneas a desahogarse y a que deje aflorar sin cortapisas sus sentimientos (acto III, esc. 4), cosa que no llega a suceder porque Eneas no da nunca rienda suelta a su dolor.

Pero sobre todo el diálogo de los dos hombres permite desarrollar con amplitud y profundizar en un punto que había ya surgido anteriormente: el conflicto entre amor y deber que está viviendo Eneas, y que le convierte en coprotagonista de la pieza, *Difícil posición* dice Nesteo tras escuchar la confesión de amor y renuncia que le hace Eneas. El papel de consejero, unido generalmente en la tragedia clásica al de confidente lo ejerce Nesteo reiterando a Eneas la necesidad de marchar cuanto antes y a escondidas de Cartago. Finalmente también actúa Nesteo como mensajero ocasional, trayendo la noticia de los prodigios ocurridos en la playa.

Dido y Eneas son obviamente los personajes protagonistas. En su delineación se aprecia por un lado un gran respeto al modelo del héroe trágico de la tragedia antigua, pero también algún apunte novedoso derivado de la evolución inevitable del género a través de los siglos en lo que se refiere a Dido, y quizá debido a la voluntad de Varela en lo que se refiere a Eneas.

El héroe trágico del teatro grecolatino lo es porque vivencia un proceso que arranca en la percepción de un daño y la reacción al mismo (*dolor*), reacción de tal clase que da lugar no a un paulatino olvido de la afrenta, sino a un progresivo enconamiento y fijación en la misma hasta un punto que provoca en quien los experimenta intensas y violentas pasiones de un grado superior a lo concebible en un ser común. Cuando esta situación alcanza su clímax, el personaje ha alcanzado la segunda fase del proceso, el *furor*, la locura. En ese momento se eleva por encima de los demás mortales y se instala en una realidad que es sólo suya. En esa situación es capaz de realizar acciones extraordinarias y por lo general negativas: es la tercera fase, el *scelus nefas*¹⁴.

El personaje de Dido se ajusta notablemente al esquema expuesto. No es de extrañar, pues Varela sigue fielmente a Virgilio en casi todo lo que se refiere a la reina. Y Virgilio, ya lo apuntamos antes, haciendo el camino inverso al de nuestro autor argentino, ha narrado una tragedia, salvaguardando la esencia dramática del personaje central.

En la Dido virgiliana se aprecian fácilmente las tres etapas arriba indicadas. El nacimiento y posterior intensificación del *dolor* en los parlamentos que dirige a Eneas (vv. 305-330; 365-387). Accede entonces al *furor*, punto que en la tragedia antigua viene marcado por desvanecimientos, visiones, confusión etc. del protagonista. En este caso, en efecto, la Dido de Virgilio se desvanece (vv. 386-392), ve en sueños dos Tebas, dos soles, a las Furias etc. (vv. 465-473) y a partir de ese momento sólo piensa en su autodestrucción, aproximándose ya a la realización del *scelus nefas*.

El *scelus nefas* de la tragedia clásica no es simplemente un acto cruento, sino que tiene además un componente religioso: es un sacrilegio. La peripécia vital de la Dido virgiliana cumple este requisito, pues mancha con su propia sangre un sacrificio a Júpiter, aunque éste hubiera sido proyectado por la reina sólo para encubrir sus verdaderos proyectos (vv. 634-640).

¹⁴ F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, 1988.

La Dido de Varela sigue muy de cerca los pasos de la virgiliana, pero no adopta plenamente la naturaleza de una heroína trágica clásica porque con el paso del tiempo el perfil suprahumano del héroe trágico, que éste adquiere transgrediendo el orden cósmico establecido, no tiene ya sentido. Así la Dido de Varela no se desvanece, no delira ni tiene visiones —sí sueños—. Su suicidio no tiene ninguna implicación religiosa, no supone transgresión alguna de las leyes divinas o del orden universal, no es un sacrilegio. La Dido de Varela es más humana, más cercana al lector o eventual espectador de su época, que sin duda se impresionaría más por el hecho de que se suicidara ante los ojos de Eneas —y de él mismo— que por la índole sacrílega, quizá difícil de comprender para él, de su acción criminal.

La Dido de Varela se distancia de la de Virgilio también en otros aspectos. Por ejemplo la introducción en la intimidad de sus sentimientos del motivo 'temor' que entremezclado con el motivo amoroso nutre la fase del *dolor* y abre el proceso que culminará en la acción autodestructiva de la reina. Porque la Dido de Varela, a diferencia de la de Virgilio, no se suicida por amor, sino por miedo¹⁵. Aunque despechada y dolida por el abandono de su amante, lo que lleva a aquella a quitarse la vida es el temor a la indefensión frente a sus enemigos, a la barbarie de Yarbas, a la ira del fantasma de Siqueo, a la muerte siniestra que le anuncian los espectros.

Todos esos factores están presentes también en el texto del mantuano, pero ocupan una posición secundaria, como a la sombra del problema amoroso¹⁶.

¹⁵ M^a J. Pena, "La Dido de Juan Cruz Varela", en *Literatura Iberoamericana y tradición clásica*, op. cit., pp. 327-332. En este trabajo la autora se interesa por la causa del suicidio de Dido. Para ella la obra y su final es el desarrollo de una venganza por un pecado de infidelidad, *La Dido de Varela no puede soportar el abandono de Eneas porque ese abandono significa ser arrebatada por el espectro de Siqueo, y Siqueo representa la muerte: Eneas no es sólo el amor, sino sobre todo el futuro, un futuro grandioso como todos sabemos*, (p. 332).

¹⁶ En otro orden de cosas también podría señalarse que la Dido virgiliana se mata con la espada de Eneas, mientras que la de Varela lo hace con un puñal, según señala el apunte escénico: *Saca precipitadamente un puñal que había traído oculto y se hiere*. Esta variación vendría impuesta por la innovación relativa a la muerte de Dido, que en Varela tiene lugar en presencia de Eneas y en la misma sala del palacio en la que discurre toda la obra, hasta donde ha tenido que llegar Dido ocultando el arma seguramente entre sus ropas, cosa fácil con un puñal pero no tanto con una espada.

Ciertamente más numerosas que estas diferencias y otras que aún podrían rastrearse son las coincidencias entre las dos Dido y que por obvias no vamos a mencionar. Sí nos gustaría resaltar en cambio, que Varela, en su intención, como veíamos anteriormente de reproducir no tanto las palabras cuanto el colorido de Virgilio logra a nuestro parecer, trazar una línea de tensión creciente en la evolución del personaje de Dido coincidente con la evolución del virgiliano alcanzando ambos su culmen al final del episodio, en la última entrevista que en Varela mantienen los amantes (acto III esc. 6) y en Virgilio en el soliloquio de Dido insomne que se cierra con la maldición de la reina y su profecía del nacimiento de un vengador que destruya la grandeza de los descendientes de Eneas.

Al mencionar este punto nos salta a la vista otra notable diferencia entre la función del personaje que estamos considerando y la de su modelo clásico. Varela tan fiel aparentemente a ese modelo, no incluye esta maldición, que en el caso de la *Eneida* podría considerarse el eje en torno al cual gira todo el libro IV, constituyendo su razón de ser. En su lugar, Varela hace que Dido diga cara a cara a su cruel amante:

*Parte a tu Italia
¿qué aguardas ya? Lo ruego, te lo mando.
Esa es Eneas tu dichosa patria
Y no aquel suelo engendrador de sierpes
Que sostuvo de Troya las murallas (...)
No temas Eneas, parte...*

El personaje de Eneas es sin duda el más interesante de la obra y el que ha brindado a Varela más posibilidades de ejercer su creatividad.

Gerardo H. Pagés (*op. cit.*, pp. 60ss.) nos transmite alguna de las opiniones que en su tiempo suscitó el personaje. Para A. Berenguer Carisomo Eneas apenas deja aflorar su dolor en el poema. El dominio total de sí mismo anula toda lucha interna. Héroe, soberano absoluto y al mismo tiempo sometido a los dioses y a su deber —único— desconoce el remordimiento y priva a la escena de un primordial motivo dramático.

Para Rojas *la voluntad de los dioses obedecida por el héroe es lo que crea su situación trágica y el conflicto del amor pasajero en el destino trascendente*. El mismo Pagés dice que Varela no quiso aprovechar las derivaciones que ofrecía el tema, desestimando los posibles conflictos psicológicos

que el mismo poeta latino deja entrever, para salvaguardar el sentido del personaje, héroe sobre todo. No obstante cree que el Eneas de Varela hace olvidar un poco al hijo de la diosa Venus para ver mejor al vástago del mortal Anquises.

El propio autor argentino, defendiéndose de las críticas hechas a su tragedia *Dido*, en el documento manuscrito que más arriba hemos mencionado, decía en relación a Eneas:

En mi tragedia Eneas no es indiferente ni ingrato; al contrario, él ama a Dido, la ama cuanto puede amarla. Pero antes que a su amor, obedece al cielo, a los oráculos, a su gloria, que le mandan partir. No se finge instrumento de los dioses, lo es en efecto. Así está pintado en la pieza y suponer lo contrario es hacer odioso a un personaje que no he querido hacer tal.

Creemos desde luego que la confesión de Varela describe sus auténticas intenciones al construir su Eneas, y también que lo consiguió, en tanto que su personaje mantiene los trazos fundamentales del héroe de la *Eneida*. Pero creemos que no se ha detenido ahí. Como hizo con Dido, más aún que lo hizo con ella, Varela ha humanizado a Eneas y a veces da la impresión de que le cuesta retenerlo dentro de los límites asignados al héroe clásico.

Al considerar esta pieza como de 'doble protagonista' adjudicábamos a Eneas la categoría no de antagonista sino de coprotagonista, debido a que él al igual que Dido, vive un conflicto. En otros casos hubiera sido el antagonista y su problema hubiera quedado relegado a una segunda posición, y su funcionalidad hubiera sido resaltar los conflictos de la protagonista. Pero en esta ocasión Eneas es tan protagonista como Dido porque Varela lo humaniza y le hace sentir y sufrir.

Es sin embargo innegable que se trata de un protagonista trágico peculiar. Si observamos el personaje a la luz del esquema que expusimos al tratar de Dido, podemos pensar que de las tres fases citadas *dolor*, *furor* y *scelus nefas*, nuestro personaje sólo experimenta la primera.

Varela se esfuerza una y otra vez en dejar patente que Eneas ama profunda y pasionalmente a Dido. Por ejemplo, hablando con Nester en el acto segundo le oímos decir de sí mismo:

*¿Quién creería que un pecho acostumbrado
a los horrores de la cruda guerra*

*fuese pecho amador, blando, sensible,
que a los encantos del amor cediera?
Ello es así.*

Y mas adelante:

*Si yo no me debiese a los destinos
Solo a Dido, Nesteo, me debiera:
Porque al cabo la amé; ni vendrá día
En que de haberla amado me arrepienta.*

Pero la obstinada fijación en el dolor que exige la fase de *furor* no se da en Eneas. Su obstinada fijación se proyecta en otro punto, como es la obligación de obedecer a los dioses:

*Las reliquias de Troya reservadas
Para formar una nación soberbia
Deben sólo fijarse en las regiones
Do el Tíber corre y el latino reina.
El oráculo santo lo ha ordenado;
Y a nosotros, amigo, sólo resta
Obedecer al cielo y engréirnos
De ser los instrumentos que quisieran
Los dioses elegir para que un día
Su voluntad suprema se cumpliera. (...)
¿Y qué queréis de mí? Yo adoro a Dido;
empero más adoro la suprema
voluntad de los dioses: ellos mismos
abatirse se dignan hasta Eneas,
lo futuro me enseñan...*

obligación que por otra parte encubre un deseo del propio Eneas que responde a otro aspecto del personaje tan determinante para él como el que acabamos de mencionar: su naturaleza de héroe:

*La historia de los héroes pocos días
debe marcar oscuros, y la nuestra
ha de servir de ejemplo a las edades,
por más que cueste al corazón violencia.*

El empecinamiento de Eneas, que ocupa el lugar del *furor*, que este personaje por su racionalidad no puede experimentar, no está provocado por la pasión del amor, como era el caso de Dido, sino que podría encubrir otra que la reina le echa en cara: la ambición de poder y de gloria: *¡Un dios! ¡Blasfemo! Parte, parte inicuo; ¡ la ambición es tu dios; te llama; vuela ¡ donde ella te arrebatara...*

Por último, la tercera fase, el *scelus nefas*, exige derramamiento de sangre y en este punto nuestro protagonista de nuevo se aparta de lo habitual, puesto que él mismo no realiza ningún acto cruento, pero sí causa el que Dido lleva a cabo en su propia persona, como le reprocha Ana con esa alusión al sacrificio de Ifigenia que no aparece, al menos con tanta evidencia, en Virgilio:

*Sí; la triste reina
También es una víctima inocente
Que sacrifica Eneas. Ifigenia
Al puerto de Calcas inmolada
En Aúlida expiró. Su misma tierra
verá morir a Dido, porque quiso
un bárbaro troyano que muriera.*

Es pues Eneas técnicamente un verdadero, si bien algo atípico, héroe trágico. Son por tanto Dido y Eneas ambos, protagonistas en la obra de Varela, porque ambos viven un conflicto, el mismo conflicto, que podríamos resumir así: una feliz situación de amor correspondido se ve obstaculizada por sendos hechos –fidelidad al juramento hecho a Siqueo por Dido; misión gloriosa encomendada a Eneas por los dioses– que obliga a cada uno de los amantes a decidir entre mantenerse fiel a su deber renunciando a su amor, o entregarse plenamente a éste, despreciando todo aquello que de un modo u otro va más allá del placer inmediato. Es en definitiva el enfrentamiento entre placer y deber. Ante tal encrucijada los personajes deben elegir un camino, y así lo hacen, pero siguiendo direcciones opuestas: Dido elige el amor, Eneas el cumplimiento del deber.

Dido y Eneas pasan a ser como la cara y la cruz de una misma moneda. Los dos se ven obligados a salir accidental e involuntariamente de su tierra; los dos reciben la misión de fundar una ciudad para sus pueblos respectivos; los dos se enamoran mutuamente. Pero en la elección personal que los dos se ven obligados a hacer se rompe ese paralelismo y el personaje de Dido se

convierte como en el negativo de Eneas. Ella elige el amor, la satisfacción inmediata, él el deber y el logro de la gloria y la fama; ella descuida la construcción de su ciudad, él renuncia a todo por realizarla; ella se deja arrastrar por sus sentimientos desechando la llamada de la razón¹⁷, y eso la lleva al llanto a la desesperación y a la muerte, él domina las pasiones y obedece a aquello que las trasciende: la razón primero y los dioses que convergen con ella.

Y es que en efecto, como dice Garelli, el Eneas de Varela es concebido como un héroe iluminista, confiado en su razón y en su voluntad, que ha asumido libremente sus responsabilidades con respecto a su pueblo, y también con respecto a Dido, a la que acompaña hasta el último momento, contemplando su muerte y partiendo a Italia con todo el peso de la culpa¹⁸.

Eneas elige la luz de la razón para iluminar y solucionar sus problemas íntimos y esto le confiere una cierta frialdad, un cierto distanciamiento que conviene bien al perfil del héroe épico antiguo, cuya razón de ser va unida a la ejecución de hechos memorables; y también se aviene al héroe épico visto desde la perspectiva del aquí y del ahora del autor argentino. El Eneas de Varela basa su heroísmo en su entrega al deber más aún que en su respeto a la voluntad de los dioses: dice en conversación con Nesteo (acto II, esc. I):

No Nesteo

*Es grande mi pasión, mas no me ciega
Y yo estoy bien seguro de mi triunfo
Pues mi primer deber lucha con ella.*

¹⁷ Dice Dido en el soliloquio que ocupa la escena tercera del primer acto, cuando reflexiona íntimamente sobre el conflicto que está viviendo:

*Mas Dido, tú deliras....
....te fascinan
tu pasión miserable y tu deseo.
Si la culpa no es tuya ¿cómo anoche
'criminal' 'criminal' te dijo el cielo?
¿Y cómo tu razón, cuando volviste
del horrible espanto de aquel sueño,
te empezó a condenar y te condena
siempre que a la razón das un momento?*

¹⁸ M. Garelli, 'Dido' de Juan Cruz Varela: la primera tragedia digna de tal nombre, Conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura de la Universidad Nacional del Sur 27 de Octubre 1994.

VII.

Muchos estudiosos actuales de la obra dramática de Juan Cruz Varela entienden que ésta y en especial su *Dido* está totalmente desvinculada de la realidad política y social que rodeaba al autor, manteniendo así la opinión que surgió a poco de haber sido dada a conocer en lectura privada en casa de Rivadavia. A. Gimenez Pastor (*op. cit.*) afirma que *Dido* es una gran composición dramática independiente de todo objetivo político social o doctrinario, y transmite el comentario crítico publicado en *El Centinela*, que concluye deseando que para su siguiente pieza escogiera Varela un argumento más patriótico y nacional, o al menos alguno que aluda a nuestra situación y aspiraciones.

Pero realmente cuesta trabajo creer que un hombre como Varela totalmente involucrado en el apasionante momento histórico que estaba viviendo su naciente país, que formaba parte activa de la élite intelectual y política que asumió la creación del mismo y la consiguiente y necesaria renovación de la sociedad en la que vivían, eligiera precisamente el género dramático para realizar meros ejercicios poéticos sin más trasfondo, cuando precisamente ese pequeño y escogido grupo de hombres declaraba abiertamente su concepción del teatro como instrumento idóneo para la difusión de ideas y promoción de actitudes conducentes a hacer de Argentina no sólo un país independiente, sino además un gran país.

No vemos desde luego en el texto de la *Dido* argentina adoctrinamiento evidente, intentos proselitistas, críticas directas etc. que pudieran hacer de la pieza lo que llamaríamos una obra política. Pero sí percibimos que como ocurre en la anécdota que nos cuenta A. Gimenez Pastor¹⁹, el público que

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 111ss., al exponer cómo para los hombres de la Revolución el teatro debía ser un instrumento al servicio de la causa americana, incluye la anécdota narrada por Vicente Fidel López en su *Crónica de la Revolución de Mayo recompuesta y arreglada por cartas según la posición y las opiniones de los promotores*: por orden de las autoridades se sustituyó la representación de la obra de Voltaire, *Roma salvada*, obra cargada de simbolismo político, por la de *El Misántropo*. Pero el pueblo en tumulto obligó a que se representara la primera, estallando en aplausos y gritos de ¡Viva Buenos Aires libre! Al escuchar al actor que representaba a Cicerón recitar aquellos versos del acto IV:

*Entre regir al mundo o ser esclavos
Elegid, vencedores de la tierra!
¡Glorias de Roma, majestad herida,
de tu sepulcro al pie, patria, despierta!*

asistió a la lectura en el salón de Rivadavia o el que pudiera haber asistido a una representación teatral, sentiría algo especial cuando oyera a Eneas declamar en la primera escena del acto segundo:

*La victoria es costosa, pero al cabo
Siempre fue necesaria. (...)
Las reliquias de Troya reservadas
Para formar una nación soberbia
Deben sólo fijarse en las regiones
Do el Tíber corre y el latino reina (...)
La historia de los héroes pocos días
Ha de marcar oscuros y la nuestra
Ha de servir de ejemplo a las edades
Por más que cueste al corazón violencia.*

Al leer detenidamente la *Dido* de Varela pueden apreciarse algunos detalles indicativos de que sí hay intención patriótica en nuestro autor al escribir esta obra, pero las alusiones a la actualidad argentina son sutiles y referidas creemos, principalmente a esa culta y patriota minoría que alimentó la Revolución de Mayo, puesto que ellos eran los primeros –y quizás los únicos en la mente del autor– destinatarios de esta tragedia.

En primer lugar está Eneas. Ya hemos dicho que este personaje fue y es el más llamativo por ser el más creativo de la obra, si bien los matices que lo diferencian del virgiliano y en consecuencia el significado de los mismos sólo podrían ser comprendidos por las personas cultas que conocieran la obra del mantuano.

El Eneas de Varela es, ya lo vimos, un ser tierno, sinceramente enamorado, que sufre al verse obligado a abandonar a su amada, más cálido y más humano que el de Virgilio. El Eneas de Varela tiene un mayor empeño en el cumplimiento de su deber, que entraña la responsabilidad adquirida por el jefe respecto a sus hombres, y en este aspecto, de nuevo le percibimos más cercano y más comprometido que el virgiliano (el cual nos sorprende por ejemplo durmiendo plácidamente horas antes de su partida de Cartago), y no difícilmente parangonable a los héroes militares nacionales del momento, cantados entre otros por nuestro autor en composiciones líricas; o incluso al propio Rivadavia. Dice Eneas dialogando con Nesteeo, (acto II esc. 1),

*Mas 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 así los extranjeros
Y esclavos fueran de una ley ajena.*

Y hablando consigo mismo en la escena tercera del mismo acto:

*Sigue la senda
Que la gloria te marca; los troyanos
Te eligieron su rey; toda la tierra
Está pendiente de un destino nuevo;
Las esperanzas de los tuyos llena
Cual debieras hacerlo aunque el Olimpo
No se dignara dirigir la empresa.*

Por otra parte la importancia concedida por la ideología de Mayo al cumplimiento del deber sustentaría esta interpretación. Furlong, estableciendo las diferencias que a su juicio distinguen a la revolución argentina de la francesa dice que, al revés que ésta, que comenzó por pregonar los derechos del hombre, la argentina comenzó por pregonar sus deberes, pues aquellos derivan de éstos. Nos recuerda el autor que la Primera Junta Patria dispuso la impresión del *Contrato Social* de Rousseau, pero también la del *Tratado de las Obligaciones del Hombre*, texto que perduró en la escuela argentina desde 1810 hasta 1884. Consta esta obrita de una breve introducción y tres capítulos que se refieren a los deberes del hombre respecto a Dios, a sí mismo y a los demás hombres²⁰.

Por otra parte Varela, que supo reproducir tan bien la línea ascendente en intensidad de esa enloquecida pasión de Dido que en Virgilio alcanza su clímax en la maldición que profiere contra Eneas vaticinando el nacimiento de un vengador prescinde en su obra de este motivo, sustituyéndola por otra

²⁰ G. Furlong, *La revolución de Mayo. Los sucesos, los hombres, las ideas*, Buenos Aires, 1960, cap. IV.

con que la reina a desea al héroe una muerte violenta que deje su cuerpo insepulto, (acto III esc. 2):

*Pero tiembla
Tiembla cuando en el mar el rayo, el viento
Y los escollos que mi costa cercan,
Y amotinadas las bramantes olas
En venganza de Dido se conmuevan.
Me llamarás entonces, pero entonces
Morirás desoído...
Pero tú morirás y tu cadáver
Al volver de las ondas será presa
De los marinos monstruos; e insepulto
Ni en las mansiones de la muerte horrenda
Descansarán tus manes...*

Si de algún modo podía verse reflejado en Eneas, en su actitud firme y honorable, en su misión gloriosa algún impulsor singular o colectivo de las ideas y consecuentes hechos de la Revolución de Mayo, hubiera sido sin duda inconveniente incluir la maldición del vengador, en la que lógicamente se hubiera prolongado el paralelismo que hemos señalado. En cambio en Varela, Dido aunque furiosa y sufriente lega en un momento dado a admitir la posibilidad de que Eneas haya sido ciertamente elegido por los dioses para llevar a cabo una gran misión: *Deja que parta | do le llame el destino ¿Será cierto | que le llama tal vez?*. Y aunque entre recriminaciones, increpa repetidamente a su amado para que se marche, cuando ya en el último acto se enfrentan los dos personajes:

*Parte perverso (...)
Parte a tu Italia
¿Qué aguardas ya? Lo ruego, te lo mando:
esa es Eneas tu dichosa patria...*

Y Eneas partirá a fundar una nueva ciudad un nuevo país, a luchar para comenzar una nueva etapa en la historia de su pueblo, del mismo modo que con toda ilusión y entrega procurarían para Argentina los hombres de Mayo.

ESTEBAN CALDERÓN DORDA
Universidad de Murcia

FEDRA: UN PERSONAJE EN BUSCA DE SU ÉPOCA (CUATRO FEDRAS CONTEMPORÁNEAS)*

I.

Es un hecho conocido e incontestable que la literatura griega nos proporciona una serie de mitos que, en definitiva, son arquetipos a través de los cuales aflora la capacidad humana de llegar a la heroicidad, a la traición, al sacrificio o al crimen; arquetipos que se plasman de manera preferente en la tragedia griega como una perfecta literaturización del mito, ya que el mito es configurado por su historia literaria. Asimismo, también los temas históricos y legendarios adquieren con los siglos un valor poético y simbólico que les permite ser considerados en la esfera del mito¹. Se puede decir que los mitos pertenecen a la memoria colectiva². La misma psicología ha recurrido a estos arquetipos para denominar determinadas patologías de la ψυχή; así, se habla del “complejo de Edipo” o del “complejo de Electra”, por ejemplo. En todas las épocas, sociedades y literaturas ha habido autores y obras depositarios de este caudal mítico. Toda mujer no correspondida en sus amores extramatri-

* Este trabajo ha sido realizado bajo los auspicios del Proyecto de Investigación HUM2004-03048/FILO.

¹ Cf. G.S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, 1984, pp. 49s. Cf. también J.S. Lasso de la Vega, “El mito clásico en la literatura española contemporánea”, en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 405-466.

² C. García Gual, *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*, Salamanca, 1997, p. 9.