

UNA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DE «LA ENEIDA»

Pedro Luis Cano

El abundante material filmográfico inspirado en las culturas griega y romana, o simplemente inspirado por ellas, no suele llamar la atención de los investigadores, aunque la influencia de las literaturas e historias modernas suele ser asumida hoy día por los correspondientes especialistas con frecuencia algo mayor. Por otra parte, contrasta la elección de Virgilio para la única propuesta de estudio cinematográfico* al estilo de un autor con la excepcional escasez de filmografía de su obra, sobre todo en comparación con las versiones sobre Homero, tragedia, anécdotas histórico-legendarias, etc...

Los productores han respetado, temido tal vez, a Virgilio durante cerca ya de un siglo. El bimilenario de su nacimiento nos ha recordado una exótica transgresión a esta norma en una versión comercial de *La Eneida*, con escaso presupuesto económico y no menos escasos presupuestos intelectuales, que fue rodada en el decaer del neomitologismo cinematográfico por un equipo de artesanos, sometidos, voluntariamente quizás, a duros imperativos de producción. Pese a la premeditada mediocridad del producto, la obra presenta interesantes indicios de resistencia a lo que podríamos llamar «saqueo de una obra literaria»**. He aquí un somero análisis de esos indicios.

* P. LEGLISSE. *Une oeuvre de pre-cinema, L'Eneide*. Les nouvelles editions Debresse, París, 1957.

** P. BALDELLI. *El cine y la obra literaria*, Galema, Buenos Aires 1970, (passim).

La Eneida

La realización de *La leggenda di Enea* (1962), de Giorgio Rivalta, tiene su razón segutamente en que el año anterior se había estrenado con aceptable éxito popular *La guerra di Troia*¹ de Giorgio Ferroni. Ésta centraba su atención, creemos que por primera vez, en el personaje de Eneas como protagonista absoluto. Las relacionamos, pues, y su continuidad no la consideramos casual. Es cierto que la producción y dirección no coinciden en ambas, pero sí su principal actor, Steve Reeves, y está comprobado que el público identifica personaje e intérprete, anulando una de las dos facetas, según que el éxito se deba a las características de uno u otro.

En el caso que nos ocupa es bastante lógico pensar que, si se supuso que el éxito de *La Guerra di Troia* se debía en parte a Eneas, se podría repetir barajando de nuevo los ingredientes alrededor del mismo personaje encarnado por el mismo actor. Compliquemos aún más los datos. Steve Reeves se había hecho famoso con el papel de Hércules en dos películas muy aceptables sobre el héroe². ¿Identificaría el público, pues, a Hércules y Eneas en la mezcladísima mitología clásica-cinematográfica?³ Nos inclinamos a suponer que sí, por más que —y hablaremos con mayor atención de ello al comentar el *film*— *La leggenda di Enea* intenta evitarlo cuidadosamente. Nada más lejos de ella que identificar a Eneas con el mito del superhombre. Porque esta película es exóticamente honrada y curiosísimamente pacifista. No se engañe nadie con lo dicho en líneas anteriores: sin retractarnos de nada de lo afirmado, debemos anticipar que *La leggenda di Enea*, con un par de aciertos interesantes a su favor, es una película fallida. Dado que se trata de un *film* único, —no origina serie, ni la sigue—, pasamos a narrarlo escuetamente para que puedan observarse mejor las comparaciones necesarias con la fuente original.

1 G. RIVALTA, *La leggenda di Enea*. Producción Mercury Films-Société des Films Sirtius. Italia-Francia 1952; G. FERRONI, *La Guerra di Troia* Producción Films Borderti. Italia-Francia, 1961.

2 P. FRANCISCI, *Le fatiche di Ercole* (1957/58); *Ercole e la regina di Lidia* (1959).

3 Cerca de cuatrocientas películas registradas en *Influencias del Mundo Clásico en la Historia de la cinematografía*, Tesis inédita leída en la Universidad de Barcelona en 1973. Un extracto de la filmografía mitológica fue publicado en «Cine y mitología», *Film-Guía* 1. Barcelona, 1974. La filmografía de la historia de Roma se publicó en «Roma y el Cine», en el n.º 3 de la misma revista.

A. Un numeroso grupo de personas avanza por tierras desérticas. Una voz en *off* nos comunica que tras la destrucción de Troya —una imagen del caballo de madera ante los muros de Ilión se ha ofrecido durante los títulos de crédito— el héroe Eneas se ha hecho cargo de los supervivientes y su largo errar dura siete años. Algunos personajes se van identificando en el diálogo, muy flojo, vacío: Acates, Niso, Eurialo... Llegan, por tierra, a las fuentes del Tíber. Es una región verde, arbolada, un paisaje eminentemente mediterráneo. Los exteriores serán acertados a lo largo de toda la narración, aunque no creemos que hayan sido difíciles de escoger. Desde un principio —y también durará hasta el final— la trama se expone en clave de epopeya. Pocos personajes son realzados y es la comunidad, sobre todo, lo que interesa. Sobreviene un primer incidente con un grupo de rútuos, al mando de Mecencio. El propio Turno visita a los troyanos en su campamento y les sugiere que se vayan. Eneas defiende su derecho a pedir hospitalidad al rey Latino y así lo hará. En la secuencia siguiente los rútuos, siempre al mando de Mecencio que se nombra constantemente brazo derecho de Turno, provocan una estampida entre los animales del rey Evandro de los arcades. Dirigen el ganado al campamento de los teucros, pero el peligro es rechazado por Eneas y sus lugartenientes.

B. Apenas tiene tiempo el héroe de reunir a sus hombres y cambiar sus vestiduras para visitar al rey Latino a quien Acates había pedido audiencia para los teucros y su jefe. A la cita acuden también Arcades, rútuos y volscos. Pallante representa a su padre Evandro, rey de los arcades; Turno está al frente de los segundos; de los últimos, Camila, que viste una anacrónica mezcla de ropa masculina que realza bien sus encantos femeninos. Todos estos esperan a Eneas en las escalinatas de un adintelado palacio que recuerda la arquitectura micénica. También están presentes Lavinia y su madre Amata. Aceptada la hospitalidad de Latino, Eneas descubre en el palacio unos frescos que representan la caída de Troya con algunos de sus momentos culminantes. Al verlos, una serie de *flashback* sobreponen a las pinturas las muertes de Héctor y Aquiles; el cadáver de Héctor arrastrado por el carro de Aquiles; el caballo entrando por la muralla abierta y el incendio de Troya.

C. Lavinia ha sorprendido a Eneas en sus pensamientos e intercambia con él algunas frases vanas que pretenden ir preparando el camino de afecto entre ambos. Llega Amata que pronuncia unas palabras de frío cinismo, no sabríamos si dirigidas a Eneas o al público presente: «Has recibido la acogida de los que creen en los mitos». Turno la acompaña. Una nueva secuencia presenta a Turno y Amata cambiando opiniones. Turno pide la mano de Lavinia, por cuya concesión Amata deberá interceder ante Latino. Lo hace. Los diálogos, siempre de una pésima calidad, nos permiten suponer que la discordia reina entre los reyes del Lacio.

En un banquete, Latino, que se nos ha presentado como un personaje indeciso y contradictorio, pero de instintivo afecto a los troyanos, concede públicamente a los teucros los territorios de la desembocadura

del Tíber. Revuelo. Pallante se pronuncia enseguida en pro de la decisión. Turno y Camila en contra. Unos juegos. En la plaza, frente al palacio. Compiten a caballo Turno, Pallante y Camila. Se trata de dar una vuelta al recinto. Hay obstáculos que deben saltar y al final tirar al blanco. El blanco es un poste a cuyo extremo hay unas palomas atadas. Pueden volar, pero no apartarse mucho de la pértiga. Camila es eliminada por fallar su flecha. Pallante cae del caballo, empujado por Turno, quien gana el premio. Se trata de un cinturón. Lavinia protesta por la perfidia de Turno. Eneas interviene y da dos vueltas al circuito cortando con sus flechas las sogas que mantienen sujetas a las palomas. Arrebata, pues, el cinto a Turno y le afrenta obsequiándose a Pallante que «seguramente lo habría ganado».

En este momento irrumpen en la plaza Mecencio y sus hombres que traen unos reucros prisioneros. Han matado unos ciervos sagrados y a dos sacerdotes que custodiaban el no menos sagrado bosque. Excita al pueblo que avanza dispuesto a linchar a los extranjeros y a quien los proteja. Escenas de lucha. Huida merced a la ayuda de Pallante.

Eneas hace construir una empalizada alrededor del campamento. Se forjan espadas y lanzas. Ciento cincuenta y cien respectivamente. Se pretende destacar la inferioridad de armamento que aqueja a los troyanos. Turno ataca. Hace morir a Acates ante la muralla frente a todos. Concede la noche, que se aproxima, como plazo para que los «invasores» busquen otras tierras. Ante lo desesperado de la situación, Eneas decide pedir ayuda a los etruscos. Le acompañan Niso y Burialo. Estos mueren al robar los caballos necesarios para la embajada, defendiendo la retirada de Eneas. La escena de su muerte pretende evidenciar su gran amistad. Eneas consigue la ayuda de arcades y etruscos. Comienza la batalla. Los rútuos opugnan el fuerte troyano. Pallante ataca por un flanco para hacerse perseguir y así debilitar el asedio. Al dividirse las fuerzas de los sitiadores, Eneas con los etruscos podrán eliminarles. Antes de que esto pueda hacerse, aparece Camila con los volscos. Muere heroicamente y son derrotados sus hombres. Por fin se ataca a los rútuos y el sitio fracasa. Otra escena nos muestra cómo simultáneamente a estos hechos, Pallante muere a manos de Turno, quien le arrebató el cinturón, premio de los juegos de Laurente.

Turno se retira al palacio del rey Latino a organizar la defensa de la ciudad. Se ofrece a nuestra vista un campo plagado de cadáveres. El espectáculo es lastimoso. Eneas se conmueve y se presenta en Laurente. Propone que se celebre un combate singular entre él y Turno. Este intenta evitarlo pero se ve obligado a aceptar. Será al día siguiente. Momentos antes del duelo final, Lavinia se presenta en la tienda de Eneas y le declara su amor. Intercambian efusiones. Iulo ayuda a su padre a vestir las armas.

Ambos combatientes van sobre carro de dos caballos, blancos los de Eneas, negros los de Turno, que por cierto se había paseado hasta ahora en cuadriga. Cabalgadas. Fallan las primeras lanzas. Turno logra romper las lanzas de Eneas, que a su vez destroza el eje del carro a su émulo. Terminan a espada junto al Tíber. El combate se inclina desde un principio a favor del troyano. Al final éste descubre que Turno lle-

va el cinto de Pallante. Le hunde la espada en el pecho y el rey de los rútuos es arrastrado por las aguas del río con una espada troyana en su pecho. Lavinia se casa con Eneas.

La película termina con un discurso *off* que augura las glorias futuras de Roma. Ante nuestros ojos desfilan legiones romanas bien armadas y en perfecta formación. Oímos hablar del «senado y el pueblo romano» y se nos ofrece una visión aérea de la antigua ciudad de Roma (en maqueta).

a) La primera decepción la sufre el espectador cuando descubre al comenzar —Eneas alcanza las riberas del Tíber— que sólo se ilustran los cantos VII-XII. No se han atrevido con el desafortunado peregrinar de los teucros a la búsqueda de su tierra prometida. Más aún, han evitado en su impotencia los bellísimos episodios de las relaciones entre Dido y Eneas. A aquélla —la personalidad más pura, más original del poema— no se la mencionará siquiera. Es una auténtica afrenta, que evidencia la pragmática mediocridad de guionista y realizador. El *film* está ya mutilado antes de realizarse y sus primeras escenas, apoyadas en las muletas de una voz en *off* que no paliará el desaguisado, resultan extrañas, confusas, pobres y, desde luego, absolutamente ininteligibles para quien no haya leído el poema. No así para quien haya visto *La guerra di Troia*, en cuyo final se hacía alusión a los infortunios que esperaban a los derrotados que habían podido escapar bajo la tutela de Eneas. He aquí una de las innumerables ocasiones en que el cine opta por beber en sus propias fuentes. A partir de aquí, no nos extrañará tampoco la ignorancia absoluta del personaje de Ascanio que muere en el libro tercero⁴ del poema. Son las ausencias más evidentes.

Tras las primeras observaciones se nos ocurre inmediatamente que no interesa más anécdota que el enfrentamiento Eneas-Turno. Esto puede dar lugar a un *peplum* vulgar que ilustre algunas emocionantes batallas. No hablaremos aquí de la guerra como espectáculo. Constatemos sin embargo que *La leggenda di Enea* puede incluirse en un curioso conjunto de *films* que tratan de episodios pseudohistóricos anteriores a la república. A este respecto la película que nos ocupa es una calamidad. Las escenas de combate mencionadas más arriba son de una falsedad, inadecuación y torpeza francamente execrables. Vemos a rútuos, volscos, etruscos, latinos y arcades moviéndose torpemente en el campo de batalla, sin saber muy bien a dónde dirigirse o qué hacer. Lamentable. Las masas se mueven con el mismo fervor que si fueran a coger el metro en una estación céntrica y los soldados se empujan unos a otros, ignorantes de contra quién dirigir las armas que les han prestado en el vestuario.

⁴ VIRGILIO, *Aen.* III, 708 y ss.

b) Sin embargo, no sabemos muy bien por qué —tal vez la fatiga y desazón que produce el visionado de tantos desbarajustes—, pero nos hemos sentido inclinados a una cierta simpatía hacia esta película por un par de aciertos que nos sorprendieron y de los que pasamos a hablar. Nos complace una secuencia: aquella en que Eneas rememora algunos de los hechos más destacados de la guerra de Troya —enseguida hablaremos de ello— y dos caracteres: el propio Eneas y el rey Latino, a que nos referiremos más adelante. Los frescos que producen los tristes recuerdos del héroe se trasladan aquí al palacio del rey Latino en Laurente. Virgilio los situaba en un templo a Juno que Dido hacía edificar en las proximidades de Carrago⁵. Este retroceso con respecto a la línea que había iniciado la película nos parece respetuoso hacia la belleza del fragmento y también culturalizante. A la visión de los frescos, en el poema, se sobreponía la narración virgiliana⁶ y los versos se sustituyen en la película por imágenes en *flashback* que los representan. El método es válido porque el cine ha de expresarse en imágenes. Pero tampoco las representaciones son exactamente las mismas. En efecto, Virgilio describe a los átridas y Príamo; Aquiles⁷; batallas en torno a la ciudad⁸; referencias a otros héroes, como Reso y Troilo⁹; el dolor de las mujeres de Troya¹⁰; el triunfo de Aquiles y sus afrentas al cadáver de Héctor¹¹; el sufrimiento de Príamo¹²; al propio Eneas¹³; a Pentesilea y las amazonas¹⁴.

En el relato fílmico Eneas ve representados en los frescos el combate de Héctor y Aquiles; las afrentas al cadáver de Héctor; la muerte de Aquiles por flechazo en el talón; el caballo entrando en la ciudad y algunas escenas no personalizadas del incendio de Troya; fuego, matanza, muerte y dolor. Multitudes que corren en direcciones contradictorias, asustadas y derrotadas. Todo ello sobrepuesto a los frescos y al rostro de Eneas cuya expresión —tal vez por un efecto de montaje— alcanza a comunicar el dolor que Virgilio atribuyera a su héroe. Volvamos a los recuerdos pictóricos. No nos extrañamos en absoluto, en este caso, de la supresión de algunos de los momentos plasmados en el poema. *La leg-*

⁵ Id. *ibíd.*, I, 441 y ss.

⁶ Id. *ibíd.*, I, 456-493.

⁷ Id. *ibíd.*, I, 458.

⁸ Id. *ibíd.*, I, 465-470.

⁹ Id. *ibíd.*, I, 470-478.

¹⁰ Id. *ibíd.*, I, 478-482.

¹¹ Id. *ibíd.*, I, 483-484.

¹² Id. *ibíd.*, I, 485-487.

¹³ Id. *ibíd.*, I, 489.

¹⁴ Id. *ibíd.*, I, 490-493.

Los troyanos forjan con urgencia sus propias armas, de las que carecen.	Venus entrega a Eneas las armas que el propio Vulcano le ha forjado ²⁴ .
Turno ha atacado cuando Eneas huye, rompiendo el cerco, a buscar la ayuda de arcades y etruscos.	Turno ataca el campamento en ausencia de Eneas por sugerencia de Juno (comunicada por Iris) ²⁵ .
Turno se retira directamente a organizar la defensa de la ciudad.	En plena batalla, Juno hace que Turno se retire a una nave ²⁶ . Luego, al enterarse de la derrota de su caballería, va a defender la ciudad encolerizado por la voluntad de Júpiter ²⁷ .
Turno hiere a Eneas a traición durante el duelo final. Naturalmente no hay cura milagrosa.	Venus cura a Eneas las heridas que Turno le ha causado por sorpresa ²⁸ .

Creemos que esta concisa confrontación entre anécdotas del poema y su versión cinematográfica demuestran plenamente que el interés en naturalizar los hechos justifica muchas de las libertades que se toman al plantear la historia. No pretendemos que haya un especial respeto hacia *La Eneida*, sólo un interés mucho mayor por su anécdota que por su calidad formal, y no nos podemos oponer a que sea el tema —un fragmento de ellos— lo que un realizador considera más adecuado para convertir en imágenes.

Aceptado por un momento que no se busca poesía sino historia, esta naturalización a que nos referimos sería una traducción en prosa de Virgilio. Si el resultado no ha sido bueno, es superficial achacarlo a esta simplificación que consideramos válida. Es simplemente inhabilidad del guionista, del director y de una buena parte del resto del equipo, o simple desinterés, rutina. Consideramos, por fin, que esta simplificación de motivos sobrenaturales, ofrecida a la corta receptibilidad prevista en el público, se extiende a cuantos detalles disquisitivos o eruditos —exceso de nombres propios, pueblos, genealogías, leyendas— pudieran excederla en alguna forma.

Los personajes de *La leggenda di Enea* responden a un muy elemental esquema maniqueo.

24 Id. ibíd., VIII, 454; 608-614.

25 Id. ibíd., VIII, 1-22.

26 Id. ibíd., X, 636-660.

27 Id. ibíd., XI, 901 y ss.

28 Id. ibíd., XII, 411-422.

genda di Enea está dirigida al gran público —incluso especialmente al infantil— y aquél no suele alcanzar la cota cultural suficiente como para suponerle conocedor profundo de *La Eneida*. Los personajes de Príamo, Reso, Troilo, Pentesilea o la propia Palas Atenea carecen de entidad popular suficiente como para atreverse a glosarlos en simples imágenes. No así Héctor y Aquiles. Se les reconocerá en su combate; juntos, nunca individualmente. Se sabrá que es Héctor al verle arrastrado por el carro de Aquiles y a éste se le identificará de forma recíproca y, posteriormente, al morir con una flecha atravesando su talón. Se ha visto tantas veces que deviene iconema. Lo mismo podemos afirmar del caballo¹⁵, que a su vez sugerirá que la ciudad incendiada que le acompaña es Troya y no cualquier otra. Lo resumiremos de una forma escueta afirmando que el público no conoce a los personajes, sino los hechos que éstos protagonizan. En la secuencia de los frescos de Laurente —del templo de Juno en el poema— hay ilustraciones que pueden ser identificadas.

En cuanto a las pinturas, el decorador había leído sin duda algún manual de arte antiguo, pero sin preocuparse demasiado del capítulo escogido. Los motivos ornamentales y las figuras se asemejaban a la pintura griega y el colorido recordaba mucho más los restos de Pompeya, puede que auténtica inspiradora. En todo caso cumplen bien su funcionalidad. Añadamos como última observación a esta secuencia que la sala catece de otra entidad. No tiene muebles en absoluto y toma aspecto de museo. Curioso despiste de los artífices del film, por el que intuimos que para aquéllos un fresco antiguo es siempre una ruina o la pared de un museo; no la decoración de una casa en que se vive.

c) La versión del asentamiento de los troyanos en los nuevos territorios y su consecución también difieren. En la película se plasman los hechos del canto VII y un extracto de las escenas bélicas de todos los cinco siguientes, con alguna referencia —por ejemplo la comentada líneas más arriba— a momentos de cantos anteriores.

En su conjunto, el método de adaptación presenta en líneas generales la dos siguientes características: naturalización de los hechos y simplificación maniquea de los personajes y sus motivaciones.

La naturalización a que hacemos referencia aparece de forma clara o indiscutible. Todos aquellos episodios en que pudieran aparecer los dioses han sido eliminados, empezando por la misma supresión de los seis primeros cantos. Asimismo, se modifica cualquier episodio de los cantos VII-XII en que hubiera intervención divina. Veamos:

¹⁵ En ambos casos aparecen en secuencias de todo el ciclo troyano cinematográfico. Al respecto, *cf.* n.º 3.

Película

Llegan a las fuentes del Tíber por tierra.

No hay más motivo para quedarse que la habitabilidad del terreno.

Latino siente simpatías por los extranjeros y Lavinia por Eneas. En una entrevista, Amata y Turno, tía y sobrino, acuerdan que Lavinia se case con aquél y se expulse a los troyanos. La reina intentará influir sobre su esposo.

Los troyanos de cacería matan unos ciervos de un bosque sagrado y a sus dos sacerdotes por accidente forzado por los soldados de Turno.

En el *film* se trata simplemente de una distribución maniquea de papeles; Turno odia a Eneas y los troyanos porque es antagonista y ellos protagonistas.

Latino se niega a abrir las puertas y lo hace (no aparece en escena) Amata.

La amistad de Eneas y Pallante, hijo de Evandro, es el motivo de la alianza de teucros y arcades.

Poema

Episodios de la travesía de Libia, Sicilia, Italia, plagados de intervenciones divinas (Juno, Venus, Neptuno) y bajada de Eneas a los infiernos¹⁶.

Eneas deduce que han alcanzado su objetivo según la profecía de Ascanio¹⁷.

Lavinia y tierras están destinadas a Eneas por profecías¹⁸ que, además, mantendrán en todo momento a Latino inclinado a los troyanos. Amata se opone a Eneas porque la furia Alecto se ha apoderado de su ánimo a instancias de Juno. Consagra su hija Lavinia a Baco¹⁹.

Por intervención de Alecto (y Juno), Ascanio, de caza, mata por accidente un ciervo. Se organiza una refriega. Mueren Alción y Galeo²⁰.

La enemistad de Turno también está excitada por Alecto²¹.

La propia Juno abre las puertas del templo de Jano al negarse el rey Latino²².

El propio dios Tíber sugiere a Eneas que busque alianza con los arcades²³.

16 VIRGILIO, *Aen.* VI.

17 Id. *ibíd.*, VII, 102-127.

18 Id. *ibíd.*, VII, 45-101.

19 Id. *ibíd.*, VII, 323 y ss.

20 Id. *ibíd.*, VII, 475-539.

21 Id. *ibíd.*, VII, 413 y ss.

22 Id. *ibíd.*, VII, 620-622.

23 Id. *ibíd.*, VIII, 36-65.

El bien está encarnado por los troyanos y cuantos les ayuden. Son positivos por tanto Latino, Lavinia, Pallante y los pueblos laurentino, arca-
de y etrusco que ponen sus tropas al servicio de Eneas. Éste, el personaje
más interesante del *film*, se sale sin embargo de los moldes a que esta-
mos acostumbrados. Es un héroe cansado y pacífico. No un superhom-
bre, pero sí un guerreto concienzudo y un caudillo preocupado por su
pueblo; de proceder democrático al menos en apariencia —más bien di-
ríamos paternalista—, frente al autoritarismo de Turno. Es un patriarca
que pasea su fatiga a la búsqueda de un lugar de reposo por cuya conse-
cución hará cualquier cosa, hasta casarse con Lavinia. Evidentemente
Virgilio no hubiera renegado de este Eneas inseguro y atormentado. Mo-
tivos tiene más que sobrados por las dificultades que ha sufrido en varios
años de fuga²⁹ y no se puede pedir a un hombre en estas condiciones que
muestre ínfulas triunfalistas. El Eneas cinematográfico esquiva mientras
puede el enfrentamiento directo, se horroriza ante la visión de los cadá-
veres y llora la muerte de Pallante. Todos estos detalles están en el poe-
ma, y son elementos básicos para la caracterización del héroe. Curiosa-
mente, así lo ha interpretado el realizador (y digo curiosamente, porque
en la época en que se filmó la gente buscaba a Hércules en todos estos
*films*³⁰ y probablemente —cuando se estrenó, insisto— hubiera habido
mejor suerte comercial, si se hubiese creado un fortachón de feria que le-
vantara pesos sin esfuerzo y sacudiera a rútilos de seis en seis). Al respec-
to hay una escena significativa al comienzo del *film*: Un enorme carro se
atora en un lodazal. No cabe duda que habría sido el momento ideal pa-
ra que el superhombre hiciera una demostración sacándolo sin ayuda.
Sin embargo, es un buen número de troyanos, entre ellos Eneas, quienes
consiguen mover el carro con grandes esfuerzos. No parezcan vacuas, es-
tas observaciones. La caracterización furiosa y sangrienta hubiera sido fá-
cil de justificar. Recuérdese el terrible Eneas virgiliano que escoge vícti-
mas humanas para sacrificar en el funeral de Pallante³¹ y que realiza una
cruenta matanza a continuación; el mismo guerrero inflexible que no
perdona a Turno al ver el tahalí de su amigo³². En todo caso no podemos
por menos de congratularnos ante el pacífico héroe filmico, que no com-
bate más que por estricta necesidad y que predica la paz en el diálogo;
que destaca los horrores de la guerra y que no busca victoria alguna, ni
síquiera parece sentirse especialmente bien por la muerte de Turno, pese

29 Id. *ibíd.*, I, 94-101; I, 198-199; IV, 449.

30 Cfr. L. MOULLET, «La victoire d'Hercule», *Cahiers du Cinema*, París, agosto 1963.

31 VIRGILIO, *Aen.* X, 517-520.

32 Id. *ibíd.*, XII, 940 y ss.

a que la desvirtuación de éste y su conversión en malvado integral facilitaba la tarea.

En cuanto a los demás, aparecen lo suficientemente desdibujados como para no estorbar el esquema protagonista-antagonista. Para el conoedor del poema, descollará un Latino indeciso, que presiente cuanto Virgilio atribuyera a milagros y apaticiones³³, pero cuyo carácter es similar. Inclinado en todo momento a los troyanos, debe esquivar a su esposa, a Turno, incluso a su propio pueblo para mantenerse fiel a sus principios. Desconociendo la fuente, resulta un personaje débil y confuso. El carácter de Amata se suaviza visiblemente por la propia eliminación de interpretaciones sobrenaturales. Anulada la furia, es simple antipatía lo que la enfrenta a los troyanos, y el afecto por su sobrino Turno. Lavinia queda absolutamente mediocrizada y también Camila, que oscilará entre rútilos y troyanos; se inclinará no muy convencida a los primeros, pero pagará con la muerte, como expiación por haberse permitido equivocarse de bando. Pallante, en cambio, gana importancia en la película. Es amigo y frecuentador como Camila y Turno, del palacio del rey Latino. Esta simplificación elemental tiene como única finalidad reunir a los personajes en lugar y acción para sintetizar más fácilmente, porque las mismas situaciones pueden crearse con mayor rapidez si se unen todos en un decorado común.

Es una secuencia de gran valor descriptivo, aquella, hacia la mitad del *film*, en que Turno, Camila y Pallante compiten para la obtención de una cadena de oro labrado. Descrita antes, tienen que cabalgar, saltar obstáculos y disparar sus flechas. La idea es una desordenada amalgama de varios fragmentos del poema. Se basa sobre todo en la competición de tiro que narra Virgilio³⁴, asimismo en los entrenos de los jóvenes laurentinos al llegar la embajada troyana en demanda de permiso de residencia³⁵. Una de estas interesantes mezclas que llenan la versión fílmica. Camila muestra su habilidad de amazona y guerrero, pero falla el tiro (no parece que el *film* presente tendencias feministas); Pallante descuella, pero cae del caballo por las malas artes de Turno. Tenemos pues aquí a un personaje positivo, pero que sucumbirá sacrificado al mal. Turno cumple el circuito y atraviesa una paloma, evidenciando su categoría de militar en magnífica forma, dispuesto a vencer haciendo trampas. Mas la también narrada intervención de Eneas —da dos vueltas, no una, y rompe las cuerdas dejando en libertad a las palomas— pone los

³³ Cfr. *supra*.

³⁴ VIRGILIO, *Aen.* V, 485 y ss.

³⁵ Id. *ibíd.*, VII, 162-165.

puntos sobre las íes. El troyano está tan bien preparado como el rútilo; además, no mata sin necesidad a las inocentes palomas, su habilidad le permite romper las cuerdas —por más que Virgilio comenta esto como un error³⁶— y no soporta las injusticias. Le entrega a Pallante, «que sin duda habría ganado», el cinturón del premio, el cual Turno recuperará tras matar al joven en el combate, demostrando que consideraba suyo el trofeo.

Se inserta en el *film* un remedo del episodio de Niso y Eurialo³⁷, pero apenas reconocible. Estos mueren protegiendo la retirada de Eneas —en el poema van en su busca— y evidencian su amistad. No hay referencia a la matanza que ambos realizan, en cuya práctica les sorprende la caballería de Volcente. Dado que están incluidos en el lado positivo del sistema, describirlos asesinando restaría bondad a los personajes.

Turno, en su representación del mal, es quien sale peor parado. Desde el principio del *film* adopta la postura de antagonista pretendiendo la marcha de los troyanos. Intriga constantemente, no lucha con nobleza e intenta evitar el enfrentamiento directo con Eneas. Queda lejos de aquel rey que arrastra a sus súbditos con la sola presencia y cuya cólera se había causado por la influencia de la infernal Alecto³⁸, aquél en cuya descripción Virgilio hablaba de belleza, juventud, valor y noble linaje³⁹ y también del que pretende varias veces el combate personal, en vez de rehuirlo, y medita el suicidio por creerse deshonrado⁴⁰. Lavinia —que habla poco, pero dice muchas tonterías a lo largo de la película— resume la visión cinematográfica del rútilo al advertir a Eneas antes del combate final: «Ten cuidado, Eneas, Turno no es de fiar».

Una simplificación semejante se aplica al personaje de Mecencio. La película lo presenta como lugarteniente de Turno, militar sanguinario y despreciable que fue rey de los etruscos. En realidad, coincide con el poema, excepto en el libre uso del concepto *etrusco*, nueva simplificación, que como siempre esquivaba lo erudito. En el poema fue rey de la ciudad de Agylla⁴¹. También en la película se alude a la crueldad que le hizo perder su trono, mas sin detallar las anécdotas que en *La Eneida* cuenta el rey Evandro⁴². Muere a manos de Eneas, pero sin la interven-

36 Id. *ibid.*, V, 507-512.

37 Id. *ibid.*, IX, 176-445.

38 Id. *ibid.*, VII, 415 y ss.

39 Id. *ibid.*, VII, 473-474.

40 Id. *ibid.*, X, 675-684.

41 Id. *ibid.*, VIII, 478 y ss.

42 *Cf.* 41.

ción de su hijo. Es decir, de forma irrelevante. Se suprime el largo fragmento de la intervención de Lauso⁴³ para defender a su padre de la ira del troyano y de la reacción de dolor por la pérdida de su hijo que lo lleva a lanzarse a una muerte segura. No nos cabe duda de que la supresión de todas estas anécdotas que resultan esenciales al tono de epopeya de *La Eneida* es debida a que no podrían filmarse por un problema de duración. ¿Cómo hacer una película de diez o doce horas para abarcar la obra completa?⁴⁴ Sin embargo, no es el único motivo. La necesidad de adaptar a Mecencio al esquema maniqueo obliga a eliminar una reacción que lo humaniza y dignifica, violando su esencia de malvado a ultranza; de la misma forma que Niso y Eurialo degollando hombres hubiera sido una estampa demasiado cruda, que dejaría ambigüedad allí donde debe estar todo *bien claro*, para la comprensión inmediata de un público poco cultivado.

Al principio aludimos a la sencillez y simplicidad de los exteriores, su adecuación y facilidad; al fin y al cabo, cualquier paisaje de Italia es válido. No hay más interiores que el palacio del rey Latino, tal vez demasiado lujosos, demasiado perfectos, pero en todo caso inspirados en la pluma de Virgilio⁴⁵.

Creemos por lo expuesto que los autores de *La leggenda di Enea*, si bien recrearon un cuento por una epopeya y un esquema maniqueo por un espectro caracteriológico, no pudieron sustraerse a una lectura detallada de *La Eneida* y sucumbieron a una tendencia erudita, que incluye fuentes mito-filmográficas, y refleja un intento de abarcar la mayor parte posible de temas y personajes, vana ambición tratándose de Virgilio, más aún dentro de tan estrechos límites comerciales. Contribuyeron, no obstante, desde las pantallas a mantener a niveles populares el mundo de los héroes virgilianos.

43 Id. *ibid.*, X, 763-908.

44 En los últimos años se hizo una serie de T.V. de varias horas de duración.

45 VIRGILIO. *Aen.* VII, 170 y ss.