

# ***Fama movet: la palabra como motor de la acción en el cuarto libro de la Eneida***

*Fama movet: rumour as driving force of the story in Aeneid's fourth book*



**Pablo D. Doratti**

Escuela de Letras

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

[pablodoratti@hotmail.com](mailto:pablodoratti@hotmail.com)

Recibido: 17/05/2022; aceptado: 18/07/2022

## **Resumen**

El celeberrimo monstruo alado del cuarto libro de la *Eneida* es prosopopeya del rumor, *i.e.* el discurso humano en circulación, de origen indetectable y difusión incontrolable. La personificación de un fenómeno de tales características cobra una relevancia crucial en el marco de la épica, género literario que reivindica la administración de la reputación de los personajes como una de sus funciones primordiales. En tanto los personajes actúan en función de *Fama*, *i.e.* su reputación (tanto la inmediata como la ulterior), y ésta aparece no solo mencionada y descripta, sino también activa dentro del relato, resulta pertinente considerar la dimensión metaliteraria del episodio. En consecuencia, este trabajo explora la hipótesis de que la inclusión de este portentoso hecho de palabras, que condiciona y dinamiza las acciones de los personajes, tematiza el rol de la maquinaria narrativa desplegada por el autor, de modo tal que queda en evidencia una serie de aspectos relacionados con la organización del discurso como medio para ejercer control, imponer una mirada particular de la realidad o erigir escalas de valores.

**Palabras clave:** Fama; *Eneida*; Virgilio; metaliteratura.

## **Abstract**

The most famous winged monster in *Aeneid's* book IV is a prosopopoeia for rumor, *i.e.* human speech in circulation, of unknown origin and uncontrollable diffusion. The personification of this phenomenon is crucial in the context of the epic genre. This literary genre claims the administration of the character's reputation as one of its primary functions. The characters act according to *Fame* (*i.e.* their reputation, both immediate and subsequent), which appears not only mentioned and described but also active within the story. But the episode can also be read as a meta literary device. This creature inclusion made of words converts the role of the narrative machinery deployed by the author in the story's central theme. This is to such an extent that numerous in connection to the discourse organization are exposed as a ways to exercise control, impose a particular reality view and establish values scales.

**Key words:** Fama, *Aeneid*; Virgil; metaliterature.

---

### **CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER**

Doratti, P. D. (2022). *Fama movet: la palabra como motor de la acción en el cuarto libro de Eneida*. *Revista Síntesis* (12), 27-42.

## Introducción

La personificación de *Fama* en el libro IV de la *Eneida* ha sido históricamente el punto de partida de la mayor parte de las investigaciones en torno de la cuestión<sup>1</sup> tanto en Virgilio como en la literatura y cultura de Occidente en su integridad. Las razones de este consenso se asientan en que la creación virgiliana condensa buena parte de la tradición previa de *fama*, en primer término, y luego, en el imaginario que determina en gran medida el devenir de esa tradición.

Al menos en las últimas cuatro décadas, Philip Hardie es quizá el latinista que mayores esfuerzos ha realizado por iluminar los puntos oscuros en torno a la cuestión de la *Fama* virgiliana. Ya en su trabajo más citado sobre la *Eneida*, *Cosmos and Imperium* (1986), el examen del tópico está contenido en el contexto más amplio de los usos estilísticos de la hipérbole y de las “expresiones universales” en Virgilio y apunta a la forma compleja en que la personificación del rumor se muestra en oposición con el universo olímpico y épico. Las descripciones hiperbólicas de *Fama* y Polifemo, Caco y Mecencio recuerdan el conflicto en curso entre orden y caos, el conflicto mítico entre dioses y sus enormes y violentos oponentes, lanzadores de rocas y árboles. La hipérbole encarnada en *Fama* aparece así como el correlato retórico del orden cósmico. Posteriormente, Hardie desarrolla esta idea añadiendo oposiciones adicionales: aquí, el mundo épico descrito con los términos “Olímpico”, “masculino”, “inmutable”, “simple”, “univalente”, “monárquico” y “aristocrático” es enfrentado al carácter ctónico, femenino, mutable, múltiple, multivalente, anárquico y populista de *Fama*. Por cierto, a nivel del plan general, *Fama* toma finalmente posición del lado de Júpiter, al informarlo acerca de la relación reciente entre Dido y Eneas, que está en profunda disonancia con el código épico y dificulta seriamente el cumplimiento del *fatum* heroico, que implica continuar su viaje a Italia.

En un estudio posterior, dedicado a las alusiones lucrecianas en la poesía augustea, Hardie (2009) desarrolla una interpretación completamente diferente de *Fama*, en paralelo a los intentos recientes de reinterpretar el “clasicismo” de la poesía augustea (ya hecha canon en *Ars Poetica* de Horacio, al menos en su lectura corriente) con atención en los términos “paradoja” y “maravilla” (la palabra misma remite semántica y etimológicamente a *mirabilis*), y no alejado del concepto de “sublime”, que es también problemático de definir en el contexto antiguo.

Desde esta perspectiva, *Fama* personificada es una figura, incluso en el sentido retórico del término, capaz de representar lo monstruoso y lo sublime al mismo tiempo (como ha sido aceptado desde el comienzo y estudiado cada vez con mayor profundidad por Hardie sobre la base del intertexto con Lucrecio). Esto es posible porque están vinculados de un modo más estrecho del que podría pensarse a primera vista: ambas experiencias, lo

---

1. De la abundante bibliografía que aborda el tópico de *Fama* en la literatura cabe mencionar el estudio diacrónico de Hardie (2012), con eje en la creación virgiliana.

monstruoso y lo sublime, generan asombro (*thaumazein/mirari*) en el espectador, uno en el sentido de “sorpresa” y el otro, en el de “admiración”. La descripción de *Fama* en la *Eneida* evoca las líneas lucrecianas sobre el rayo, un fenómeno que, al igual que *Fama*, “pulveriza los hechos”, tal como lo formuló Pseudo-Longino, y deviene en manifestación natural (y al mismo tiempo Olímpica) de lo “sublime”. De esta manera, la figura de *Fama* es capaz al mismo tiempo de ratificar y contradecir el orden épico Olímpico, no solo a nivel del plan sino también a nivel estético, dependiendo de la elección del lector por la lectura monstruosa o sublime.

En su trabajo más reciente sobre esta temática, en el que proyecta sus indagaciones sobre la figura de *Fama* en Virgilio hacia la historia de la literatura occidental, Hardie (2012) reúne y reordena buena parte de las conclusiones obtenidas en sus investigaciones previas. Aquí se delimita claramente el marco para abordar el estudio de lo que se identifica como una tipología textual que se ramifica hacia el mundo extratextual, un área donde las palabras que constituyen los textos describen y comentan sobre la producción y circulación de palabras fuera del texto y donde el límite de lo textual y extratextual es particularmente poroso.

A partir de estas líneas de investigación, S. Clément-Tarantino (2006) realiza un despliegue detallado que recoge aspectos de la tradición grecorromana de *fama* y el modo en que son receptados por Virgilio en la *Eneida*. Profundiza, por ejemplo, en las frases formularias que aluden a la difusión de una noticia, como *ut perhibent, fama est, dicitur, fertur* bajo el presupuesto de que en muchas oportunidades identifican la voz épica del poeta con la tradición que inevitablemente renueva al recrearla y al mismo tiempo de ese modo reafirma su autonomía creativa. Para Clément-Tarantino (2006), hay ocasiones en las que el poeta parece volver a la tradición refiriéndose a *fama* no tanto para mostrar aquello que retoma de ella, sino para hacer patente lo que deja atrás. Mediante esta operación, Virgilio ofrece al lector una clave para detectar sus elecciones poéticas.

De esta forma, *fama* funciona como nexo entre diferentes periodos de la literatura, pero también como factor de un diálogo intratextual entre las diferentes partes del poema. Esa capacidad aglutinante la acerca al rol de las Musas, que también actúan como elementos de cohesión y transición. Para Clément-Tarantino, hay un vínculo evidente entre esta cualidad narratológica de *fama* en la épica de Virgilio y la tragedia ática, que también explora en detalle.

Este trabajo no pretende alterar la lógica del poderoso influjo concéntrico ejercido por esta invención narrativa de Virgilio, omnipresente en toda la tradición literaria de Occidente. Por este motivo, el análisis se ordena partiendo desde el examen de este breve pero penetrante conjunto de versos que contiene la prosopopeya de *Fama* y en las ramificaciones de su influencia en el contexto más próximo, que podría definirse como el final de la estancia de Eneas en Cartago, con el objetivo de profundizar esa línea interpretativa trazada por los autores mencionados, enfocada en desentrañar los elementos metaliterarios que se vislumbran en un personaje informe hecho de opiniones anónimas.

## Desarrollo

En el clímax de la prolongada digresión que constituye el cuarto libro de la *Eneida*, cuando el itinerario largamente preanunciado y al parecer inexorable de Eneas ingresa en una pausa, irrumpe en el hilo narrativo esta criatura monstruosa que transmite un relato insidioso acerca de la unión amorosa entre Dido y Eneas en la caverna (4.173-97). *Fama* parece en principio la personificación inocua de los rumores y habladurías que pululan alrededor de la flamante pareja, aunque pronto se revelan las consecuencias que esos rumores pueden acarrear para el grupo social que representan, sobre todo en el futuro cercano.

La aparición de *Fama* en el relato es disruptiva por varias razones. En primer lugar, porque la sola suspensión del relato en el ápice de su intensidad es suficiente para provocar un efecto de extrañamiento. Luego, porque sus características peculiares contribuyen a agudizar ese efecto, pues se trata de una personificación alegórica<sup>2</sup> inédita, que implica la dificultosa corporización de una realidad abstracta, provista además de una genealogía diseñada *ad hoc* para inscribirse en la tradición homérica/hesíodica de deidades ctónicas preolímpicas. Suscitar una imagen física de un fenómeno de una naturaleza tan evanescente<sup>3</sup>, que experimenta un crecimiento vertiginoso y se desplaza a una velocidad inusitada, que camina y vuela casi al mismo tiempo, entre otros portentos, todo ello recurriendo a la descripción de unos rasgos hiperbólicos, no puede menos que atraer poderosamente la atención del lector y suscitar efectos de extrañamiento<sup>4</sup>.

*Fama* tiene un número indefinido de ojos (se iguala en cantidad a sus plumas), lenguas, bocas y oídos. Su comportamiento, a su vez, sigue las reglas del modelo épico arcaico, pero tanto en Homero como en Hesíodo la intervención de las personificaciones es extremadamente limitada e imita, por lo general, los modos de las divinidades olímpicas<sup>5</sup>.

---

2. Lowe (2008, p. 433) ofrece un panorama sobre las personificaciones alegóricas en el contexto de la Roma de s. I a. C. Allí indaga los condicionantes históricos para el surgimiento de este particular conjunto conformado por seis alegorías. “*Literary experimentation with the bizarre implications of personified abstractions in the first century BC may be related to the contemporary lull in the establishment of new abstraction cults, before their imperial revival.*”

3. Este rasgo, que impone una dificultad para suscitar una imagen ostensible de la figura monstruosa, ha propiciado una enorme variedad de interpretaciones a lo largo de los siglos. Baste el ejemplo de Dyer (1989), que deduce del adverbio *subter* (4.182) una clave para vincular metafóricamente al monstruo con el colectivo humano, gestor del rumor.

4. Hardie (1986, pp. 242-246) estudió en profundidad el efecto psicológico (*pathos*) de lo que denomina episodios hiperbólicos en el poema, centrándose en la figura de lo sublime (*hypselson*). La apelación a la categoría del extrañamiento en este trabajo no es de ningún modo contradictoria con las consideraciones de Hardie, sino que intenta enfocarse en las consecuencias específicas e inmediatas que tienen esos rasgos hiperbólicos en el decurso de la lectura.

5. Hardie (2012, p. 80) cita el precedente de *Discordia* en el libro VII de los *Annales* de Ennio, aunque el vínculo llega por testimonios laterales.

En una de sus primeras aproximaciones al tratamiento del tópico, Hardie señala, a propósito de ciertas particularidades de esta personificación:

These passages are closely modelled on Homeric descriptions of *kleos* but where in Homer such things are isolated expressions, in Virgil this vertical exaggeration is attached to larger thematic structures<sup>6</sup> (Hardie, 1986, p. 175).

Luego, en sus profundizaciones posteriores, Hardie matiza esta subestimación de Homero y reconoce también algunas similitudes estructurales en el tratamiento de *fama* como fenómeno comunicativo entre la *Eneida* y sus modelos griegos.

Como ya fue señalado, la descripción de *Fama* y sus efectos ocupa apenas un poco más de veinte versos. No obstante, este episodio forma parte de una secuencia más amplia, cuyo límite puede trazarse en alrededor de cien versos (*circa* 160-178). Toda esta secuencia puede ser leída como parte del primer círculo de influencia de *fama* en el libro IV, que funciona como una especie de puesta en abismo de la historia principal del poema.

*Fama* aparece a continuación de la escena en la que Dido y Eneas se refugian juntos en la caverna ante la inminencia de una tempestad (4.160-72). En la escena confluyen en un mismo escenario fuerzas naturales, aspectos demoníacos de lo divino y la actividad humana, empequeñecida por el contraste. Lo que se describe en estos versos tiene su correlato en el episodio contiguo de *Fama*. El evento climático es introducido con referencias acústicas:

*interea magno misceri murmure caelum  
incipit [...]  
(4.160)*

(...) entretanto, comienza a moverse el cielo con gran estruendo [...]

De *Fama*, cuyo espacio vital es también cielo y tierra, se enfatiza específicamente su velocidad y fuerza, rasgo que comparte con la manifestación más poderosa (tanto acústica como visual) de la tormenta, el rayo:

*mobilitate viget virisque adquirit eundo<sup>7</sup>  
(4, 175)*

(...) en sus movimientos se refuerza y gana vigor según avanza

*Fama* tiene también, como el rayo, efectos incendiarios.

---

6. "Estos pasajes siguen fielmente el modelo de las descripciones homéricas de *kleos*, pero mientras que en Homero estas cosas son expresiones aisladas, en Virgilio esta exageración vertical está unida a estructuras temáticas más amplias" (trad. nuestra)

7. Hardie subraya la influencia de Lucrecio en la descripción de fenómenos naturales (1986, pp. 233 ss.). En particular, este verso tiene un vínculo estrecho con los siguientes: [...] *sumere debet/mobilitatem etiam atque etiam, quae crescit eundo/et validas auget viris et roborat ictum*. (DRN, 6, 340-2) [Finalmente, cuando avanza con enorme ímpetu, debe una y otra vez alcanzar velocidad, que se incrementa mientras anda y aumenta su fuerza poderosa y cobra vigor su golpe.]

Así, por ejemplo, opera en el comportamiento de Jarbas:

*protinus ad regem cursus detorquet Iarban  
incenditque animum dictis atque aggerat iras.*  
(4, 196-7)

Pronto tuerce su rumbo hacia el rey  
Jarbas / e incendia su ánimo con sus  
palabras y agrava su ira

En suma, la conexión entre *Fama* y eventos climáticos violentos es común, así como también lo es la imagen del rumor como un fuego fuera de control.

Se ha señalado ya que la escena de *Fama* se incorpora de manera intempestiva al relato. Sin embargo, no es menos cierto que esa *homogeneidad* temática con el episodio precedente produce en cierta medida una transición gradual, que va desde las imágenes meramente descriptivas de la tormenta hacia el uso alegórico de esas imágenes. Esto se aprecia claramente en los versos previos al cambio de escena, en los que fuerzas naturales y divinidades se entremezclan en acciones confluyentes:

*prima et Tellus et pronuba Iuno  
dant signum; fulsere ignes et conscius aether  
conubiis, summoque ulularunt uertice  
Nymphae.*  
(4.166-8)

Primero la Tierra y Juno, que propicia las  
bodas, / dan la señal. Resplandecieron  
fuegos y el cielo, testigo / del matrimo-  
nio, las Ninfas ulularon en la cima de las  
montañas.

Todos estos testigos del encuentro que está ocurriendo en la intimidad de la caverna se manifiestan emitiendo señales lumínicas y sonoras de tal magnitud que alcanzan al cielo en su totalidad y las alturas de las montañas circundantes. *Fama* replica casi las mismas características apenas unos versos más adelante:

*nocte uolat caeli medio terraeque per umbram  
stridens, nec dulci declinat lumina somno;  
luce sedet custos aut summi culmine tecti  
turribus aut altis, [...]*  
(4.184-7)

De noche vuela entre el cielo y la tierra,  
chirriando / por la sombra, y no declinan  
sus ojos ante el dulce sueño. / De día se  
posa centinela sobre los techos / o en  
lo alto de las torres, y aterroriza a las  
grandes ciudades

La escena de la tormenta concluye con un descenso a las cuestiones mundanas, focalizado en las inquietudes de Dido, que sobrevienen al encuentro venéreo de la caverna:

*[...] neque enim specie famaue mouetur  
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:  
coniugium uocat, hoc praetexit nomine  
culpam.*  
(4.170-2)

y Dido ya no se preocupa ni por  
apariencias ni por lo que se diga, / ni  
considera ya furtivo su amor. / Lo llama  
matrimonio, y con ese nombre cubre su  
culpa.

La relación de Dido con *fama* aquí opera en dos direcciones. Por un lado, se comporta con total desinterés por ella: lo que le parezca y hable el mundo acerca de ella ya no le importa, lo cual es oportunamente advertido por Juno unos versos atrás (4.91: *nec famam obstare furori*). Pero, por otra parte, ella misma se ocupa de instalar una versión de lo sucedido que tiende a salvaguardar su reputación.

Se ha mencionado ya el impacto que provoca en el lector la aparición de *Fama* en el verso siguiente. Sin embargo, esta duplicidad de Dido bien puede ser interpretada como el germen de lo que *Fama* se ocupa de diseminar luego a gran escala.

Lo que nace como producto del comportamiento negligente de Dido se vuelve pronto incontrolable, tanto como las fuerzas naturales sobrehumanas que producen la tormenta previa. Ese rasgo hiperbólico de su potencia es lo que la ubica en el plano divino, tal como lo sentencia antes Hesíodo y repite aquí Virgilio (4.195: *dea foeda*).

El conflicto entre Dido y *Fama* plantea entonces un enfrentamiento tanto en el plano interno (diegético), en el nivel político de Cartago, como en el externo, que involucra al texto en un juego genérico<sup>8</sup>.

El carácter erístico de *Fama* es una de sus notas distintivas, pues el sustrato social sobre el que opera es de una intensa competencia por el honor y la reputación. En este sentido, es perceptible el eco de la *Επίς* homérica, vínculo que se establece a través de la ineludible filiación con la *Φήμη* hesiódica. Virgilio parece seguir muy de cerca esta tradición:

*parua metu primo, mox sese attollit in auras  
ingrediturque solo et caput inter nubila  
condit.*  
(4.176-7)

Al principio pequeña por el miedo,  
luego se eleva a las auras, con los pies  
en el suelo su cabeza se esconde entre  
las nubes.

Aquí, el punto de conexión es específicamente el desarrollo súbito y desmesurado de ambas divinidades. Pero, sin dudas, la vinculación de *Fama* con la personificación del conflicto en todas sus formas abre también la reflexión sobre las consecuencias de la palabra puesta en circulación. En este sentido, Hardie apunta que Virgilio utiliza el adverbio *extemplo* para referir reacciones repentinas pero motivadas; por lo cual, la irrupción de esta deidad monstruosa en el relato épico puede entenderse como un suceso inevitable a la luz de los episodios que la preceden. Sobre la tipicidad de este tipo de procedimientos, Hardie señala:

[...] it is characteristic of the Virgilian *in media res* beginning that it is both sudden and shocking, and at the same time profoundly motivated within the thematic and imagistic structure of the poem (Hardie, 2012, p. 88).<sup>9</sup>

La réplica interna a la intervención de *Fama* se materializa en la destemplada reacción de Jarbas. Como representante de los varios soberanos vecinos del flamante reino de Dido que pretenden desposarla, el rumor no puede más que irritar el ánimo de Jarbas. Pero su ira no apunta inmediatamente a la pareja, sino que imprevistamente se posa en Júpiter, y a él mismo es a quien dirige los más agrios reproches.

---

8. Clement-Tarantino (2007, p. 44) observa el influjo del ingrediente elegíaco introducido por *Fama* en este pasaje, que se percibe en 4.221: *oblitos fama melioris amantis*.

9. "Es característico del comienzo virgiliano *in media res* que es a la vez repentino e impactante, y al mismo tiempo profundamente motivado dentro de la estructura temática e imaginativa del poema".

Por efecto de rumor, Jarbas pone bajo un manto de duda otras convicciones que tienen asidero solo en *Fama*:

[...] *an te, genitor, cum fulmina torques,  
nequiquam horremus, caecique in nubibus ignes  
terrificant animos et inania murmura miscent?*  
(4.208-10)

[...] ¿acaso te tememos en vano,  
padre, / cuando diriges el rayo, y entre  
las nubes fuegos enceguecedores/ nos  
aterrorizan el alma, y se mezclan con  
estruendos vacíos?

El paralelo entre la descripción de *Fama* y la tormenta de los versos precedentes y la del rayo de Júpiter es notable (cf. 177: *caput inter nubila condit*; 187: *territat*; 160: *misceri murmure*). El rayo, instrumento de la justicia divina, puede ser solo una habladoría: *inania murmura* puede entenderse tanto como “ruidos vacíos” como “rumores infundados” sobre el poder supremo del dios. Por si quedan dudas, Jarbas enfatiza aún más este argumento sobre el cierre de su alocución:

[...] *nos munera templis  
quippe tuis ferimus famamque fouemus  
inanem.*  
(4.217-8)

[...] nosotros llevamos ofrendas a  
templos efectivamente tuyos, /  
y adoramos un nombre vacío.

No obstante, la versatilidad de *fama* invita nuevamente a buscar pliegues discursivos en todos los planos. Por tal motivo, las palabras de Jarbas bien pueden entenderse como una crítica al culto de Júpiter, como a una referencia irónica a lo que el mismo personaje acaba de ventilar sobre la pareja y más específicamente sobre Eneas:

*et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,  
Maeonia mentum mitra crinemque madentem  
subnexus, rapto potitur*  
(4.215-7)

Y ahora aquel Paris, con su comitiva de  
semihombres, / su mentón y cabellera  
perfumada ceñidos por un turbante  
meonio, / goza de su presa.

Estos infundios son un contenido adicional a lo transmitido inicialmente por *Fama* (191-4). Esa primera referencia a la pareja no da ningún indicio de los detalles ventilados ahora por Jarbas, atormentado por el deseo y la ira. La secuencia completa se ofrece también como ejemplo del funcionamiento del dispositivo de comunicación distorsivo del rumor, que puede dividirse en un esquema de tres etapas: a) 191-2: los datos se atienen a lo relatado previamente (*facta*); b) 193-4: una descripción cuestionable acerca del comportamiento de la pareja (*infecta*); c) 211-7: se agrega contenido claramente difamatorio a lo anterior.

En cualquiera de los sentidos hacia donde se dirija la opinión de Jarbas, se revela que *fama* no es del todo *inanis*. Aplicada a Júpiter, la presencia posterior del dios y su acción efectiva en el devenir de la historia desacreditan los denuestos de Jarbas. Enfocada en los rumores vacuos sobre Dido y Eneas, aunque el contenido distorsione los hechos, sus efectos son claros y se materializan precisamente en esa respuesta activa de Júpiter a lo que escucha. *Fama* bien puede no haber condicionado el comportamiento de Dido (170: *ne [...] famave movetur*), pero es indudable que tiene un poder enorme de influir sobre las acciones, tanto

que alcanza a los dioses. Cualquiera sea su caracterización, *F/fama*<sup>10</sup> claramente *movet*<sup>11</sup>.

El poder de *Fama* se ve reflejado también en el hecho de que el mismo Jarbas pasa del ser sujeto de su transmisión y eventual usufructo a objeto pasivo de sus duplicidades:

*isque amens animi et rumore accensus amaro  
dicitur ante aras media inter numina diuum  
multa Iouem manibus supplex orasse supinis*  
(4.203-4)

Se dice que éste, fuera de sí, encendido  
por el rumor mordaz, / ante los altares,  
entre los númenes divinos, /  
con las manos en alto, suplicante,  
muchas veces oró.

Todo lo que se dice de Jarbas entra en el terreno de la conjetura por efecto de la nota al pie alejandrina (*dicitur*). Incluso la cita textual de los reclamos a su padre quedan en un terreno brumoso como consecuencia de ese distanciamiento estratégico del narrador, una de las formas en que se actualiza *fama*.

Se ha dicho que *Fama* opera como un potente motor de las acciones del relato y éstas no se hacen esperar. Júpiter recibe el mensaje de su hijo y reacciona de inmediato:

*audiit Omnipotens, oculosque ad moenia torsit  
regia et oblitos fama melioris amantis.  
tum sic Mercurium adloquitur ac talia mandat*  
(4.220-2)

Oyó el Omnipotente, y tornó su  
mirada / a los muros regios y a los  
amantes olvidados de su buen nombre./  
Entonces, así le habla a Mercurio y le  
ordena esto.

La primera acción de Júpiter es corroborar lo que acaba de escuchar, por eso dirige su mirada hacia las costas libias. *Torsit* alude a que su atención estaba puesta en otro sitio y al mismo tiempo retoma el control de la situación, en réplica a los reproches de Jarbas (208), por un lado, y a la acción previa de *Fama*, para la cual se emplea el mismo verbo (195), un sutil acto de usurpación de un elemento del inventario léxico del dios supremo. El derrotero de acontecimientos desde la tormenta en adelante se había desviado del plan épico y *Fama* había tomado la iniciativa. Este verbo marca entonces un límite, al menos momentáneo, a aquella digresión.

Las primeras palabras de Júpiter a Mercurio se orientan a enfatizar ese contraste<sup>12</sup>:

[...] *Tyria Karthagine qui nunc  
exspectat fatisque datas non respicit urbes*  
(4.224-5)

[...] que ahora espera en la tiria Cartago/  
y no repara en las ciudades asignadas  
por los hados.

---

10. A lo largo de este trabajo, habrán de notarse tres modos de referirse al objeto de estudio: a) la grafía *Fama* alude específicamente a la prosopopeya del libro IV, b) mientras que *fama* (en minúscula) se refiere al resto de las apariciones del término sembradas a lo largo del poema; c) se recurrirá a la grafía *F/fama* ante la necesidad de hacer evidente una generalización.

11. La cuestión de las acciones motivadas por *fama* vuelve a aparecer en el libro XI, en el contexto de la riña discursiva entre Turno y Drances. En este contexto, *fama* aparece también asociada a *movere*.

12. Un análisis pormenorizado de este pasaje, enfocado en los modos de transmisión de los mensajes, puede leerse en Laird (1999: 264-72).

Todo aquello que *Fama* ponía en movimiento es para Júpiter dilación y quietud inexplicable (235: *quid struit?* [¿qué espera?]). La fuerza del cambio de perspectiva recae en la reaparición del *fatum*, palabra emparentada etimológicamente con *fama* y con la cual prolongan uno de los principales conflictos que se mantienen en tensión a lo largo de todo el poema. A la palabra clave sigue un pequeño resumen de su contenido (229-31), repetición de lo anunciado ya en los albores del poema (1.257-96). Las palabras de Júpiter a continuación no escatiman perplejidad e indignación ante la morosidad de Eneas:

*si nulla accendit tantarum gloria rerum  
nec super ipse sua molitur laude laborem*  
(4.232-3)

Si no lo enciende la gloria de tantas  
hazañas / y no carga él mismo sobre sí  
esta tarea por su honor.

Consecuente con el proyecto épico, Júpiter centra las expectativas de Eneas más en el universo de las palabras que en el de las empresas geopolíticas concretas. La recompensa del esfuerzo que se espera de él serán *gloria* y *laus*; *i.e.*, palabras.

Mercurio, el portador del mensaje divino, se dispone a acatar la orden de su padre y se traslada desde el Olimpo hasta Cartago. La descripción de ese itinerario replica algunas de las características del vuelo de *Fama*: alado, raudo y elevado, se detiene también en los techos para otear las ciudades. A su turno, repite a Eneas casi literalmente las órdenes de su padre, subrayando los reproches por su inacción (272: *si te nulla movet tantarum gloria rerum*). En esta iteración queda además explícito, lateralmente, un mecanismo más transparente de transmisión de información que contrasta con la opacidad del dispositivo comunicacional de *Fama*.

El catálogo de paralelos y contrastes entre ambos personajes es bastante más amplio<sup>13</sup>. Por un lado, como mensajero de Júpiter, Mercurio cumple el rol de la *Ἄρσθ* homérica, mensajera de Zeus. Mercurio y *Fama* son ambos comparados con aves (nocturna, ésta; marina, aquel). El rumbo descendente de Mercurio desde el Olimpo a Cartago contrasta con el trayecto ascendente de *Fama* hasta los oídos de Júpiter, vía Jarbas. Ambos tienen vínculos con el inframundo, que son explicitados en el poema: como progenie de *Terra* (178), *Fama* es, por lo tanto, hermana del Titán Ceo y del Gigante Encélado (179), ambos confinados en el Tártaro por Júpiter. Mercurio es la divinidad encargada del tráfico de almas entre el mundo y el Infierno (242-4).

En el terreno de las oposiciones, *Fama* es hija de Tierra, Mercurio es vástago del dios que impera desde los cielos. *Fama* es la personificación de los aspectos defectuosos de la comunicación, la tergiversación y difamación. Mercurio (Hermes) es, en cambio, símbolo

---

13. Es pertinente mencionar que puede establecerse una serie adicional de similitudes y diferencias entre *Fama* y Atlas, cuya descripción aparece en el trayecto de Mercurio a Cartago (4.246-51). Ambos son de dimensiones considerables (aunque pisan sobre la tierra, su cabeza se esconde entre las nubes). *Fama* está en constante movimiento y transformación; Atlas es un gigante inmóvil que sostiene el cielo sobre sus hombros, un sostén del orden cósmico establecido cuya única transformación ha quedado bien atrás en el tiempo. *Fama* se vincula con las tormentas y los vientos, Atlas los padece (Hardie, 1999, pp. 97-100).

de la palabra recta y la razón. En cuanto al modo de presentarse en la narración, *Fama* lo hace a través del estilo indirecto, adecuado para una tipología discursiva de la repetición y de trazabilidad muy dificultosa. En marcado contraste, las palabras de Mercurio se presentan en el relato de un modo deliberadamente transparente. Son vertidas en estilo directo<sup>14</sup> y el mensaje original que portan también está registrado en el poema mediante el mismo mecanismo narrativo en ambas oportunidades (cuando Júpiter las profiere y cuando son transmitidas por su mensajero)<sup>15</sup>.

Mercurio desaparece apenas concluye su alocución, pero el efecto de sus palabras es tan inmediato y potente como el de *Fama* en Jarbas (281: *ardet*). La diosa/monstruo volverá a aparecer dos veces en el segmento cartaginés de la *Eneida*. La primera de ellas, para anunciar a Dido la partida de una nave:

*eadem impia Fama furenti  
detulit armari classem cursumque parari.  
(4.298-9)*

La misma Fama impía revela a la enfurecida/ que se está pertrechando una flota y se prepara para zarpar.

La segunda aparición sucede apenas consumado el final trágico de Dido:

*it clamor ad alta  
atria: concussam bacchatur Fama per urbem.  
lamentis gemituque et femineo ululatu  
tectae fremunt, resonat magnis plangoribus  
aether  
(4.665-8)*

El clamor asciende a los elevados atrios./ Fama vuela salvajemente por la ciudad atónita. / Lamentos, gemidos y alaridos femeninos / estremecen los techos, el cielo resuena con hondos lamentos.

*Fama* emerge en el relato acompañada de los mismos elementos sonoros que aparecen en la primera escena (667/168: *ululatus*). Hardie señala que esos sonidos son indicio de un vínculo estrecho entre los acontecimientos en los que aparecen:

*fama associated with a wedding modulates into fama associated with the panic and chaos at the sack of a city, another frequent linkage, in the simile comparing the lamentation at the death of Dido to the sack of Carthage or Tyre (669-71). fama of love and fama of war, in neither case attached to a reality, for this is no wedding, and this is no sack. (Hardie, 2012: 97)*

No obstante, esta *fama* conectada a la imagen de una ciudad saqueada dialoga con las imágenes del templo de Juno en el libro I. Allí está plasmada la *fama* duradera que surge de una guerra y un saqueo.

---

14. Es Laird (1999, pp. 265-274) el que percibe con mayor nitidez este contraste: mientras Mercurio utiliza el discurso directo y las convenciones típicas del mensajero, el mensaje transmitido por *Fama* solo puede ser referido indirectamente, puesto que, a diferencia del mensajero de los dioses, "*Fama does not have a direct source for the message*". Este modo oblicuo de presentarse en el relato será, según Laird, un rasgo de *Fama* (*Rumor*) que Estacio y Valerio Flaco tomarán de Virgilio.

15. Hardie (2012, pp. 94-95) introduce en este punto un leve matiz entre el contenido del mensaje de Júpiter y las palabras de Mercurio, que atemperan de cierto modo la rigidez de su padre o incorporan alguna opinión propia acerca del comportamiento de Eneas.

Se ha señalado ya que la personificación de *Fama* es el punto desde donde irradia una reflexión sobre la palabra en circulación que excede los límites del cuarto libro y se ramifica hacia los episodios más alejados del poema. Ese influjo se verifica de un modo menos superficial, al constatarse ciertos rasgos de *Fama* filtrados en otros personajes y episodios. La escena de la tormenta, la de Jarbas y la de Mercurio podrían ser ejemplo de esos procedimientos, si no fuera que la contigüidad con la descripción de *Fama* facilita la detección de ese vínculo temático.

La oposición entre el origen ctónico de *Fama* y el olímpico de Júpiter y Mercurio hace recurrente en el poema la presencia del imaginario de la Gigantomaquia. Encélado, su hermano, aparece mencionado antes en el contexto de la descripción del volcán Etna. Su introducción al relato por una nota al pie alejandrina (3.578: *fama est*), puede interpretarse en varias líneas coincidentes. Por un lado, su nombre procedente de κέλαδος (ruido, estrépito, clamor), es colocado junto a ella, en una yuxtaposición sugerente que podría estar poniendo de relieve ese nexos etimológico. Por otra parte, el paisaje del Etna es un tópico de la literatura<sup>16</sup>, aunque los poetas difieren acerca de cuál gigante se halla bajo el Etna (por lo general, suele ser Tifeo). La nota al pie alejandrina bien puede estar aludiendo a esta disputa en la tradición mítica<sup>17</sup>. Además de Encélado y Ceo, mencionados en el poema, *Fama* es también hermana de Tifeo, de cuya genealogía modela Hesíodo a Φήμη. Su tamaño descomunal la asimila a varios gigantes mitológicos que desfilan por la *Eneida*. Cuando Mecencio se enfrenta con Eneas en la batalla, se lo compara con Orión y se repite un verso ya utilizado para *Fama* (4.177): *ingrediturque solo et caput inter nubila condit* (10.767). La descripción de Polifemo (3.658: *monstrum horrendum, [...], ingens*) emplea términos que se emplearán luego para la diosa/monstruo (4.181). Incluso el nombre “Polifemo” tiene un parentesco etimológico con *fama*. Encélado es la causa física de la actividad volcánica del Etna y Polifemo es, a la vez, asimilado a un volcán que domina el paisaje que habita. Hay todo un hilo de coincidencias descriptivas entre estas criaturas ingentes, vinculado a lo ruidoso e incontrolable de ciertos fenómenos naturales<sup>18</sup>.

La proyección de *Fama* hacia el poema tiene otro eje de tensión además del ctónico-olímpico. Es el que opone lo masculino a lo femenino. La escena de la tormenta que precede a su entrada remite al enfrentamiento entre Juno y Júpiter, que se inaugura también con una tempestad en los primeros versos del poema. En esa secuencia inicial, Juno se rebela contra el *fatum* y, en un primer intento por desviar su curso, desata el caos

---

16. Sobre este punto (Etna: 4.570-89), y también en particular sobre la nota al pie alejandrina mencionada aquí, puede consultarse la abundante información acopiada en el comentario al libro III de Horsfall (2006: 394-5).

17. Así en Horsfall (2006: 400), sobre este tema: “Used here to assert (correctly) V’s adherence to a traditional story, while at the same time distancing the poet, as often, from responsibility for the details of the earliest generations of myth, and from events wondrous or improbable.”

18. Sobre el eco lucreciano (*DRN*, 6.7-8) de estos pasajes, cf. Hardie (1986, pp. 275-276). Habría allí una descripción de los efectos “volcánicos” de la *gloria* epicúrea (empedoclea).

al liberar a los vientos tempestuosos de su prisión. En 1.124: *Interea magno misceri murmure pontum* se repite casi literalmente la fórmula de 4.160. *Fama* aparece como la contraparte demoníaca del rayo de Júpiter, al que apela Juno por tener vedado este recurso. El hecho de que este atributo de poder sea incluso accesible a la misma Minerva (1.42-5) la indigna y la obliga a poner en práctica acciones laterales más afines a su rol de diosa del matrimonio, y mediante esas intrigas provocar efectos parecidos a los del rayo omnipotente. En el libro I, ofrece a Eolo la mano de una ninfa como prenda de cambio, si libera los vientos y desata una tempestad en perjuicio de Eneas. En el libro IV, la promesa es a Venus con respecto a Dido y Eneas. En ambos pasajes se repite el verso:

*conubio iungam stabili propriamque dicabo*  
(1.73/ 4.12633)<sup>19</sup>

voy a unirla en firme enlace, la haré  
esposa.

En este último caso, la tormenta no está inmediatamente motivada por la promesa, sino que aparece como efecto de la pseudo-boda, en la acción intempestiva de *Fama*.

La réplica del bando masculino de los dioses al caos provocado por Juno llega primero desde Neptuno, que interviene de manera directa encerrando nuevamente a los vientos. Luego, ante la interpelación de Venus, Júpiter ensaya la primera explicitación del fatum heroico en el poema que fija límites a la expansión de *fama*:

*imperium Oceano, famam qui terminet astros*  
(1.287)

extenderá su imperio hasta el Océano y  
su fama hasta los astros.

La acción de Juno tiene otro punto álgido con la aparición de Alecto en el libro VII. No son pocas sus similitudes con la diosa/monstruo del libro IV. *Fama* nació de la Tierra ira inritata deorum (4.178), sugiriendo quizá una filiación etimológica de Dira en dei ira. Como la incansable y tergiversadora *Fama* (4.182-3), la incesante Alecto es también proteica y con una enorme capacidad de multiplicar sus formas:

[...] *tot sese uertit in ora,*  
*tam saeuae facies, tot pullulat atra colubris.*  
(7.328-9)

[...] tantas veces cambia su rostro,  
tan feroces caras, tantas las negras  
culebras que pululan en ella.

Sobre el final de sus acciones en el poema, Alecto anuncia que la misión que le fue encomendada fue completada con éxito:

*en, perfecta tibi bello discordia triste*  
(7.545)

he aquí, se ha causado para ti la  
discordia de la triste guerra.

No obstante, ofrece a Juno un servicio adicional que termina de confirmar su vinculación con *Fama* (7.548-51). Tal como *Fama* en las ciudades africanas (4.173), promete rodear las ciudades de Italia instigando a sus pueblos con la combinación fatal de amor y guerra. Juno, sin embargo, rechaza la propuesta y le ordena a Alecto descender nuevamente a su morada.

19. No obstante, hay una discusión textual abierta en 4.126. Cf. Conte (2019, ad loc.).

En su última aparición en el libro IV, ante la muerte de Dido, la acción de *Fama* se relaciona con una reacción típicamente femenina, *bacchatur*, que implica la pérdida de control y el correteo rabioso por las calles, como la misma Dido recorre la ciudad unos versos antes (4.300-1). En el libro VII, *fama* y los itinerarios báquicos también se unen a instancias de Alecto. Aquí es Amata la que deambula:

*immensam sine more furit lymphata per  
urbem.*  
(7.377)

se lanza enfurecida sin destino por la  
inmensa ciudad.

Luego finge un trance báquico (385) y vuela (387) a los bosques para ocultar a su hija e impedir así que Eneas la despose. Aparece entonces *fama* para multiplicar el frenesí en todas las mujeres:

*fama uolat, furiisque accensas pectore matres  
idem omnis simul ardor agit noua quaerere  
tecta.*  
(7.392-3)

Va volando la noticia, y el mismo ardor  
incita a las madres, / encendidos sus  
corazones, a buscar nuevas moradas

*fama*/rumor provoca el desorden de los eventos a través del efecto activo en los humanos de la palabra distorsionada. El carácter disruptivo de la proliferación caótica, mutable y anárquica de palabras tiene su contraparte en el orden que impone el *fatum*, la palabra que orienta las acciones hacia su objetivo fijado. Ambos sustantivos, *fama* y *fatum*, derivan de *fari*, pero mientras aquella es muy a menudo puesta en el ámbito de lo femenino, el *fatum* es casi ineluctablemente la palabra masculina emanada de Júpiter. En varias ocasiones el poema explota ese juego etimológico de las dos palabras. El discurso de Júpiter en el libro I es la primera ocasión en la que el plan divino se traduce en palabras, y ese contenido profético será luego repetido en el desfile de personajes históricos al final del libro VI y en el escudo de Eneas en el libro VIII. En todos estos casos se verifica la presencia de los términos y el intento de conciliar en una misma reflexión los planos discursivos a los que aluden. El espectro de Anquises introduce su brevísima selección de héroes gloriosos de la historia Romana con esta advertencia: *te tua facta docebo* (6.759). Sobre el final de su profecía aparece la palabra *fama*:

*incenditque animum famae uenientis amore*  
(6.889)

y enciende su ánimo con el amor de la  
gloria venidera

Para Hardie, hay aquí un cambio con respecto al carácter insidioso de las referencias previas de *Fama*:

*This is a very different use of the incendiary effects of fama from Fama's working on Iarbas at 4.197 [...]. Love has replaced anger, although it is a love for the famous deeds of Roman violence in war (and we remember that Iarbas' anger was fuelled by love) (Hardie, 2012, p. 104).*

Más allá de la pertinencia de ese matiz semántico, se observa que el término encaja perfectamente en las referencias al efecto retórico de las palabras emitidas.

Cualquiera sea su connotación, *f/Fama* aparece y opera un movimiento inmediato.

La descripción del escudo de Eneas finaliza con la sentencia:

*attollens umero famamque et fata nepotum.*  
(8.731)

cargando sobre su hombro la fama y el  
hado de sus descendientes.

El tercer pasaje profético del poema resuelve todas contradicciones previas y las encamina en una misma dirección: héroe, *fatum*, la gloria épica de Roma, el proyecto épico del poema. En suma, *fama* se hace definitivamente coextensiva de los *facta* registrados por el poeta, al cabo de un itinerario de tensiones permanentes (7.232, 9.194-5, 10.468-9).

## Conclusión

¿Puede definirse entonces, sobre la base de lo dicho anteriormente, a *F/fama* como un ejemplo de lo que en narratología se conoce como metalepsis? A diferencia de cualquier personaje convencional, que generalmente actúa en un marco narrativo bien delimitado tanto temporal como espacialmente, *Fama* se destaca por moverse con extrema libertad a través de esos ejes del relato, rasgo plenamente compatible con el tipo de metalepsis que Fludernik (2003, pp. 387 y ss.) denomina narratorial. Este fenómeno narrativo es definido como la penetración del narrador en los niveles subalternos del relato o, en sentido opuesto, de un personaje en los niveles superiores. Asimismo, *Fama* cuadra también con algunas de las variantes que de Jong (2009) identifica en su clasificación adaptada a la literatura griega. Uno de los elementos de análisis que se ofrece como el más productivo para la identificación de *F/fama* con este recurso es la reflexión que puede recogerse en este tipo de análisis acerca de sus efectos o funciones posibles. Desde esa perspectiva, el efecto de *F/fama* que se ha pretendido poner de relieve a lo largo de este trabajo (su contribución para develar la constructividad del texto, i.e. promover una reflexión sobre los elementos constitutivos del relato y su condición de artificio modelado por un agente creador) es plenamente susceptible de ser considerado como rasgo metaléptico.

Ha sido largamente remarcado por la crítica que uno de los mayores desafíos que debió enfrentar Virgilio fue el de conciliar en un relato homogéneo una historia que emanaba de fuentes de índole diversa. La *heterogeneidad* de estas fuentes se explica en gran parte por su origen, el mito y la historia, universos narrativos que se insertan en planos temporales que tributan a lógicas particulares. El cruce de niveles narrativos de *F/fama* aparece como una solución a esa complejidad, puesto que su vuelo transgresor contribuye a hilvanar esas diversas temporalidades en juego. No obstante, a diferencia de lo que muchos autores postulan<sup>20</sup>, la exhibición de las costuras del relato que produce *F/fama* no va en detrimento

---

20. En especial, Genette (2004, *passim*), que postula que el principal efecto producido por la metalepsis es el debilitamiento de la ilusión mimética, puesto que tiende a minar la expectativa realista que limita al narrador a contar una historia sobre la que no tiene ningún poder.

de la verosimilitud, sino que, por el contrario, al integrar con su fuerza cohesiva también al narrador/autor, el elemento narrativo más indiscutiblemente cercano a la realidad, acerca todo el conjunto de lo narrado hacia ese plano.

## Bibliografía

- Conte, G. B. (2019), *Aeneis* (ed. altera), Berlin.
- Dyer, R. R. (1989). Vergil's *Fama*: A New Interpretation of *Aeneid* 4.173ff. *Greece and Rome*, 36(1), 28–32.
- Horsfall, N. (2006). *Virgil, Aeneid 3: A Commentary*. Leiden: Brill.
- Clément-Tarantino, S. (2007). *Fama* ou la renommée du genre. *L'information littéraire*, 59, 42-8.
- De Jong, I. (2009). Metalepsis in Ancient Greek Literature. En J. Grethlein y A. Rengakos (eds.), *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, (pp. 87-115). Berlin.
- Fludernik, M. (2003). Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. *Style*, 37(4), 383-400.
- Gennette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hardie, Ph. (1986). *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Clarendon Press.
- Hardie, Ph. (1999). Metamorphosis, Metaphor, and Allegory in Latin Epic. En M. Bessinger, J. Tylus y S. Wofford (Eds.), *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, (pp. 89-107). Berkeley: University of California Press.
- Hardie, Ph. (2012). *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laird, A. (1999), *Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature*. Oxford.
- Lowe, D. M. (2008). Personification Allegory in the 'Aeneid' and Ovid's 'Metamorphoses'. *Mnemosyne* 61, 414-35.