

# AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Nº 2



Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

# INDICE

EL ESTADO ACTUAL  
DE LA INTERPRETACION DE LA POESIA ROMANA  
Y LA ESCENA CRITICA CONTEMPORANEA / *Karl Galinsky*  
Pág. 11 a 45

GÉNERO Y MARTIRIO.  
SOBRE LA *PASSIO PERPETUAE* / *Cecilia Ames*  
Pág. 47 a 64

HORACIO Y LA CORONACION  
DEL POETA / *María Delia Buisel*  
Pág. 65 a 89

VERSIONES DE LA MATRONA  
(CATULO 66-68) / *Lía M. Galán*  
Pág. 91 a 108

## IN MEMORIAM SENECAE

LA MUERTE  
DE LUCIUS ANNAEUS SENECA / *Hildegard Cancik - Lindemaier*  
Pág. 111 a 120

COMPONENTES POLIFONICOS EN EL DISCURSO  
EPISTOLOGRAFICO DE SENECA / *Ingeborg Braren*  
Pág. 121 a 128

CRÓNICA  
Pág. 129 a 136

# EL ESTADO ACTUAL DE LA INTERPRETACION DE LA POESIA ROMANA Y LA ESCENA CRITICA CONTEMPORANEA\*

Ya en la primera década de este siglo Richard Heinze, uno de los grandes latinistas de nuestro tiempo, escribió un elocuente artículo sobre "Las tareas actuales de la historia de la literatura romana". Enfatizaba allí dos perspectivas básicas, cuya interacción, cuando se practica intensivamente, resulta esencial para la dinámica de la interpretación de la literatura en general y de la poesía romana en particular. En primer lugar recomendaba, como lo había hecho en otros artículos fundamentales, la necesidad de prestar atención a la configuración histórica y social de una obra literaria, pero reformulaba ahora tales aspectos en términos sorprendentemente modernos, como las "demandas estéticas del público" y la relación entre "productores" y "receptores". Segundo, en lugar de destacar la filología clásica como un modelo para la investigación y la interpretación literarias - y esto tan sólo veinte años después de aparecer la edición revisada de la monumental obra de Boeckh *Encyklopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften* - Heinze criticaba a la filología clásica haberse dejado superar por el tipo de trabajo que se estaba realizando en las literaturas modernas. En lugar de contentarse con el mero positivismo histórico, destacaba la importancia de la recepción posterior de la literatura romana, porque tal literatura "no murió con sus creadores; sus obras continuaron viviendo e influyendo". Concluía entonces reclamando cooperación entre los estudiosos de las literaturas clásica, medieval y moderna (Heinze 161 ss., esp. 174 s.).

Hoy, cualquier lector sagaz de un libro escrito por un clasicista está condicionado, como parte de su horizonte de expectativas, a esperar el momento en que se cae en la vieja horma del *déjà vu*. Parte de mis razones para comenzar con una referencia a Heinze es, por lo tanto, no transgredir tales códigos genéricos y, de hecho, superarlos lo más rápido posible. Más importante, por supuesto, es la esencia de la exhortación de Heinze. Si se la hubiera seguido, el curso de la interpretación de la literatura romana en este siglo podría haber sido muy diferente. De ser partícipes activos en las discusiones hermenéuticas, los latinistas se convirtieron en meros espectadores, situación que no se aplica a los helenistas, cuya obra es cada vez más fructífera por la incorporación de modernos enfoques antropológicos y literarios, totalmente combinados con la tradicional atención al

\* Introducción (págs. 1-40) a Karl Galinsky (Ed.): *The Interpretation of Roman Poetry: Empirism or Hermeneutics?*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992. Traducción castellana de **Silvia Ester Saraví**. Las menciones al "volumen" citado en la introducción corresponden a los trabajos que integran esta publicación colectiva, cuyo índice detallamos luego de la Bibliografía.

Agradecemos al Profesor Galinsky la autorización para publicar en nuestra revista este estudio fundamental.

matiz filológico y al estudio histórico cuidadoso.<sup>1</sup> La interpretación de la poesía romana en particular, sobre todo en los EE.UU., se ha caracterizado por una ausencia casi completa de reflexión sobre el método y, más fundamentalmente, por una falta de explicación de sus presupuestos. Esto no significa desecharla como anticuada o hasta mala en términos cualitativos, ya que se están haciendo trabajos buenos e interesantes y de ningún modo se halla estancado el proceso de interpretación. Sin embargo, hay en la mayoría de las nuevas interpretaciones una falta elemental de atención, por ejemplo, a cuestiones tan básicas como la diferenciación entre significado autorial (y si existe o no), lectura personal, y significación en términos de sensibilidades modernas que puedan dar forma a la interpretación; la mayoría de estos "horizontes de expectación" son mezclados alegramente y cualquier significado nuevo que se descubra es identificado implícitamente con el del poeta.

El resultado no es saludable y uno de sus efectos acaba de ser expresado concisamente desde Europa por el Profesor Ernst A. Schmidt en una reseña del estudio de Michael Putnam sobre el libro cuarto de las *Odas* de Horacio. Schmidt, que no está adscrito a ninguna teoría literaria en particular, comenta lo siguiente:

Lo que me preocupa y me perturba es que un hombre sensible, cultivado y erudito, aproximadamente de mi edad y con un contexto cultural (costa este de los EE.UU.) no muy diferente del mío, que enseña el mismo tema y tiene intereses similares, sea capaz de salir con interpretaciones individuales que considero desacertadas (*abwegig*) y complicadas y en las cuales veo errores elementales de método, mientras él, evidentemente, considera que tienen fundamentos hermenéuticos y que son plausibles, de lo cual deduzco que saca conclusiones similares sobre mis métodos. Y generalizo (ya que no es mi primera experiencia de este tipo): ¿Somos capaces todavía (los filólogos, intelectuales e historiadores de la cultura) de hacernos entender unos por otros - dado el pluralismo de opiniones y métodos, de intereses y culturas literarias, y dada la ausencia de condiciones para un consenso básico - y despertamos aún mutuo interés? Obviamente no; mi resignación ha crecido después de leer este libro.<sup>2</sup>

Es oportuno, por lo tanto, consignar alguna de las perspectivas que corresponden a estas cuestiones. La hermenéutica no está ausente de la interpretación

---

<sup>1</sup> El libro de Gentili es un genuino ejemplo. Su Apéndice sobre "El Arte de la Filología" es el tipo de exposición metodológica que uno quisiera ver más a menudo. La cuestión de la oralidad, especialmente en la literatura griega arcaica, produjo un impulso mayor para la mejor conciencia del método entre los helenistas.

<sup>2</sup> Demuestra la categoría del Profesor Putnam el hecho de que Schmidt fuera invitado entonces como profesor visitante en su departamento de la Universidad de Brown. Entre tanto Schmidt había realizado una reflexión hermenéutica adicional en R. Kannicht, ed., 1838-1988. *150 Jahre Philologisches Seminar der Universität Tübingen* (Tübingen 1990) 55-67.

actual de la poesía romana; ocurre simplemente que a menudo no ha sido expresada. Tampoco podría inferirse del título de este libro que teoría y empirismo sean considerados como opuestos irreconciliables. Claramente no lo son, como Tzvetan Todorov, entre otros, nos lo recuerda (p. 173), pero era útil elegir para nuestra discusión un tema que pudiera generar definiciones de método más exactas en lugar de las vaguedades predominantes, que no deberían ser confundidas con flexibilidad. Por otra parte, como es claro a partir de las colaboraciones para este volumen, los latinistas están bien enterados de la discusión en curso sobre teoría y hermenéutica en las literaturas modernas, y aunque las deudas específicas con ellas rara vez son reconocidas, la absorción de sus prácticas tuvo lugar por ósmosis; esto se aplica, por ejemplo, al rótulo “crítica afectiva” de Stanley Fish porque releva al crítico “de la obligación de ser correcto (una pauta que simplemente desaparece) y sólo le pide que sea interesante (pauta que puede ser hallada sin la menor referencia a una objetividad ilusoria).”<sup>3</sup> O, para dar otro ejemplo, la noción de una pluralidad infinita de significados *de facto* ha sido suscripta con entusiasmo por muchos intérpretes anglo-americanos de la poesía latina, especialmente por los que viven descubriendo esos nuevos significados, a saber, “voces” en la crítica virgiliana. De esto deriva que los estudios americanos sobre autores de prosa romana, con excepción ocasional de la catalogación de tropos retóricos y cosas semejantes, han declinado a menos que un nivel de subsistencia porque el asunto requiere un parámetro relativamente más alto de validación metodológica.<sup>4</sup>

De una manera más positiva aunque similarmente sin formulación expresa, hay, de hecho, una considerable convergencia entre las preocupaciones de los intérpretes de la poesía romana y las de los teóricos modernos quienes simplemente han recurrido a una extensión mayor, y a veces excesiva, para explicarlas. Cuestiones como la multiplicidad de las interpretaciones posibles y su relación con el texto y el autor, la historicidad en que se configura originalmente de la obra y la de las subsecuentes interpretaciones, “el peso del pasado” sobre los poetas que trabajan en una tradición dada, la validez de una interpretación formalista como la Nueva Crítica (aún muy en boga entre los latinistas americanos) y la firme resistencia a la “teoría” en favor de un goce más directo de la obra de arte o literatura: tales son las principales preocupaciones compartidas. Ellas proporcionan, además, otra ilustración, en palabras de Frank Lentricchia (p. 280), de “que el cambio tan elogiado de la teoría crítica tradicional a la contemporánea encubre significativos hábitos comunes”. Es importante discutir éstas y otras cuestiones, y relacionarlas brevemente con los diversos ensayos de este volumen.

---

<sup>3</sup> “Literature in the Reader: Affective Stylistics” en Fish, 1970, 383 ss.; cf. los comentarios de Abrams, 1979, 580 y Graff, 1977, 473 ss.

<sup>4</sup> El estudio de Winkler sobre Apuleyo (1985) es una excepción rara y deliciosa.

## 1. ¿Qué hacer con las interpretaciones múltiples?

Ni siquiera la filología tradicional tuvo en cuenta jamás el mito del significado único fijo e inmutable de una obra de literatura. Hace más de un siglo, Boeckh estableció, con una concisión que lamentablemente ha encontrado pocos imitadores, las mismas cuestiones epistemológicas (p. 86) sobre las que gustan extenderse los teóricos contemporáneos. Hasta la terminología de Boeckh es sorprendentemente moderna. Habla acerca del "infinito número de condiciones para cada enunciación individual" y la "imposibilidad de llevarla a una claridad discursiva". Cita a Gorgias sobre la imposibilidad de la realidad expresiva (cf. Belsey 7 ss.) y su incomunicabilidad. Concluye destacando, para usar palabras de Robert Scholes (p. 154), que "supuestos diferentes e incluso encontrados pueden dirigir cualquier lectura de un solo texto por una sola persona" y, por lo tanto, esa interpretación sólo puede ser un proceso de aproximación en marcha que nunca se completa. Ahora bien, como lo expresa John Dryden, "jamás un texto es explicado por completo."

Otra buena intención en el camino hacia lo que se ha desbordado en un infierno teórico, es el reconocimiento obvio de que las grandes obras literarias - las muy remanidas "clásicas", para el caso - son clásicas precisamente porque son susceptibles de nuevas interpretaciones por las generaciones siguientes que, debido al mundo cambiante, pueden tener sensibilidades culturales diferentes a las de la audiencia original. Como profesores de clásicas, no queremos tratar la épica homérica o la *Eneida* de Virgilio cual si fueran piezas de museo que nos dejan fríos y distantes. Somos también parte de una audiencia moderna que quiere reaccionar ante ellas directamente y encontrarles un significado individual. Tales significados, por supuesto, pueden ser muy subjetivos y completamente anacrónicos.

Estas cuestiones ocupan el centro del debate teórico actual, y es instructivo observar brevemente las principales soluciones que han sido propuestas y evaluar su utilidad para la interpretación de la poesía romana. Una tendencia plausible ha sido la simple diferenciación entre el significado original y los desarrollados en el curso de la historia interpretativa. E. D. Hirsch, por ejemplo, distingue entre el "significado", *i.e.* el significado original del texto conferido en gran medida por el autor, y los variados tipos de "significación" o "relevancia" producto de valores y contextos culturales posteriores. La teoría toma en cuenta las nociones de historicidad y relativismo histórico desarrolladas por Gadamer y, desde una orientación lingüística, por de Saussure. El reconocimiento de esta condicionalidad es, en el fondo, una comprensión de sentido común y conduce al reconocimiento adicional, por parte de un hermeneuta literario no carismático como el último Peter Szondi, de que incluso nuestros propios sistemas hermenéuticos son un producto de condiciones históricas y por esto serán reemplazados oportunamente en el decurso histórico (p. 25).

La diferencia entre esa actitud liberal y la conducta más autocrática de algu-

no de sus colegas franceses y americanos no podría ser más marcada (cf. Felpe-  
rin 203). De acuerdo con el cambio de paradigma desde el autor - al texto - al lec-  
tor, celebran la muerte del autor de manera bastante diferente a la de los latinis-  
tas literalistas que en las presentes décadas se congregan en torno a los bimile-  
narios de la muerte de los principales poetas romanos. La existencia separada de  
autor y texto fue introducida por la Nueva Crítica; son bien típicas las observa-  
ciones de Wimsatt: "El poema no pertenece al crítico ni al autor (está desligado  
del autor desde el nacimiento y va por el mundo más allá de su poder de con-  
trolarlo). El poema pertenece al público" (p. 75). El post-estructuralismo, con di-  
versas variantes y construcciones transicionales, ha desarrollado más esa pre-  
misa en dos respuestas principales a la pregunta: "¿qué significa este texto?" (cf.  
Todorov 183). Los deconstruccionistas en general responderán: "absolutamente  
nada" y, reconociendo el relativismo histórico y lingüístico de la interpretación,  
pasan a igualar toda interpretación con malinterpretación. Aunque esta es una  
política segura contra críticos hostiles y alivia al intérprete de la ansiedad de  
equivocarse sobre un texto (Graff, 1977, 473), significa una hermenéutica de in-  
consecuencia. El Profesor Conte en su artículo se une al coro de aquéllos que sos-  
tienen que la crítica literaria no necesita tales remedios.

El nuevo "pragmatismo" literario torna irrelevante esa pregunta, al respon-  
der: "cualquier cosa". El cambio de paradigma se extendió más cuando la auto-  
ridad de la literatura, que era aún reconocida en los años 70, fue reemplazada,  
en una voluntaria confusión de medios y fines, por la autoridad de la crítica. Im-  
portan solamente el lector y, en especial, el crítico: ellos, y no el *poietes* ("hace-  
dor"), son los hacedores de significados. Esto los coloca en la posición privile-  
giada de componer las reglas a medida que avanzan; "un vehículo que va ha-  
ciendo carriles guiado por sus propios carriles," como Peter Green ha caracteri-  
zado el proceso (p.8). La validez llega a ser una cuestión discutida o, en palabras  
de Richard Rorty, el intérprete "simplemente proyecta el texto en una forma que  
le servirá a sus propios objetivos."<sup>5</sup>

Por supuesto, hay una equidistancia entre tales extremos. Para que los lec-  
tores clásicos no se vuelvan complacientes en este punto, es útil recordarles que  
este *modus interpretandi* aparentemente moderno ha tenido una larga carrera en  
la interpretación de las letras griegas y romanas. Las interpretaciones subjetivas  
no son nuevas, aderezos aparte. Una vez más, los teóricos modernos al menos  
explican sus presupuestos. Por otra parte, lo hacen con manifiesta honestidad.  
Peor sería no aprenderlo, aunque el "método" mismo es una incitación a la irres-  
ponsabilidad. No hay realmente método, pero, para dar sólo un ejemplo, esa  
orientación es apenas diferente de lo que expresa Wilamowitz al respecto: "¿Por  
qué este preciado "método filológico"? No hay ninguno: no más que un método

<sup>5</sup> "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textuality," en *Consequences of Pragma-  
tism* (New York 1982) 151.

para pescar. La ballena se arponea; el arenque se pesca con red; los peces pequeños son engañados con la carnada; el salmón, lanceado; la trucha, cazada al vuelo. ¿Dónde encuentras el método para pescar?"<sup>6</sup> Inversamente, críticos como R. S. Crane, a quien el Profesor Zetzel cita abundantemente, pueden elogiar a Wilamowitz por su ostensible aversión al reduccionismo endémico que ha sido la ruina de los sistemas teóricos y hermenéuticos (Graff, 1987, 234-36). La solución "pragmática", por eso, es una interesante paradoja lógica.

Sin embargo, ello no obvia la pregunta concomitante por una jerarquía cualitativa o la validez de las interpretaciones múltiples. Una respuesta, dada por los defensores de la teoría de la recepción, es que el significado de una obra literaria es concretado a través del tiempo por varias generaciones de lectores. En otras palabras, aspectos diferentes, aunque inmanentes, de una obra pueden ser descubiertos en el curso del tiempo y su suma total, que no necesariamente importa una síntesis, abarca el significado de la misma. Todas las interpretaciones, por esto, contribuyen al despliegue o producción del *Sinnpotential* de un poema o novela. Un cuidadoso examen de tales recepciones, revela lo que uno podría sospechar: "la notable docilidad con que el texto sigue virtualmente todas las predisposiciones de sus intérpretes" (Lobsien 28), ya sea el *Ulysses* de Joyce (Lobsien) o los poemas de Marcial (Sullivan). Los textos, después de todo, "no ofrecen ninguna resistencia a los actos de interpretación."<sup>7</sup>

¿Cómo, entonces, podríamos privilegiar una interpretación frente a otra? ¿Cómo las interpretaciones miopes pueden ser puestas en su lugar por otras más perspicaces? Aquí hay una solución:

Estos primeros lectores ciegos - podrían ser reemplazados, en atención a la exposición, por la ficción de un lector ingenuo, si bien la tradición puede proveer amplio material al respecto - necesitan luego, a su vez, un lector crítico que revierta la tradición y momentáneamente nos acerque a la visión original. La existencia de una tradición divergente, particularmente rica en el caso de los escritores que pueden ser llamados con legitimidad los más esclarecidos, no es accidental, sino parte constitutiva de toda literatura, la base, de hecho, de la historia literaria.

Es admirable cómo pueden aplicarse estos comentarios a Virgilio, por ejemplo. Los grandes escritores dan origen a "tradiciones divergentes particularmente ricas". ¿Qué alivio es ver la confirmación del valor del lector crítico que "nos acerca a la visión original"! Sin duda aquí está hablando - no, más bien, "aullando"<sup>8</sup> -

<sup>6</sup> Citado por William M. Calder III en *Greek, Roman and Byzantine Studies* 16 (1975) 452.

<sup>7</sup> Scholes 158, parafraseando a Fish.

<sup>8</sup> Tal terminología no es desconocida en tentativas como la de Don Fowler en *Greece and Rome* 37 (1990) 106, para descartar todo pedido de explicaciones de método en la interpretación actual de la poesía romana. Como Fowler mismo lo ilustra, citando a E. Lefèvre (en G. Binder, ed., *Saeculum Augustum* 2 [Darmstadt 1988] 178), si los intérpretes americanos de la *Eneida* no explican sus procedimientos, otros lo harán por ellos.

un clasicista tradicional. Pero no, es realmente el mismo Paul de Man (p. 141): “A pesar de su rica textura post-estructuralista, la caracterización que hace de Man de la mejor crítica es familiarmente tradicional” (Lentricchia 306). Del mismo modo, hasta el nietzscheano Stanley Fish se refiere a “comunidades interpretativas, más que al texto o al lector, que producen significados y son responsables de la aparición de rasgos formales” (Fish, 1980, 14). A pesar de la acostumbrada vaguedad de la noción (cf. Scholes 152-54), volvemos al concepto de gremio al que el Profesor Habinek se refirió varias veces durante nuestra conferencia.

Dada esta suerte de tradicionalismo de parte de los exponentes incluso más vanguardistas de la teoría literaria, nosotros, intérpretes de la poesía romana, no tenemos por qué volver la espalda al refinado tradicionalismo hermenéutico de críticos como Hirsch, Graff y Scholes, al juzgar la calidad y validez de las distintas interpretaciones. Hay un amplio término medio entre los extremos del positivismo “objetivo” y el igualitarismo de los “indecidibles”. Es en este espacio donde tiene lugar la mayoría de nuestras actividades, como el referato de publicaciones y la supervisión de tesis doctorales. Los principios que estos críticos invocan coinciden ampliamente con los que siguen los clasicistas en su práctica actual, pero de nuevo, es útil verlos examinados<sup>9</sup> y dar lugar a la reflexión crítica y autocrítica.

La noción de que la teoría sola no produce buena crítica se encuentra ya en Boeckh,<sup>10</sup> como buen alemán va a mencionar la importancia de factores como el *Gefühl* (tal vez mejor traducido como “sensibilidad intuitiva”) e incluso el tacto, cualidades que son valoradas de igual manera por los críticos modernos no teóricos como Frederick Crews (p. 1041) y Susan Sontag. De un modo más general, el sentido común (alegado, por ejemplo, por Michael von Albrecht) es el que juega un papel crucial en la buena crítica, además de los criterios más específicos citados por el trío tradicionalista que mencioné en el párrafo anterior, y tal sentido común es algo no susceptible de definición. Catherine Belsey emplea un capítulo entero para definirlo (y rechazarlo), separando las estéticas de la recepción de Iser y Jauss como ejemplo culminante: “El Acto de lectura de Iser es, en varios sentidos, un relato teórico excelente de lo que, en toda su variedad, la mayoría de los lectores humanistas liberales en la segunda mitad del siglo XX probablemente hacen cuando leen” (p.35). Para Belsey, que es una buena representante de la defensa de la nueva teoría por la teoría misma, no es del todo bueno. Ella encuentra las lecturas específicas de Iser “muy convencionales” -una noción que puede estremecer suavemente a latinistas como Antonie Wlosok<sup>11</sup> - y postu-

<sup>9</sup> Ver en especial Hirsch, 1967, 127 ss. sobre temas como libertad crítica y restricción interpretativa, problemas y principios de validez e interpretación objetiva; Scholes 149 ss. para algunas definiciones básicas de interpretación; y Graff, 1987, 247 ss. sobre problemas de teoría.

<sup>10</sup> Citado extensamente por James Zetzel (p. 42, abajo).

<sup>11</sup> Quien reprocha a Iser por tener mucho del relativismo y subjetivismo de las *interpretationes modernae*; ver *Würzburger Jahrbücher* 8 (1982) 16 ss. *Contra*, ver especialmente P. L. Schmidt y Barner.

la “un nuevo marco teórico que rompa esencialmente con la propuesta del sentido común”. La caracterización de Belsey, aunque polémica, es otra ilustración de los “hábitos comunes” compartidos por los críticos tradicionales y modernos que ya he mencionado en varias ocasiones. Jauss en particular es otra muestra de que algunos teóricos modernos difieren de los clasicistas sólo por el grado mucho mayor con que definen y articulan las cuestiones hermenéuticas. Me limito a un ejemplo: su distinción concisa entre tres “horizontes de expectación” que los críticos deberían usar para sus interpretaciones (Jauss, 1981, 473). Jauss diferencia útilmente entre los siguientes tipos sucesivos de lectura que comprende la interpretación total: (1) una primera lectura estética, etapa que otros teóricos identifican con “comprensión”; (2) una segunda, lectura de “explicación retrospectiva”; (3) una tercera, lectura histórica “de modo que podamos atrapar el texto en el horizonte de su alteridad y en su diferencia con nuestra propia experiencia.” Esta lectura histórica, continúa, “puede comenzar con la reconstrucción del horizonte de expectación de los lectores originales del texto; esto hace plena justicia, sin embargo, a la necesaria unidad de la tríada hermenéutica sólo cuando se ha elaborado la distancia histórica entre el texto y el presente y cuando se tiene en claro la tradición de lecturas que preparó el camino para la interpretación más reciente.”

Un ejemplo concreto puede bastar para ilustrar lo beneficioso que podría ser este proceso de tres etapas de sentido común para la interpretación de alguno de los tópicos más debatidos en la poesía romana, como el final de la Eneida. Un cuarto de siglo atrás, Michael Putnam reinterpretó la escena en la que Eneas, después de vacilar, mata a Turno *furiis accensus et ira terribilis*, como la victoria de las fuerzas oscuras en la Eneida. Con un celo que sobrepasó incluso al de los predecesores cristianos de este punto de vista, curiosamente no reconocidos, Lactancio y Agustín, la afirmación reiterada de esta interpretación peculiar, con algunos añadidos entrelazados, ha venido a compensar su intrínseca debilidad; índice de la cual es el modo no muy sofisticado con que pegan (aunque Putnam no lo hace) la etiqueta de “Augusteo” o “historicista” a todo el que no quiere adherirse. Para llevar la discusión a un nivel más alto, es útil citar la conclusión completa de Putnam y luego examinarla brevemente a la luz de la metodología de Jauss.

Este es el final del capítulo de Putnam sobre la “Victoria trágica” (pp. 200-201):

Al abrirse la epopeya, le tocaba a Eneas estremecerse de frío cuando los vientos, las primeras pruebas de la cólera de Juno, amenazaban con la muerte inminente (*solvuntur frigore membra*: I, 92). Ahora que el poema alcanza su clímax, el uso de esta misma frase en el momento exacto en que Eneas pasa a personificar la cólera vengativa y da muerte a Turno constituye una de las ironías más amargas y convincentes de Virgilio. La

rueda ha completado su círculo. Poca sorpresa hubiera causado cuando Juno parece ceder tan pronto al ruego de Júpiter, deponiendo su cólera en consideración a la futura grandeza romana. Porque, de acuerdo con los deseos del poeta, es ella - no Eneas ni la grandeza que Augusto parece representar - quien logra la victoria mayor cuando el alma de Turno baja con indignado lamento a la región de las sombras.

Este es un ejemplo típico de la confusión o mezcla (*Verschmelzung*) de los tres horizontes interpretativos con una consecuente falta de precisión. Cuando, por el contrario, los mantenemos separados de entrada, surgen las siguientes consideraciones:

(1) Lectura estética o "comprensión." ¿Cuál es el justificativo metodológico para la aproximación léxica asociativa en virtud de la cual la repetición de palabras o frases es considerada implícitamente como la clave de la "poesía"?<sup>12</sup> Esto es, por supuesto, una variante heredada de la Nueva Crítica (a la que volveré enseguida (ver Sección 2); de aquí, también la búsqueda de "ironías", especialmente las amargas. Pero, ¿es esta clase de lectura realmente apropiada para textos que fueron recitados ampliamente y que no podrían ser marcados con redes verbales extendidas acá y allá? ¿Cómo se puede decir, entonces, que son "los deseos del poeta"? ¿Por qué no decir: "ésta es mi lectura" en lugar de equiparar alegremente la propia lectura estética con las intenciones del poeta?

(2) Explicación retrospectiva. ¿Qué decir del contexto completo? ¿Cuántos héroes épicos dudan incluso en matar a sus oponentes? Si perdonar a Turno es *pietas*, también lo es la obligación de que Eneas venga la muerte de Palante. ¿Qué decir acerca del trasfondo homérico? ¿Qué de la preparación de esta escena final, no sorprendente, a lo largo de la segunda mitad de la epopeya? ¿Qué del contraste entre la atención de Eneas al ruego de Turno y el rechazo de Turno a escuchar el de Latino al comienzo del Libro <sup>12</sup>?

(3) Horizonte histórico. (a) Contemporáneo. ¿Cuáles fueron las actitudes romanas hacia la cólera? ¿Cómo trataban a los que quebrantaban los pactos? Por contraste, ¿cuál es hoy nuestra reacción ante la cólera y qué sentimientos tuvimos, especialmente en los años 60, sobre la guerra y sus necesidades? Si nuestras actitudes son parte de la interpretación, profesaríamos al menos este subjetivismo como lo ha hecho recientemente alguno de los "Nuevos historiadores". (b) Interpretaciones previas, *i.e. Rezeptionsgeschichte*, la reacción ante las cuales, positiva o negativa, influye en la nueva interpretación. Para mencionar sólo unas pocas: la crítica de los Padres de la Iglesia sobre el final de la *Eneida*; frente a ella, la excesiva tendencia a convertir a Eneas en proto-cristiano y estoico: ahora que se escapa de esta imagen producida por las recepciones más tempranas, ¿no es mejor admitir que fue simplemente un molde errado para encajarlo,

---

<sup>12</sup> Cf. W. Moskalew, *Formular Language and Poetic Design in the "Aeneid"* (Leiden 1982).

en vez de tratar su despliegue de emociones humanas como una caída de la gracia? En forma similar, la dimensión augustea necesita una precisión mucho mayor. ¿Hasta qué punto es legítimo hacer inferencias, a partir del tratamiento que Virgilio da a sus personajes, sobre “la grandeza que Augusto parece representar”? De un modo más general, ¿es suficiente convertir las tesis interpretativas previas (e.g., “la *Eneida* es una glorificación de Augusto”) simplemente en antítesis, en lugar de dar una nueva mirada al texto mismo y avanzar desde allí?

Como puede verse, esta clase de hermenéutica no impone un lastre teórico innecesario ni predispone al lector. Toma en cuenta la historicidad del texto antiguo y la de las subsiguientes interpretaciones, incluyendo las nuestras. No inhibe las interpretaciones múltiples y les permite incluso una causa final que desearía advertir: las respuestas múltiples del lector como parte de la intención del autor.<sup>13</sup>

Por supuesto, la verdadera característica de las grandes obras de literatura es el hecho de que generan respuestas variadas y aún conflictivas. Este fenómeno merece ser definido en términos diferentes al de la cómoda reliquia heredada de la Nueva Crítica que los latinistas convirtieron en rutina: “ambigüedad”.

Esto necesita ser revisado en conjunción con una de las características esenciales de la poesía romana: su constante referencialidad y alusión sistemática a los predecesores griegos y romanos, un asunto para el que el Profesor Conte ofrece algunas sagaces redefiniciones. En términos prácticos, este factor, entre otros, explica los muchos estratos y la complejidad sofisticada de la poesía del final de la República y de la poesía augustea. Tomemos los principales personajes de la *Eneida* (cf. Griffin 193/94): Eneas es Aquiles, Héctor, Hércules, Menelao, Jasón, Odiseo, y Paris, y Augusto; Dido es Nausicaa, Calypso, Medea, Cleopatra, Ariadna, y la nada romántica Dido de Nevio. Nuestras respuestas cambian y pueden variar de lector a lector, pero la intención guía del poeta no está ausente. En la excelente formulación de Jasper Griffin: “Todo esto puede ser, por supuesto, un mero caos de directivas contradictorias y propósitos confusos de parte de Virgilio. En realidad es más que eso, porque esta complejidad de respuesta es una parte vital de la intención del poeta y de la grandeza de su poema” (p. 195). En otras palabras, dos conceptos que los teóricos modernos han tendido a excluir uno de otro, cuando no a negar por completo, vienen juntos aquí naturalmente: hay un fuerte centro autorial y, también, moral y una constante invitación al lector no precisamente a responder sino a participar en la evaluación de la identidad siempre cambiante de estos personajes (y lo mismo se podría decir respecto de la variación de los temas y escenas recurrentes, un proceso que Griffin en este volumen caracteriza apropiadamente como *tema con variazioni*). No es

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, la ira, como sabemos por Cicerón y otros, era uno de los asuntos más debatidos en la filosofía ética popular en tiempos de Virgilio (cf. AJP 109 [1988] 321 ss.); además es típico de Virgilio que termine la *Eneida* con la nota de otro dilema más. Las respuestas a uno y otro no son fáciles, pero tampoco están envueltas en “ambigüedad moral”.

un teatro deconstruccionista, pero las dinámicas del proceso son similares a lo que Paul Zanker ha llamado "Andachtsbilder" en el arte augusteo, *i.e.* figuras mitológicas tales como Venus/Tellus/Pax en el Altar de la Paz augustea, que tienen una iconografía multi-referencial y compleja cuyos numerosos enlaces el espectador está invitado a descubrir y someter a reflexión. En resumen, estamos tratando con una polisemia<sup>14</sup> intencional y autorialmente definida.

Este aspecto de la poesía romana conduce también a la hermenéutica legítima, ejemplificada por el ensayo de Charles Segal, que expande una característica inherente de una obra antigua con conceptos y construcciones - como "angustia del límite" - cuyo desarrollo y formulación posdatan la obra que estamos interpretando. Esto es una fuente mayor de "nuevas" interpretaciones que, lejos de ser impuestas a un texto desde afuera, contribuyen genuinamente a elucidar una de sus dimensiones dadas. El procedimiento concuerda con la progresión de las sensibilidades y con la "intención original" del autor; elijo la frase deliberadamente porque cuestiones hermenéuticas similares son centrales para la interpretación de la Constitución de Estados Unidos y, en efecto, han sido puestas en el contexto de la hermenéutica literaria.<sup>15</sup> En contraste con la práctica de triturar un texto en el molino de una teoría, es "el texto mismo", como Segal nos recuerda, "el que debería guiarnos hacia el método y no al revés." Esa, felizmente, es la clase de trabajo que vemos acrecentarse en el área de la poesía romana, aunque podría haber más.<sup>16</sup> Esto no satisface el concepto autoteleológico de Belsey de "un punto de partida radicalmente nuevo", pero está gobernado por el buen sentido y es esencial para cumplir la verdadera misión de los clasicistas modernos: interpretar a los autores antiguos, sin caer en anacronismos, con los métodos y recursos sofisticados que hoy tenemos a disposición. Así también se asocian dos prácticas que la teoría actual ha tendido a desarrollar en un esquema de bipolaridad irreconciliable: recuperación histórica centrada en el pasado y reinterpretación centrada en el presente (Graff, 1987, 204; cf. Sección 3). Es esta justamente una de las numerosas instancias en que los latinistas pueden hacer una contribución genuina al debate hermenéutico contemporáneo (cf. Sección 6).

---

<sup>14</sup> El término es más que apropiado: como apunta Annabel Patterson (*Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry*. [Berkeley 1987] 30), fue Servio "quien introdujo en el discurso crítico europeo la palabra crucial *polysemous*, como comentario sobre el *cano* de Virgilio en los versos iniciales de la *Eneida*". Patterson también le acredita a Servio, a quien los latinistas tienden a impugnar por su pedantería, "una captación teórica del problema de la referencialidad en un texto 'literario', así como también de la metodología crítica que tal problema requiere". Barner 506 s. sugiere el uso de "multifuncionalidad" en lugar de "polisemia" a causa de sus connotaciones supuestamente más objetivas.

<sup>15</sup> Ver la publicación especial, editada por Sanford Levinson, de la *Texas Law Review* (vol. 60.3, 1982) sobre "Law and Literature" con contribuciones de Gerald Graff y Stanley Fish.

<sup>16</sup> Cf. la aplicabilidad al Eneas virgiliano, tan mal comprendido, de la definición de virilidad como desapego de sí mismo, dada por el antropólogo David Gilmore (*Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity* [New Haven 1990]); Galinsky, Cap. 3.

## 2. El legado de la Nueva Crítica

“La crítica literaria de la poesía romana”, como Charles Segal puso cortésmente en su introducción al libro de Gian Biagio Conte (p. 8), “permanece todavía bajo la excesiva influencia de la ahora envejecida Nueva Crítica”. En lo que a la Nueva Crítica se refiere, tal afirmación es más bien incompleta: seis años atrás, Frank Lentricchia podía decir justificadamente que ella había estado “pasada de moda en las últimas dos décadas, o incluso antes” (p. 320). No así en la interpretación de la poesía romana donde, como Segal apunta, aun predomina.

Ruego entonces la momentánea indulgencia de los lectores que no son classicistas por procurar un *aggiornamento* sobre todo en beneficio de los últimos, porque éste es otro ejemplo de una práctica interpretativa en el campo de la poesía romana que se lleva a cabo sin mucho conocimiento de sus presupuestos, para no hablar de la reflexión sobre los mismos. Los latinistas simplemente adoptaron las principales modalidades de la Nueva Crítica y continuaron con ellas sin reconocer su pertenencia a la Nueva Crítica, excepto, ocasionalmente, almas valientes como James Zetzel.

Pueden darse dos explicaciones principales para el predominio continuado del *modus interpretandi* de la poesía romana propio de la Nueva Crítica. Primero: hubo una reticencia comprensible a seguir el tren de la teoría subsecuente, en especial la post-estructuralista; el ensayo de Ralph Johnson es un discurso articulado de ese rechazo y volveré sobre él más adelante (Sección 4). Por eso, mantener los métodos de la Nueva Crítica resulta en gran medida un asunto de *faute de mieux* que, sin embargo, también subraya la inercia de los latinistas para producir algo de su propia cosecha que sea *mieux*; esto explica por qué, además de su mérito intrínseco, la excepción provista por la hermenéutica del género y la alusión, de Conte, es tan valiosa y por qué necesitamos iniciativas similares. En segundo lugar, la Nueva Crítica, en los años 40 y 50, ofreció la oportunidad bienvenida de complementar la árida crítica filológica con una debida apreciación estética. Esto coincidió con la creciente necesidad para los departamentos de clásicas de ofrecer cursos sobre civilización y literatura en traducción y, al pasar el tiempo, con el requerimiento de más publicaciones para promoción, concursos e incremento de méritos. La nueva modalidad interpretativa fue otro obsequio más de los sureños norteamericanos a las clásicas, y no en menor grado porque fue y es tan eminentemente practicable.

Los resultados están a nuestro alrededor, aunque pocos latinistas van tan lejos como para recordar nostálgicamente los buenos tiempos pasados, con Allen Tate (y, lejos de ser más santo que otros, hablo sólo como miembro activo de esta comunidad interpretativa particular): desde los días del primer seminario sobre poesía romana como graduado, se realiza una búsqueda impaciente y nunca concluida sobre imágenes, motivos y grupos de motivos, temas, enlaces de

palabras, estructura en forma de cajas chinas (aunque la preocupación por tales esquemas, al fin, ha comenzado a disminuir), “tensiones”, ironías, ambivalencias y paradojas. Por supuesto, es cuestión de buscar y encontrar: “Dada la elasticidad conveniente de términos tales como paradoja e ironía, pocos poemas podrían dejar de revelar estas cualidades, de alguna manera, bajo una correcta y ajustada inspección” (Graff, 1987, 206). En cuanto a atribuir significación a repeticiones de palabras y frases, los intérpretes de la poesía romana fueron mucho más allá que sus anónimos mentores de la Nueva Crítica. El resultado frecuente ha sido una suerte de aproximación como de exprimidora a los poemas que aplasta el designio poético en una secuencia de ecos verbales presumiblemente relacionados.

La absorción de la Nueva Crítica en el estudio de la poesía romana no fue por cierto del todo mala. En contraste con los departamentos de inglés y otros, facilitó la integración de crítico e investigador en la misma persona. Un soplo de aire estético lamentablemente pasó y se llevó a cabo algún buen trabajo sobre imágenes, como el artículo fundamental de Bernard Knox sobre el Libro 2 de la *Eneida*.<sup>17</sup> Con esto, sin embargo, llegaron los retrocesos inherentes al método. Los poemas fueron tratados cada vez más como mónadas estéticas sin marco de referencia más allá del poema mismo (o, a lo sumo, algunas repeticiones verbales en sus hermanos adyacentes dentro de un mismo libro de poesía). El inmanentismo resultante - compartido por la crítica contemporánea de la historia del arte - lo separó del autor (de aquí, la “falacia intencional”) y de todo contexto histórico y social. La etapa final de este proceso - y no estoy afirmando que fuera logrado en cada una de sus instancias - está caracterizada por Terry Eagleton: “El poema en sí resultó tan opaco a la indagación racional como el mismo Todopoderoso: existió como un objeto encerrado en sí mismo, misteriosamente intacto en su propio ser único” (p. 47). Esto explica que todavía en 1990, haya tanta resistencia a indagaciones racionales, por ejemplo, sobre la naturaleza exacta de las “voces” que dirigen la interpretación de la *Eneida* por misteriosos rumbos. No podemos reprochar a los teóricos post-Nueva Crítica por hacer de la “demistificación” una parte de su agenda.

Pero aunque los críticos literarios de la poesía romana pueden ser adversos a las tendencias percibidas de las modas teóricas, muchos de ellos comparten con estos teóricos la preocupación por un marco de referencia más amplio que el poema mismo. El común acuerdo de trascender un formalismo aislacionista no debería ser pasado por alto, aunque los caminos que tomemos puedan ser diferentes. Los estudiosos de clásicas, y los latinistas en particular, tienden a ser eclécticos en sus métodos y esa fue, después de todo, una buena virtud romana. Aunque manteniéndose libres de la rutina del formalismo de la Nueva Crítica y

<sup>17</sup> *AJP* 71 (1950) 379-400; reimpresso en S. Commager, ed., *Virgil. A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs 1966) 124-42. Knox no es primordialmente un latinista.

de sus tendencias entrópicas, los intérpretes de la poesía romana pueden todavía encontrar en aquella un valioso instrumento para el análisis, en combinación con otros. Por el contrario, mientras la teoría moderna ha declarado a la Nueva Crítica *passé*, realmente la ha extendido en la peor dirección: sirvan de prueba la “muerte del autor”, la transferencia o desplazamiento de “poder” de la vida real y de la política al reino de la autoridad crítica (cf. Eagleton 142 ss. y Felperin 213 ss.) y el solipsismo y anti-humanismo resultantes (cf. Graff, 1987, 250 ss; Said 2 ss.; Todorov 182 ss.). Por eso, la realización del postulado marco de referencia más amplio a menudo es desechada por tales tendencias.

En contraste, es imposible para un buen estudioso de poesía romana considerar ni siquiera un poema individual en total aislamiento, dada la intensidad de su interacción con la tradición anterior. De nuevo el Profesor Conte es quien lo tiene admirablemente en cuenta, al reconocer con acierto que tal “alusión” es algo más que una relación *ad hoc* entre un poeta y su predecesor, y al integrar en su análisis (*The Rhetoric of Imitation*) conceptos de semiótica y teoría estructural, como la “competencia” del “Lector Modelo”. Además, está, como siempre, el referente histórico, de ningún modo ausente en la teoría contemporánea y sobre el cual volveré enseguida. Sin embargo, de acuerdo con la visión de Boeckh (citado por Zetzl, p. 42 abajo) de que el valor de la teoría reside simplemente en volvernos concientes de lo que de otra manera hacemos sin advertirlo, es importante, sobre todo para los intérpretes americanos de la poesía romana, familiarizarse con la génesis y principios establecidos de la Nueva Crítica. Observamos antes que, como todo, las teorías literarias y los sistemas de hermenéutica son producto de condiciones históricas, y la Nueva Crítica no es excepción. Los latinistas, que están incomparablemente equipados para hacerlo, tendrán que decidir por sí mismos hasta qué punto el hecho de su historicidad convierte a los métodos de la Nueva Crítica en pasados de moda y hasta qué punto pueden continuar siendo practicables.

### 3. El rol del historicismo

En su alocución de 1980 como Presidente de la MLA, Hillis Miller lamentó que “la teoría se aparte de la historia.” Al hacerlo así, expresaba una dicotomía percibida en alguno de los desarrollos de la crítica literaria actual que, por la acostumbrada ósmosis, ha rozado también a algunos intérpretes de literatura antigua. El modelo de historicismo que fue asentado como títere es principalmente el estático *Historismus* del siglo XIX, centrado en von Ranke. Curiosamente, además de la escritura actual de nuevas historias étnicas, esta “noción estática de grupos eternos”<sup>18</sup> ha sido la excepción antes que la regla en historiografía.

<sup>18</sup> Werner Sollors en S. Bercovitch, ed., *Reconstructing American Literary History* (Cambridge, MA 1986) 19.

Lo tipifica la observación de Goethe de "que nadie duda de que la historia mundial debe ser reescrita de tiempo en tiempo", y este relativismo encontró su expresión más popular, en la historiografía americana, en *Everyman his own historian* (1935) de Carl Becker. La hermenéutica histórica, en efecto, es muy similar a su compañera literaria: está presente el constante reconocimiento, de parte de todo buen historiador, de que no hay relato o interpretación definitiva. Sólo podemos aproximarnos a la meta; para parafrasear a Dryden, nuevamente, un hecho histórico nunca es totalmente explicado, así como tampoco lo es un texto. Incluso la familiaridad casual con la historiografía nos hará concientes del hecho de que el revisionismo es endémico en la disciplina. Cuando, por lo tanto, "la textualidad ha llegado a ser la antítesis exacta y el desplazamiento de lo que puede ser llamado historia" (Said, pp.3 ss.), éste es sólo otro efecto de la departamentalización de las disciplinas humanísticas y del solipsismo de mucha de la crítica contemporánea, un solipsismo que resulta tanto más punzante e irónico en vista de la grandiosa retórica epistemológica que pretende proveer conceptos unificadores para la diversidad de las experiencias.

Un resultado adicional, como apunta Said, ha sido que "en los estudios literarios americanos no ha habido, en el pasado cuarto de siglo, suficiente trabajo de investigación histórica de primera línea que pueda ser llamado 'revisionista'" (p.167). En lugar de proveer reinterpretaciones auténticas, el esfuerzo de los teóricos modernos ha estado concentrado en redefinir y reembalar un producto inalterado. A menudo, tales formas de crítica "sólo llegan a un mero intercambio de opinión", como un vidente y quimerista Joshua Whatmough dijo en el prefacio a sus lecturas Sather en 1956 cuando abogó, como Ralph Johnson hoy, por el "goce de la literatura como tal, desnudada de exterioridades innecesarias" (p.vii). Si bien esto incluye el placer intelectual, como apunta Marilyn Skinner en su respuesta, el punto saliente es, en palabras de Said, que "para que haya interpretación efectiva, después de todo lo dicho y hecho, en lo que es una disciplina histórica, debe haber también historia efectiva, trabajo de archivo efectivo, compromiso efectivo en el material real de la historia" (p. 167). Es, sin duda, un punto de vista que debería ser compartido por el mayor número de clasicistas y ciertamente por los estudiantes de poesía romana. El valor de toda obra literaria o, específicamente, de un poema romano, no se agota en su dimensión histórica. Es tonto, sin embargo, polarizar la interpretación en historia aquí y estética allá, y luego ir a empantanarse en aporías; la hermenéutica de Jauss, que debe todo a la praxis, muestra, justamente como hacen Hirsch y Boeckh, que estos aspectos necesitan ser combinados, como de hecho lo están en muchos estudios de la poesía romana.

Ese esfuerzo, para continuar por un momento nuestra reseña de la escena moderna, fue también la tesis central de *Toward a New Historicism* (1972) de Welsey Morris, que le dio el nombre, aunque no mucho más, al Nuevo Historicismo

contemporáneo, cuyos incipientes movimientos tanto preocuparon a Hillis Miller. Morris citó claramente el paralelo con la interpretación literaria: "No se ha dado una razón convincente de por qué la perspectiva histórica y la respuesta estética deberían ser mutuamente excluyentes. El nuevo historicista se fija como tarea la resolución del modo dual de existencia de la literatura al introducir la estética en la historia..."(p.30). Como un antídoto contra las definiciones monolíticas de historicismo que residen en los escritos de los teóricos literarios, Morris también diferenció útilmente entre varios tipos de historicismo y, por esa especie de coincidencia que desafía lo hermenéutico, encontró tantas clases importantes como lo había hecho Empson con la ambigüedad.

Para los observadores hartos de las modas críticas cíclicas, el "Nuevo Historicismo" de la década pasada puede ser nada más que "historia sin notas al pie de página", pero su propia orientación distintiva es una ilustración adecuada en sí misma de la historicidad de tales tendencias interpretativas. Además de "disolver la literatura en el complejo histórico" sin recurrir al "vocabulario anticuado de alusión, simbolismo, alegoría y mimesis", y renunciando al formalismo vacío en favor de "colocar consideraciones históricas en el centro de la escena del análisis literario"<sup>19</sup>, es una reacción contra la departamentalización profesional que fue exacerbada por los teóricos literarios. El Nuevo Historicismo es interdisciplinario y apunta a la iluminación de la cultura (Stephen Greenblatt ahora prefiere el término "poética cultural") desde la perspectiva de varios campos académicos relevantes: literatura, historia, antropología, historia del arte, religión, etc. Para un estudiante de *Altertumswissenschaft* todo esto suena sorprendentemente familiar. Al mismo tiempo, los Nuevos Historiadores reconocen su heterogeneidad y la etiqueta es un paraguas más que la implicación de una nueva ortodoxia.<sup>20</sup>

Lo que es nuevo en el Nuevo Historicismo y lo hace un verdadero hijo de su época es su congenialidad con las actitudes postmodernas. Justamente como los arquitectos postmodernos pro-clásicos no vuelven simplemente al neoclasicismo, así los Nuevos Historiadores evitan volver a la vieja escuela del determinismo histórico, a "abovedadas construcciones hipotéticas" y "ecuaciones causales". En su lugar, prefieren "sorprendentes coincidencias". El resultado es un *bricolage* no diferente del encontrado en las construcciones postmodernas, reflejando lo que Lyotard ha definido como la falta de un centro espiritual compartido y de una autoridad absoluta en favor de la relativización de las "grandes narraciones" de la historia como la ciencia y la religión.<sup>21</sup> Ambos, los arquitectos y los Nuevos Historiadores debieron resistir una ortodoxia existente (la "Inquisición Protestante", en la apropiada frase de Jencks), y evitar el estigma de una

---

<sup>19</sup> Veeseer, xii, con referencia a T. Hawkes, "Uses and Abuses of the Bard", *TLS* (April 10, 1987) 391-93.

<sup>20</sup> Para más detalle, ver el útil panorama de Brook Thomas, "The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics", en Veeseer 182-203.

<sup>21</sup> J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis 1984).

vuelta en gran escala al tradicionalismo. Ni unos ni otros, por lo tanto, se atrevieron a voltear a sus inmediatos predecesores: de aquí la yuxtaposición de elementos Modernistas e historizantes en la arquitectura postmoderna<sup>22</sup>, mientras que los Nuevos Historiadores comparten con los postestructuralistas una preocupación por el “poder” y “han sustituido las ‘ideas’ por las relaciones de poder como unidades fundamentales del análisis histórico” (Thomas 225). Los latinistas nuevamente reconocerán algo familiar en esta perspectiva y en la pública admisión de los Nuevos Historiadores de que sus actitudes personales (hacia los sucesos corrientes, por ejemplo) dan forma a sus escritos: ambas cosas, después de todo, fueron la inspiración guía para *The Roman Revolution* de Sir Ronald Syme, la obra sobre Augusto más influyente, todavía, desde que fue publicada en la época de las autocracias de Hitler, Mussolini, y Stalin. La diferencia yace en el rechazo de los Nuevos Historiadores a ser sistemáticos en gran escala y así cometer la falacia de la causalidad.

¿Qué puede aprender de todo esto el crítico literario de poesía romana? Al menos tres puntos son dignos de notar. Uno, la atención a los aspectos históricos de la literatura no está pasada de moda para nada sino que vuelve a ser una parte constitutiva de la escena crítica contemporánea. Aunque hay diversas definiciones, como era de esperar, el historicismo es bien reconocido y activamente dogmático. Sobre todo en la disciplina de clásicas, pues, no debería ser usado simplemente como una etiqueta reduccionista. Dos, hay un esfuerzo por combinar las perspectivas histórica y estética en la escritura de literatura e historia. La interpretación de la poesía romana ha tenido una tradición distinguida en este aspecto, desde Richard Heinze a Gordon Williams (la modestia me impide mencionar a los colaboradores de este volumen). Es una buena tradición que debería ser mantenida. Tres, el estudio de la poesía romana, en verdad, debería ser una “poética de la cultura” que se beneficie a partir de una orientación interdisciplinaria. De nuevo, hay una buena tradición para construirla. A diferencia del Nuevo Historicismo, no debe su génesis a una reacción, y por lo tanto está eximido de la angustia (Angst) de ser sistemático. El reciente libro de Eleanor Leach sobre representaciones literarias y artísticas del paisaje en la Roma republicana y augustea es un espléndido ejemplo.

Existe, por supuesto, la tentación de alternativas creativas. En un reciente ensayo sobre *Daphnis y Chloe* de Longo, el último Jack Winkler se abocó a la cuestión metodológica con una exactitud que los clasicistas deberían usar más a menudo (Winkler, 1989, 102):

Pero la cuestión metodológica más amplia es saber si los lectores tendrían simplemente como meta tratar de reproducir el significado del autor (si él tuvo alguno - es decir, si él tuvo uno). ¿Concederíamos esa

---

<sup>22</sup> Ver Jencks y mi capítulo sobre “Classicism in Postmodern American Architecture” en *Classical and Modern Interactions*.

gran autoridad a los escritores que leemos? Si nuestras facultades críticas se aplican únicamente al servicio de recuperar y reanimar un significado del autor, entonces ya nos hemos entregado a las premisas y protocolos del pasado: estructuras pasadas de violencia cultural y sus descendientes en las alcobas y callejuelas oscuras del presente. Esto, sobre todo, es lo que no debemos hacer.

Aquí se reúnen varias cuestiones que necesitan ser diferenciadas unas de otras. Recuperar el significado del autor o, de una manera general, el contexto histórico y social u "horizonte" es una tarea esencial para el crítico. Probar o intentar leer una obra a la luz de su tiempo no tiene nada que ver con suscribirse a sus valores. La confusión es común entre los críticos modernos quienes "insisten en que la interpretación es un evento productor de valor, no una mimesis pasiva de valores que están allí" (Lentricchia 345). De hecho, sin embargo, el intento de reinterpretar una novela griega en un modo políticamente correcto, como Winkler procede a hacer en esta instancia, finalmente produce el irónico resultado de volverla menos objetable a las sensibilidades modernas. El intérprete ahistórico creativo simplemente termina practicando una especie de censura más sofisticada. El historicismo, en suma, es esencial porque se ocupa de la alteridad de la literatura de otras culturas y otros tiempos.

Una cuestión final que necesita ubicarse bajo el título de historicismo es la que ha producido el hecho más cercano a una controversia metodológica explícita que hemos tenido recientemente en la crítica erudita de la poesía romana. Se centra en el dilema de hasta qué punto los poetas romanos dieron forma a sus creaciones sobre la base, o bien de preceptos literarios, reglas de género, y de la tradición poética precedente, o bien sobre la base de la experiencia e inspiración a partir del mundo social, cultural y material en que ellos vivieron, o sobre ambas. No es una cuestión nueva porque sintetiza en gran manera la interpretación estética y erudita de la poesía romana desde el comienzo de la investigación clásica, que coincidió con el período romántico (cf. el ensayo de James Zetzel), pero fue respondida concretamente - y, desde el punto de vista de sus críticos, parcialmente - por Francis Cairns en 1972 en su *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. "La teoría que subyace en este libro", Cairns escribió, "es la de que la totalidad de la poesía clásica está escrita de acuerdo con grupos de reglas de los distintos géneros, reglas que pueden ser descubiertas por un estudio de la literatura supérstite misma y de los manuales de antigua retórica que tratan este asunto", primeramente el Rhetor Menandro y el Pseudo-Menandro del III D.C. cuyas estrellas ahora comenzaron a lucir con más brillo que nunca en el horizonte interpretativo. Asimismo, "los poemas de la antigüedad clásica no son internamente completos, sino que son miembros de tipos de literatura conocidos en la antigüedad como *gene o eide*, que serán descriptos en este libro como géneros."

Uno de los méritos del libro de Cairns fue impulsar a los latinistas en direc-

ción a la reflexión metodológica. Y podría ser más que una sorprendente coincidencia el hecho de haber sido publicado al mismo tiempo que los teóricos literarios, fuera de las clásicas, estaban debatiendo la misma cuestión a su manera. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* de Harold Bloom apareció al año siguiente y su “supuesto tácito es que esa identidad poética resulta, de algún modo, un proceso totalmente intraliterario sin ningún contacto con procesos extraliterarios más vastos que conforman la identidad humana” (Lentricchia 326), caracterización notablemente oportuna también para el estudio de Cairns sobre la influencia poética, a pesar de las diferencias particulares entre su obra y la de Bloom. Cairns, entretanto, ha puesto en claro (cf. su ensayo en el presente volumen) que él no es ciego a tales procesos extraliterarios, pero que se trata de una cuestión de énfasis. Respondiendo directamente a Cairns, Jasper Griffin, en varios artículos meticulosamente documentados, subrayó la importancia del medio contemporáneo de los poetas romanos, y fue acusado, a su vez, por Richard Thomas de “volver atrás el reloj” hacia un modo de interpretación no crítico, romántico y biográfico. Hay algunos aspectos exagerados en esta discusión, como en todo debate académico, con el objeto de afilar el punzón, si no la daga; la mayoría de los latinistas está, en verdad, completamente en guardia y aprecia la complejidad de la relación entre estos dos aspectos, lo que es, tal vez, el rasgo más singular de la poesía romana. Este aparece prominentemente en varios de los ensayos de esta colección e incluye la intención de Conte y Cairns de ir más allá de un mero formalismo en la definición del género por medio de la discusión de “géneros de contenido”.

#### 4. Resistencia a la teoría

La resistencia de la filología clásica a la teoría actual sigue el mismo modelo que vimos en su adhesión, al menos en el área de la poesía romana, a las estrategias interpretativas de la Nueva Crítica: es practicada, más que articulada.

En lugar de ser un fenómeno superficial, sin embargo, tiene raíces históricas que se conectan fácilmente con las principales objeciones que hoy hacen los críticos no classicistas a la teoría moderna. El asunto merece un tratamiento más amplio que el que puedo dar aquí y, a fin de mantener la discusión tan concisa y focalizada como sea posible, lo resumiré bajo varios ítems.

1) *Anti-metodismo*. Mientras que la filología clásica puede haber sido sinónimo de hermenéutica en los primeros tiempos del siglo XIX, desarrolló una fuerte tendencia anti-metodista en las décadas siguientes (cf. Peradotto). El menosprecio de Wilamowitz al “método filológico”, citado arriba (p. 6), es típico y tiene su contraparte en el pronunciamiento de Housman de que “el conocimiento es bueno, el método es bueno, pero una cosa es necesaria por sobre todas las demás: tener una cabeza, no una calabaza, sobre vuestros hombros, y sesos, no un

pastel, en vuestra cabeza.”<sup>23</sup> Se comprende, por supuesto, que es siempre el otro colega quien tiene la calabaza sobre sus hombros y el pastel en su cabeza. Subyace en tales afirmaciones el reconocimiento, como vimos antes, de que hay un elemento de juicio subjetivo en toda actividad crítica, ya sea que involucre la edición de un texto o una interpretación literaria. La elevación del principio de subjetivismo *über alles* por parte de los deconstruccionistas y pragmatistas puede ser considerada, entonces, como el triunfo de una completa honestidad frente a las aporías y otros “indecidibles”, o como una *reductio ad absurdum*. Aunque muchos clasicistas no lean nunca los diversos argumentos y artículos que sustentan el *Against Theory* de Knapp y Michaels, su *anima naturaliter antimethodica* no dudaría en estar muy de acuerdo con los sentimientos expresados allí. Otro tanto harían con la siguiente advertencia de Roland Barthes:<sup>24</sup>

Algunos hablan vehementemente y con urgencia sobre método. Este nunca les parece bastante riguroso o formal. El método deviene Ley, pero como esta Ley se halla desprovista de todo efecto que pudiera estar fuera de sí misma, siempre queda corta. En definitiva, una obra que incesantemente declara su voluntad-por-la-metodología como resultado, al fin resulta siempre estéril. Cada cosa ocupa un lugar dentro del método, nada queda para la “escritura”..., el investigador repite que su texto será metodológico, pero este texto nunca llega. Para matar la investigación y sumergirla en los despojos de las obras abandonadas, nada más seguro que el método. En algún punto, hay que volverse contra el método, o al menos tratarlo sin ningún privilegio de fondo.

Esta advertencia contra el método en sí mismo puede fácilmente convertirse en una excusa para evadir del todo cualquier método.

2) *El anti-humanismo de la teoría moderna*. Esta preocupación de ningún modo es la defensa residual de nostálgicos y obstinados clasicistas que están poco dispuestos a ser arrastrados en las complejidades de la estructura profunda. Por el contrario, es un tema dominante en las críticas de la teoría moderna, muchas de las cuales provienen de críticos que no son tradicionalistas. Harold Bloom habla de “la chata pesadez anti-humanística de todos estos desarrollos en la crítica europea” (pp. 12-13) y Tzvetan Todorov concluye su travesía medular a través de la crítica americana con el comentario de que “está dominada por lo que podemos llamar con su verdadero nombre, antihumanismo” (p.190). El camino que él piensa que debería seguirse es “el indicado por Scholes” que “debería ser llamado humanismo crítico” (*ibid*).

En el centro de esta objeción se hallan los aderezos científicos y la jerga im-

---

<sup>23</sup> Para la cita completa ver el ensayo de Zetzel (p. 42 abajo).

<sup>24</sup> *Tel Quel* 47 (1971) 9s. en la traducción de Harari 10.

penetrable de gran parte de la teoría contemporánea<sup>25</sup>. Si volvemos el reloj un siglo atrás, encontramos precisamente esas características, con la superespecialización profesional concomitante, aplicadas a la filología clásica y, unas pocas décadas más adelante, contribuyendo vastamente a la reducción del rol que ella una vez tuvo en la educación. Como en la teoría moderna, los medios devinieron fines. El aparato elaborado que estaba destinado al estudio de los textos llegó a ser más importante que el estudio de los textos mismos, todo en un esfuerzo por ser tan científicos como las ciencias emergentes que comenzaban a reclamar su lugar en el *curriculum*. La comedia romana, por ejemplo, fue sometida a una inspección científica rigurosa, verso a verso, en términos de elementos “griegos” y “romanos”, criterios que eran definidos en sí mismos con gran cantidad de subjetividad. Aunque la comedia raramente resulta más divertida vista a través de discusiones eruditas de toda clase, estudiosos como Leo y Jachmann virtualmente destruyeron su existencia literaria, algo que podría haber sido evitado si hubieran tenido en cuenta la advertencia de Richard Heinze y hubiesen considerado, por ejemplo, su recepción en las literaturas posteriores.

Esta estrechez auto-inducida, resultante de una confusión de medios y fines, fue uno de los principales contribuyentes de una drástica disminución del estudio de clásicas. A partir de aquí, entonces, este último ha llevado una existencia tenue. Correr una vez más el riesgo, a través de la teoría moderna, de repetir los mismos errores que cometió la filología autoteleológica no es, obviamente, un curso de acción que muchos clasicistas considerarían seriamente. Muy por el contrario, la mayor parte de los clasicistas americanos de hoy encuentran su *raison d'être* y la seguridad que pudiera haber para la continuidad de la disciplina, precisamente en la relevancia de “cuestiones de significación más general sobre literatura”, desatendidas por sus predecesores del siglo XIX (Graff, 1987, 35). La perniciosa experiencia de la filología solipsista nos ha enseñado a no retirarnos nuevamente, para usar palabras de Said, de nuestras “bases, los ciudadanos de la sociedad moderna”, como lo hizo la crítica entrópica moderna (Said 4). El alcance humanístico, y no la teoría, es el camino para la supervivencia (ver, sin embargo, las observaciones de Marilyn Skinner para una perspectiva algo diferente). El resultado es que la mayoría de los clasicistas americanos, igual que los arquitectos postmodernos pro-clásicos, son practicantes idiosincráticos, una característica que refuerza la tendencia hacia el empirismo y el eclecticismo de libre-estilo con preferencia a cualquier teoría.

Esto está relacionado con el muy fuerte determinante sociológico de los departamentos de clásicas americanos. La mayoría de los departamentos son pe-

---

<sup>25</sup> Eagleton apunta tendencias similares en la génesis de la Nueva Crítica: “Su batería de instrumentos críticos fue un modo de competir con las ciencias duras en sus propios términos, en una sociedad donde tal ciencia era el criterio dominante del conocimiento” (p.50). Deberíamos ser conscientes de este condicionamiento histórico común a la filología clásica “dura”, la Nueva Crítica, y la teoría moderna.

queños- tres a ocho miembros de facultad - y, por lo tanto, no pueden brindar un teórico, especialmente uno que enseñe sólo teoría como se han acostumbrado a hacer sus colegas en los departamentos de inglés. Críticos como Graff han equiparado correctamente el crecimiento de la industria de la teoría con el triunfo de la profesionalización excesiva que es endémica en las burocracias académicas americanas. En contraste, la tendencia de alguno de los más amplios programas de clásicas en EE.UU. ha sido juntar de nuevo a Humpty Dumpty y convertir a las clásicas en un estudio integrado de literatura, lengua, historia, arte, arqueología, filosofía, leyes, lingüística y religión, y animar a su facultad a enseñar siguiendo estas líneas. El último Bartlett Giamatti presentó tales programas clásicos como un modelo para las humanidades en general<sup>26</sup>. Aunque tales modelos llenan una necesidad intrínseca y son el resultado orgánico de un contenido académico, el establecimiento de los programas autónomos de teoría es percibido cada vez más como el resultado de una creación artificial de trabajo académico, que sólo lleva a una nueva fragmentación de la disciplina. Es irónico, vista de la orientación marxista de tantos de estos teóricos, que estén conformes con la observación de Walter Benjamin de que "en la cultura capitalista, el deseo de novedad se vuelve recurrente en ambos sentidos de la palabra: "La moda es el eterno retorno de lo nuevo"<sup>27</sup>. Más fundamentalmente, la orientación interdisciplinaria de los modernos clasicistas americanos se mantiene en duro contraste con el hermetismo de muchos teóricos modernos también americanos. Bajo estas circunstancias, los llamados a ampliar la disciplina clásica y revitalizarla mediante un compromiso de diálogo con la teoría literaria moderna pueden asumir toda la fuerza de un oxímoron (necesito destacar otra vez que no coincido con todos estos puntos de vista: simplemente estoy tratando de explicar por qué la resistencia clásica, y especialmente la de los latinistas, no es meramente caprichosa).

3) *Respeto al texto y al autor*. Los teóricos modernos americanos son producto del sistema educativo de EE.UU. Y raramente dominan una lengua extranjera. Tal vez esto sea la causa de que hayan inventado la propia. En cambio, por tener que ser expertos al menos en dos lenguas extranjeras obligatorias, los clasicistas vienen de una tradición atenta a la lengua y al modo en que la usan los autores. Aun las divergencias de esta tradición, como la filología "científica" de fines del siglo XIX y comienzos del XX, son excesos de esta preocupación más que invalidaciones de ella. Aunque crean en la libertad interpretativa, los clasicistas serán cautelosos con la querrela de *langue y parole* y compartirán los axiomas de Scholes de que "esta libertad...está ciertamente restringida por la len-

---

<sup>26</sup> *The University and the Public Interest* (New York 1981) 58. Para mayor contexto, cf. mis notas sobre "Roma, America, and the American Classics Profession Today" en *Classical and Modern Interactions*, c. 6.

<sup>27</sup> Brook Thomas (nota 20, arriba) 187 con referencia a W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* 1.2 (Frankfurt 1972) 677.

gua" (154) y de Eagleton de que "es un engaño academicista ver la obra literaria como una arena de infinitas posibilidades que se escapan" (pp. 87 ss.). O, para dar otro ejemplo, la siguiente crítica de las *interpretationes modernae* podría haber sido escrita fácilmente por un clasicista:

La interpretación en nuestro tiempo, sin embargo, es aún más compleja. En efecto, el celo contemporáneo por el alcance de la interpretación a menudo es impulsado no por piedad hacia el texto problemático (que puede encubrir una agresión), sino por una abierta agresividad, un abierto desdén por las apariencias. El viejo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; estableció otro significado por encima del literal. El estilo moderno de interpretación excava, y cuando excava, destruye; escarba "detrás" del texto, para encontrar un sub-texto que supuestamente es el verdadero.

Pero estas observaciones son de Susan Sontag (p. 6). En el momento oportuno se impuso la autoridad del crítico a expensas del autor: un desplazamiento, como hemos anotado antes, en el dominio de la teoría, del poder que los académicos no alcanzarían en el mundo real. Aparte de las más clamorosas afirmaciones de Stanley Fish a las que ya me he referido, el concepto de Harold Bloom de la relación del poeta con su precursor como "la angustia de la influencia" proporciona una ilustración interesante. Argumentando que para los poetas posteriores - a quienes Bloom justifica que sean totalmente neuróticos en esto - un modo de hacer frente al peso del pasado es entregarse a una mala lectura deliberada o incluso a un encubrimiento de la obra de sus predecesores, Bloom reclama entonces al menos igual *status* para el intérprete: "La obra del intérprete, como un acontecimiento, no es más ni menos privilegiada que el acontecimiento de encubrimiento del poeta posterior con respecto al poeta anterior. Por lo tanto, la relación del poeta anterior con el posterior es exactamente análoga a la relación del poeta posterior con el intérprete mismo" (Bloom, 1975, 58). Y no es otra cosa que eso, por supuesto (ver Lentricchia 338 s.). La perspectiva diferente de los investigadores de la poesía romana en la cuestión de la influencia poética y las actitudes romanas ante la misma (cf. Sección 5), los ha protegido ampliamente de tales malinterpretaciones.

De nuevo, en algunos casos, justamente puede ser un asunto de no pensar las cosas hasta el fin. Con el respeto por la lengua, su manipulación y sus matices, llega el respeto por el autor. Esto conduce, bastante confusamente, a una identificación con la intención autorial de aún las lecturas más deconstruccionistas (*de facto*) de la poesía romana, especialmente de la *oeuvre* de Virgilio. Los críticos literarios, y no precisamente clasicistas, son afortunados por tratar principalmente con las obras de autores que han muerto hace tiempo. Los especímenes vivos, hablan una lengua altamente desambigua: "Está en la naturaleza de la deconstrucción" escribe John Updike, "robarle a las obras literarias su conte-

nido intencionado, reemplazándolo por mensajes subliminales que el autor no intentó.”<sup>28</sup> El proceso ciertamente se observa en la interpretación de autores como Catulo y Virgilio, pero, ingenua e implícitamente, todavía es equiparado siempre con la intención del poeta. El colmo ha sido una ausencia de tendencias autoritarias como las expuestas por Barthes (cf. Felperin 203): con todo su conservatismo, los clásicos realmente se han adherido a actitudes que son más liberales y tolerantes que aquéllas de sus hermanastros hostiles. La razón es una mezcla de inercia, *laissez-faire*, y la genuina flexibilidad y tolerancia que Robert Stern ha destacado correctamente en su valoración de la tradición clásica en arquitectura.<sup>29</sup> Hemos evitado, por ejemplo, aplicar un doble parámetro a nuestros escritos y a los de los poetas muertos: si bien el reconocimiento de que la poesía es una clase especial de discurso no es una visión novedosa (cf. Whatmough), un poema no significa simplemente cualquier cosa sino lo que su autor quiere significar - un parámetro al que los deconstruccionistas, en particular, no han sabido ajustar sus propios pronunciamientos (Felperin 34ss.) -. La inconsistencia, no, la hipocresía de tal actitud fue muy bien sintetizada por el reproche de Derrida a John Searle de malconstruir lo que Derrida significa.

4) ¡Gozar! ¡Gozar! Mucho de lo que he bosquejado en esta sección es el trasfondo natural de la “jeremiada” de Ralph Johnson en donde pide una vuelta a la simple alegría de la lectura por placer. Los lectores determinarán por sí mismos, como lo hace Marilyn Skinner, el grado de afinidad entre sus argumentos y la *jouissance* de Barthes, la “*nouvelle cuisine* del placer del texto”, en la irónica definición de un crítico reciente (Huysens 38). Es realmente una comida tradicional, aunque al Profesor Johnson ciertamente no le faltan compañeros de banquete en la escena crítica contemporánea.

Ellos incluyen a Susan Sontag quien, más de diez años antes de que Barthes, formulara su idea de *jouissance* con sus connotaciones sensuales, postuló que “en lugar de una hermenéutica, nosotros necesitamos una erótica del arte” (p.13). El remedo de ciencia de parte de los teóricos modernos se ha encontrado con frecuente desaprobación, porque es inadecuado a la tarea (cf. Crews 1040ss.). Todorov expresa su esperanza de que “este olvidable episodio de la crítica contemporánea pueda ser rápidamente olvidado” y pide el retorno de la crítica a la función que le es propia, “la de participante en un doble diálogo: como un lector, con su autor; como autor, con sus propios lectores, quienes en el proceso pueden incluso llegar a ser más numerosos” (p.191); Todorov, como Johnson, no se ocu-

---

<sup>28</sup> *New York Times Book Review* (June 10, 1990) 40. Cf., con un gran sentido del humor, Levin, esp. 500ss.

<sup>29</sup> *Modern Classicism* (New York 1988) 283: “El clasicismo ofrece al arquitecto un canon como guía, pero que es un canon liberal y tolerante. Propone modelos de excelencia en composición y detalle. No establece una sola ruta sino señala variados caminos... El clasicismo tiene flexibilidad y tolerancia estructural”. El debate en torno al “canon” clásico en literatura debería estar informado por perspectivas similares.

pa del feminismo, algo que la respuesta de Marilyn Skinner trata vigorosamente de compensar. Al menos, existe la convicción general de que los "grandes textos clásicos, que continúan retribuyendo tan ricamente cada construcción y deconstrucción histórica que suscitan" (Felperin 223), permanecerán en el centro del cambiante discurso crítico y, por tanto, el gozo sin la parafernalia y jerga de una industria de interpretación autoservicial y sobreprofesionalizada. Esto también resultó un punto focal del ataque sistemático a la teoría por Stephen Knapp y Walter Benn Michaels en *Critical Inquiry* y en la vívida discusión que siguió por tres años (1982-85). Mucho de esto hace eco de sentimientos similares de clasicistas tan diversos como Joshua Whatmough y los editores de *Arion* contra la intrusión de un método filológico excesivo en el goce y comprensión de la literatura clásica. El punto no es un retorno a la inocencia, pero esta clase de lectura estética, tan enfatizada por Jauss, es una primera lectura necesaria. A veces, podemos querer detenernos allí, y otras veces esto puede no resultar suficiente. La respuesta a esta cuestión, también, es un asunto de respuesta del lector.

### 5) Convergencias

La discusión en curso ilustra, como se podía esperar, que hay en verdad "hábitos significantes comunes" en la interpretación de la poesía romana y la crítica y teoría literaria moderna. Las respuestas y métodos pueden ser diferentes, pero no sorprende que muchas de las cuestiones y preocupaciones centrales sean las mismas. Estas incluyen el campo de significados posibles, la búsqueda de una referencialidad mayor que el monadismo de los poemas, el más que positivista rol del historicismo, el equilibrio entre respuesta histórica y estética, y la preocupación por una crítica humanística que trascienda la excesiva profesionalización. Además, hemos observado algunas nociones sorprendentemente tradicionales, incluso debajo del más moderno atavío, como la afirmación de de Man sobre el "lector crítico que...nos lleva más cerca de la visión original". Podemos añadir a esto, por ejemplo, la afirmación de Jane Tompkins de que un texto literario presenta "hombres y mujeres con recursos para el ordenamiento del mundo que habitan"<sup>30</sup>, y compararlo con el *dictum* de C. M. Bowra de que la *Eneida* "tuvo éxito al hacer algo que ninguna epopeya había hecho antes ni después: ayudar a muchas generaciones de hombres a formular sus puntos de vista sobre los problemas capitales de la existencia."<sup>31</sup> Espero haber dejado en claro, al mismo tiempo, que tales convergencias no deberían alentar la complacencia, entre los latinistas, de que lo que se va vuelve, y de que podemos practicar nuestra labor por la mera absorción u ósmosis de ejemplares apropiados sin la reflexión crítica.

<sup>30</sup> *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction* (New York 1985) xiii.

<sup>31</sup> *From Virgil to Milton* (London 1945) 34. Esto es verdad desde Dante a Joe Paterno; ver Paterno: *by the book* (New York 1989) 40-46.

Dos ejemplos específicos finales ilustrarán que los clasicistas pueden útilmente aguzar su reflexión incluso sobre algunos de los tópicos más tradicionales de la poesía romana, mientras que, recíprocamente, los críticos literarios modernos pueden ganar una perspectiva valiosa con la apropiada comprensión de la naturaleza especial de estas cuestiones, tal como ha sido elucidada por los latinistas cuando se aplican a los poetas romanos. El primero, para usar las bien conocidas frases de Bate y Bloom, es el peso del pasado o la angustia de la influencia.

“Por qué los romanos”, como un estudioso moderno ha subrayado con gran propiedad, “se arrojaron al difícil negocio de absorber la cultura de una nación extranjera justamente cuando estaban envueltos en guerras extenuantes con otra nación extranjera ( esto es, Cartago en el III A.C.), sigue siendo uno de esos rompecabezas que caracterizan a las naciones en sus horas más inescrutables y decisivas... La asimilación de la lengua, maneras y creencias griegas es indistinguible de la creación de una literatura nacional que, con toda su imitación de modelos extranjeros, fue inmediatamente original, auto-afirmada y agresiva.”<sup>32</sup> Desde sus comienzos, entonces, la literatura romana, y la poesía en particular, se caracterizó por la deliberada *imitatio* de modelos griegos. Esta relación ha sido estudiada exhaustivamente por los latinistas en un modo positivista. Más allá de eso, sin embargo, existe el claro reconocimiento de que los poetas romanos no consideraron la tradición literaria pasada como un peso sino más bien como un desafío a su creatividad. La etiqueta conveniente de *aemulatio* incluye algunos, aunque de ningún modo todos los aspectos de este concepto creativo, que merece una investigación más amplia (Cf. Woodman y West). Los estudios de Bloom sobre los poetas ingleses son, al menos, un contraste útil. Los latinistas estarán intrigados por las definiciones de inspiración clásica - como *clinamen*, *tessera*, y *apophrades* - que Bloom usa para varias categorías de influencia poética, y por sus intentos de categorizar el fenómeno, como hacemos muchos de nosotros, en términos distintos de la mera relación individual entre un poeta y otro.

En este contexto, los intérpretes de la poesía romana a menudo apelan a la noción de género, tópico relevante en varios ensayos de este volumen y un recurso que Bloom no usa. Como se verá, el género tiene una elasticidad inherente y una elasticidad aún mayor en la definición moderna, pero es útil para mediar entre los extremos de enmarcar la cuestión de la tradición poética en términos completamente individuales o rigurosamente totalizantes. Ese es, en última instancia, el camino tomado por Bloom quien define la relación en términos de la victimización del poeta posterior por sus predecesores. Los poetas están “condenados a la tradición” y responden con actitudes de odio y amargura. La mayor parte de ellos lo máximo que puede hacer es luchar por “la ilusoria prioridad de lo más nuevo”. Luego Bloom procede a categorizar, con seis términos

---

<sup>32</sup> A.Momigliano, *Alien Wisdom. The Limits of Hellenization* (Cambridge 1975) 17.

clásicos idiosincráticos, los intentos de los poetas por quebrar la continuidad con sus predecesores.

El objetivo de Bloom está en los poetas románticos - un punto de referencia apropiado, como sugiere el ensayo de James Zetzel - y aún cuando su valoración necesite ser adaptada para la misma tradición romántica, nos ayuda a apreciar mejor los logros de los poetas latinos que a menudo damos por sabidos. Aunque no podamos ya mirar en sus almas, ellos se ocuparon con éxito de la angustia de la influencia en sus obras poéticas. Ovidio, por ejemplo, ostensiblemente lo hizo ignorándola; en lugar de angustia, despliega un juego ingenioso acerca de la tradición poética que, sin embargo, él entiende demasiado bien. No sorprende que, por esta razón, algo de su poesía se haya leído como poetología (cf. las discusiones de von Albrecht y Fantham). Esa es precisamente la clase de lectura que utiliza Bloom, en especial para Satán en el *Paradise Lost*. O bien, para dar otro paralelo: aunque Horacio no se angustia frente a sus predecesores griegos y urge a los romanos a escribir en esa tradición en el *Ars Poetica* y en otras partes,<sup>33</sup> está muy preocupado, en la epístola a Augusto, debido a la preferencia obsesiva de los romanos por sus propios precursores romanos. La apreciación del mérito de un poeta, para ellos, es proporcional al tiempo transcurrido desde su muerte. Poetas nuevos como Horacio son, en efecto, víctimas de tales actitudes. Este no es propiamente el mismo problema intra-poético que fue discutido por Bloom, sino una variante interesante: el peso del pasado es impuesto al poeta por su audiencia. Es otro saludable recuerdo de que tal audiencia existe y necesita ser tomada en cuenta por los historiadores y críticos literarios. De un modo más general, los estudiosos de poesía romana deberían alegrarse con la declaración de Lentricchia de que "Bloom ha lanzado audaces e importantes ideas que amenazan con convertir al moribundo tema de la influencia en el pivote del historicismo más satisfactorio para la crítica moderna ...El impacto último de sus cuatro libros será quitar el tema de la influencia a los cazadores de fuentes y registradores de ecos", y potencialmente "reforzar nuestro más tradicional acceso al estudio literario" (pp.325ss.). Todo esto es muy a propósito para los latinistas.

Un segundo tópico que está reapareciendo en la moderna crítica literaria y tiene una relevancia obvia para la poesía romana es la noción de la dimensión moral de la literatura. Dada la amplitud de definición de la moralidad y su opuesto, un conocimiento mutuo de sus discusiones sobre la aplicabilidad del concepto por parte de los latinistas y críticos modernos puede beneficiar su depuración. De acuerdo con esta construcción del poema como una entidad autónoma, la Nueva Crítica consideró la dimensión moral como inherente al poema

---

<sup>33</sup> Ver especialmente A.P. 268 ss.: *vos exemplaria Graeca/nocturna versate manu, versate diurna* y su alarde en C. 3.30.13ss.: *princeps Aeolium carmen ad Italos/aeduxisse modos*. Para su actitud en *Epist.* 2.1, cf. mi extensa discusión en *Atti del Convegno mondiale seicentifico su Virgilio 1* (Milan 1984) 245-49.

mismo, en lugar de dependiente del poeta o del lector: "Ni la cualidad de un pensamiento del autor, ni el efecto de un poema sobre el pensamiento del lector debería confundirse con la cualidad moral del significado expresado por el poema mismo" (Wimsatt 87). Scholes (p.14), citando a Ricoeur y Frederic Jameson, sostiene que encontrar tales significados es la tarea esencial del lector crítico: "...tendremos que restaurar la dimensión judicial a la crítica, no en el sentido trivial (desacreditado por Frye y otros) de clasificar textos literarios, sino en el más serio sentido de cuestionar los valores propuestos por los textos que estudiamos". Todorov amplía esta noción configurándola en contraste con un empirismo libre de valor, y concluye enfáticamente su discusión de "Pseudo-Issues y Real Issues" con esta nota: "La crítica necesita darse cuenta de su inseparable dimensión ética: no en detrimento del conocimiento empírico de los hechos, sino liberándose de las ilusiones de otro empirismo que se baste a sí mismo, cualquiera sea su naturaleza. Aquí, para mí, es donde yace la cuestión real" (p. 181). Concordantemente, Conte, en las palabras de Charles Segal, "no vacía al personaje u otros elementos narrativos de su significación humana. Está siempre interesado en retrotraer el análisis semiótico de la estructura literaria a la significación moral de la acción: las cuestiones de ideología, valores, sufrimiento, e historia" (p.15).

Esto es lo más apropiado, en tanto el aspecto moral ocupa un lugar central en gran parte de la poesía romana. El punto de vista consagrado en Roma acerca de la poesía en particular, era que ella existía para inculcar moralidad. Encontramos una suscita expresión de ello en el *Arte Poética* de Horacio donde el área específica de la moral es la del matrimonio y conducta marital<sup>34</sup>. Canto y poesía, de acuerdo con Horacio, enseñaron primero a los hombres "la sabiduría para distinguir la propiedad pública de la privada, para prohibir la relación sexual fortuita e imponer las leyes del matrimonio" (A.P. 396-98). El propósito moral de la poesía fue reconocido como perfectamente legítimo en Grecia y Roma, aunque el resultado no tuvo necesariamente que ser moralizante. El hecho básico es que "los poetas augusteos encontraron una fuente de inspiración en la reflexión sobre ideales morales, que da origen a algunas de sus más grandes poesías" (Williams 578). No estoy sosteniendo que su idea de moralidad en poesía sea idéntica a la de los críticos modernos, pero hay un importante campo en común que podemos explorar provechosamente.

## 6. Algunas conclusiones y desafíos

Varias conclusiones que conciernen a los *desiderata* y *agenda* de la crítica literaria de la poesía romana hoy, especialmente en América, han surgido en el curso de este examen. Para evitar el género del manifiesto didactismo, bastará un

<sup>34</sup> Ver Griffin 204 y, para el contexto augusteo y otros poemas horacianos, mi artículo sobre "Augustus' Legislation on Morals and Marriage", *Philologus* 125 (1981) 126-44.

breve resumen de las principales cuestiones:

1) Mientras que, como Thomas Habinek puntualiza en su ensayo, los latinistas pueden haber sido los entenados de la profesión americana de clásicas, tal situación hace extremadamente imperativo que ellos establezcan con claridad sus principios metodológicos y sus procedimientos. Lo que La Capra dice acerca de la historiografía (p.12) es aplicable también a la interpretación de la poesía romana: "la historiografía que se aparta de la reflexión crítica ... no es un oficio. No es más que una profesión consentida". Y también una intelectualmente perezosa. Desencaminado y excesivo como a menudo resulta, el actual debate intelectual ha planteado cuestiones fundamentales que reclaman una participación responsable y distintiva de los clasicistas.

2) Esto no significa que la teoría tenga que ser abrazada por la teoría misma y los medios sean reducidos a fines. Los latinistas no necesitan seguir a los post-estructuralistas en particular en el camino de la inconsecuencia, la trivialización de la investigación y la crítica, y el hermeticismo. El hecho de que los antiguos poetas, y en especial los poetas romanos reelaborando modelos griegos, estén meticulosamente aplicados al lenguaje desafía los actuales pronunciamientos críticos acerca del lenguaje poético, los límites de su intencionalidad y significado, y tales voces requieren ser oídas.

3) Los intérpretes de poesía romana, en tanto sea posible aprender algo de la discusión actual, están excelentemente equipados para derrotar algunos de los mayores defectos de la práctica actual de la teoría literaria y la crítica.

Nuevamente me limitaré a unos pocos ejemplos ilustrativos.

Primeramente, las clásicas en USA están progresivamente recuperando su orientación interdisciplinaria y, con ésta, la base para la clase de diálogo que muchos modernos teóricos han tenido en mente, al menos en principio. La búsqueda de una referencialidad más extensa, como hemos visto, fue una reacción contra las tendencias puramente intraliterarias de la Nueva Crítica, pero esta reacción a menudo terminó en un aislamiento mayor, o en una teorización insensata y totalitaria. En contraste, en la escena actual de la compartimentalización autoimpuesta y burocrática en las humanidades, los departamentos de clásicas más que otros, proporcionan un contexto compatible con la poética y la crítica cultural. Pueden hacer una gran tarea para quebrar la falsa dicotomía entre crítica estética e histórica.

En segundo lugar, como Said, Graff, Eagleton, y muchos otros han notado, la práctica actual de la teoría tiene poco que ver con el estudio de la literatura; primariamente es, más bien, un fenómeno sociológico en el contexto americano.

Este es, incluso, otro dudoso triunfo de la tendencia endémica de academia a la profesionalización, y por esta razón, al solipsismo, a cuyo propósito algunos de sus nativos han consagrado toda una vida. Los comentarios agudos de Said (p.4) en particular merecen ser citados extensamente porque constituyen un apropiado telón de fondo para el vívido ruego de Ralph Johnson:

Pero no es accidental que el surgimiento de una tan estrechamente definida filosofía de la pura textualidad y no interferencia crítica haya coincidido con el ascenso del "reaganismo" o, por este motivo, con una nueva guerra fría, militarismo creciente y gastos de defensa, y un vuelco masivo a la derecha en asuntos tocantes a la economía, servicios sociales y trabajo organizado. Al haberse apartado por completo del mundo para atender las aporías y paradojas impensables de un texto, la crítica contemporánea se ha retirado de sus bases, los ciudadanos de la sociedad moderna, que han sido abandonados en manos de las fuerzas del "libre"-mercado, las corporaciones multinacionales, la manipulación de apetitos consumistas. Una notable jerga ha ido creciendo y sus formidables complejidades oscurecen las realidades sociales que, por extraño que pueda parecer, animan la investigación de "modos de excelencia" muy distantes de la vida diaria en la época del declinante poder americano.

En contraste, el daño sufrido por la interpretación de la poesía romana, ha dependido en gran medida de la trasposición de la matriz de la guerra de Vietnam a las guerras de Eneas en Italia. Todas éstas, sin embargo, son advertencias saludables de la historicidad de la teoría e interpretación literarias, tanto más cuanto los teóricos modernos han estado tratando de rehuirla.

En tercer lugar, pues, latinistas y clasicistas tienen una espléndida oportunidad para trascender tal entropía y escribir para una audiencia distinta de sí mismos y de los teorizadores, *i.e.* precisamente para "los ciudadanos de la sociedad moderna". Al hacer eso, no necesitan caer en anacronismos y hacer el mundo antiguo a nuestra imagen (cf. los comentarios de Habinek sobre tales tendencias en el siglo XIX). Escribir sobre poesía romana con sensibilidad moderna requiere una clara definición y conciencia de varios "horizontes de expectación", como Charles Segal lo demuestra bien en su artículo y en la discusión siguiente.

Para las clásicas, esta función superadora es una cuestión de supervivencia. La buena noticia es que tal demanda está ciertamente ahí, y es probable que se incremente si los departamentos de inglés se convierten en meros afiliados teóricos y los estudiantes que quieren aprender sobre autores, leer literatura, estudiar y disfrutar textos, se van a buscarlo por otro lado. Una vez más, debiera ser esto una ocasión no para la complacencia sino para practicar nuestro oficio tan responsable y creativamente como podamos.

## **7. Las contribuciones a este volumen**

Ya me he referido, con las articulaciones apropiadas para este panorama introductorio, a los diversos ensayos de esta colección y, en consecuencia, puedo li-

mitarme a delinear sus argumentos centrales. En su diversidad de perspectiva y pluralismo de método, son típicos del actual trabajo interpretativo sobre la poesía romana. Son atípicos, sin embargo, en su reflexión sobre el método y, en su mayoría, en su concomitante familiaridad con los movimientos teóricos modernos<sup>35</sup>. Algunos son más específicos que otros en cuanto a aplicación textual. Sobre todo, son un ejemplo representativo de dónde está hoy la interpretación de la poesía romana y muchos colaboradores sugieren algunas direcciones deseables para el trabajo futuro.

En su ensayo de apertura, James Zetzel plantea algunas cuestiones hermenéuticas, tales como el rechazo del "higher priori road" (siguiendo a R.S.Crane). Habla por la mayoría de los latinistas cuando subraya que "la teoría debe surgir del texto, no ser impuesta a él" y procede a discutir consideraciones extra e intraliterarias: un complejo de cuestiones críticas que ha estado con nosotros desde el período romántico o, más correctamente, la crítica literaria del período romántico que Zetzel usa como habitual punto de referencia, del modo en que lo hacen muchos críticos contemporáneos. También realiza comentarios acerca del papel de la comprensión histórica, de las lecturas poetológicas y usa el Carmen 34 de Catulo como ilustración específica.

En su animada réplica, Peter Wiseman actúa como historiador, vuelve a una discusión de Catulo 34 y clarifica la relación entre aspectos "románticos", biográficos e históricos por un lado, e intrínsecamente "literarios" por el otro. En último lugar, la cuestión desemboca, como ocurre a menudo en la crítica literaria, en el privilegio de una hipótesis sobre la otra, aunque no quedamos con una sensación de aporía.

Con el ensayo de Francis Cairns sobre Propercio 4.9, entramos en la actual controversia sobre el género, su definición y sus límites. Escrito por el principal exponente de la aproximación genérica a la poesía romana, este estudio es un erudito *tour de force*. La cuestión subyacente es en qué medida la multiplicidad de asociaciones e inspiraciones, tan típica de mucha poesía romana, puede ajustarse a tales definiciones genéricas. En su respuesta, a continuación, William Anderson acentúa la naturaleza problemática del concepto de "género de contenido". Dado el fenómeno de los muy abundantes puntos de contacto y los variados grados a los que se someten, cuántos *topoi* deben tomarse en cuenta para constituir un género? Anderson también discute la interacción entre factores extraliterarios, tales como el culto y la topografía romanas, y la tradición poética que se utiliza.

---

<sup>35</sup> Es instructivo el contraste con una buena colección de ensayos sobre poesía romana, que apareció sólo dieciséis años atrás y afirmaba "desconocimiento específico de la historia reciente de la crítica literaria" (T. Woodman and D. West ed. *Quality and Pleasure in Roman Poetry*. Cambridge, 1974, p.129).

La discusión del género es esclarecida con mayor amplitud por Gian Biagio Conte y se instala en el contexto de empirismo, herméutica y teoría semiótica. Conte enfatiza que los géneros son más que una conveniencia taxonómica. Por el contrario, la conciencia del género informa el horizonte de expectativas a la vez del autor y del lector. La discusión de Conte es renovadora por su ausencia de dogmatismo y su incorporación del requisito de la perspectiva histórica cuando busca “el proyecto cultural del autor y al mismo tiempo las expectativas del destinatario”. En su réplica, Jasper Griffin diferencia entre niveles estilísticos y géneros. Alerta contra el excesivo énfasis de la crítica actual en el género; yo debería añadir que sus definiciones son bastantes amplias, aun para la antigua crítica literaria. La estricta definición de épica, por ejemplo, opera en términos puramente formales: cualquier poesía en hexámetros es épica, incluyendo los *Idilios* de Teócrito y las *Eglogas* de Virgilio. El contenido es abierto: “épica” escribe Teofrasto “es el compendio de las acciones divinas, heroicas y humanas”. Incluso en el conocido prólogo de *Aitiaí*, Calímaco, más probablemente, no define épica sino elegía, como Alan Cameron hace plausible en su libro reciente.

Otra importante consideración es que los géneros no son estáticos sino evolutivos.

He citado el primer ensayo de Charles Segal como paradigma de la exitosa aplicación de conceptos modernos a un poema antiguo. Su juicioso empleo de la noción de “angustia del límite” a Lucrecio ilumina muchos aspectos importantes del texto sin tropezar con anacronismos. De hecho, Frederick Ahl en su respuesta extiende el alcance de aplicaciones legítimas a otros poetas, y percibe adecuadamente esta característica como una de las mayores razones de su riqueza y “polifonía” (término ya usado en la antigua crítica homérica). Así, la discusión resultante fue extraordinariamente productiva y metodológicamente concentrada, y su mayor parte se incluye en una versión apenas abreviada.

La crítica ovidiana, especialmente la que atañe a las *Metamorphoses*, ha sido rescatada, en los recientes años previos, por modos más sistemáticos de interpretación y, consecuentemente, constituye un ejemplo particularmente bueno del pluralismo y la diversidad actuales. Michael von Albrecht presenta un examen crítico de las mayores tendencias eruditas e interpretativas, y esboza algunos desiderata. La crítica ovidiana puede aun ser enriquecida por una gran amplitud de procedimientos, incluyendo los estudios “tradicionales” de estilo y la composición de los libros individuales. El impulso para esto, como von Albrecht señala, proviene de un desarrollo en la historia de la recepción de las *Metamorphoses* en ediciones ilustradas. Con su polifonía autorialmente intencional, el poema es también particularmente adecuado para la crítica de respuesta del lector y el concepto de Iser de “lector implicado”. Elaine Fantham extiende el argumento refiriéndolo a la narratología y escudriña la validez de las lecturas poetológicas, observando en particular la versión ovidiana del mito del cantor-poeta

Orfeo.

Las últimas tres contribuciones ensanchan el panorama crítico y se destinan a cuestiones más amplias que las de poetas o textos latinos específicos. Como hemos visto, el vívido reclamo de Ralph Johnson por un placer de la poesía que no esté entorpecido por la teoría no carece de una tradición considerable ni de análogos contemporáneos.

Marilyn Skinner responde destacando el papel de la teoría como un compromiso ontológico, en este caso feminista. Lo relaciona con algunos problemas de la profesión americana de clásicas en general<sup>36</sup>, perspectiva que reaparece, con un enfoque más estrictamente latinista, en el análisis de Thomas Habinek del papel de los estudios latinos (opuestos a los estudios griegos) desde los tiempos del padre fundador de las clásicas académicas en USA, Basil Gildersleeve. Habinek concluye que, por diversas razones históricas y sociológicas, el estudio de la literatura romana ha sido considerado inferior al de la griega, y esto nunca ha sido como se proclama.

Yo agregaría que este hecho, en efecto, considerando nuestro presente conocimiento de la historicidad de las tendencias interpretativas, presenta la crítica literaria de la poesía romana con más genuinas oportunidades, elecciones y desafíos que las que existen para nuestra contrapartida en muchas otras literaturas. Hay todavía mucho por hacer, y la vitalidad de la poesía romana dependerá únicamente de nuestra respuesta.

*Karl Galinsky*

*Texas University at Austin*

### **Bibliografía**

- Abrams, M.H., "How to Do Things with Texts," *Partisan Review* 46 (1979) 566-86  
*Theories of Criticism: Essays in Literature and Art* (Washington 1984)  
"Audience-Oriented Criticism." *Arethusa* 19.2 (1986)
- Barner, W., "Neuphilologische Rezeptionsforschung und die Möglichkeiten der Klassischen Philologie," *Poetica* 9 (1977) 499-521
- Barthes, R., *The Pleasure of the Text* (New York 1975)
- Bate, W.J., *The Burden of the Past and the English Poet* (Cambridge, MA 1970)
- Belsey, C., *Critical Practice* (London 1980)
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York 1973)  
*Kabbalah and Criticism* (New York 1975)
- Boeckh, A., *Encyklopädic und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*, ed. by E. Bratuschek, 2nd ed. by R. Klusmann (Leipzig 1886)
- Booth, W.C., *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism* (Chicago 1979)
- Cairns, F., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh 1972)
- Conte, G.B., *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, ed. by C.Segal (Ithaca 1986)

---

<sup>36</sup> Para una perspectiva algo diferente, véase mi artículo "Classics beyond crisis", en CW 84, 1991, pp. 441-453 y *Classical and Modern Interaction*, Cap.6.

- Crane, R.S., *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical 2* (Chicago 1967)
- Crews, F., "Literary Criticism," *Encyclopædia Britannica*, 15th. ed. (1978), vol. 10.1037 - 1041.
- De Man, P., *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York 1971)
- Eagleton, T., *Literary Theory* (Minneapolis 1983)
- Felperin, H., *Beyond Deconstruction. The Uses and Abuses of Literary Theory* (Oxford 1985)
- Fish, S., "Literature in the Reader: Affective Stylistics," en *Self-Consuming Artifacts* (Berkeley 1972)
- *Is There a Text in this Class?* (Cambridge, MA 1980)
- Galinsky, K., *Classical and Modern Interactions* (Austin and London 1992)
- Gentili, B., *Poetry and its Public in Ancient Greece* (Baltimore 1988)
- Graff, G., "Fear and Trembling at Yale," *The American Scholar* 46 (1977) 467-78
- *Professing Literature. An Institutional History* (Chicago 1987)
- Green, P., *Classical Bearings* (London 1985)
- Harari, J.V., ed., *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca 1979)
- Harvey, D., *The Condition of Postmodernity* (Oxford 1989)
- Heinze, R., "Die gegenwärtigen Aufgaben der römischen Literaturgeschichte," *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung* 19 (1907) 161-75
- Hirsch, E.D., *Validity in Interpretation* (New Haven 1967)
- *The Aims of Interpretation* (Chicago 1976)
- Huysens, A., "Mapping the Post-Modern," *New German Critique* 33 (1984) 5-52
- Iser, W., *The Implied Reader* (Baltimore 1974)
- Jauss, H.R., *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt 1970)
- "Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik," in M. Fuhrmann, H.R. Jauss, and W. Pannenberg, eds., *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch* (Munich 1981) 459-81
- Jencks, C., *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture* (New York 1987)
- Konstan, D., "What is New in the New Approaches to Classical Literature?," en P. Culham and L. Edmunds, eds., *Classics. A Discipline and Profession in Crisis?* (Lanham, MD 1989) 45-49
- Koster, S., *Antike Eposstheorien* (Wiesbaden 1970)
- Kresic, S., ed., *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts* (Ottawa 1981)
- La Capra, D., *History and Criticism* (Ithaca 1985)
- Leach, E.W., *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome* (Princeton 1988)
- Lentricchia, F., *After the new Criticism* (Chicago 1980)
- Levin, R., "The Poetics and Politics of Bardicide," *PMLA* 109 (1990) 491-504
- Lobsien, E., "Die Rezeptionsgeschichtliche These von der Entfaltung des Sinnpotentials (Am Beispiel der Interpretationsgeschichte von James Joyces Ulysses)," en H.-D. Weber, ed., *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik* (Stuttgart 1978) 11-28
- Mitchel, W.J.T., ed., *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism* (Chicago 1985)
- Morris, W., *Toward a New Historicism* (Princeton 1972)
- Olsen, S.H., *The End of Literary Theory* (Cambridge 1987)
- Peradotto, J., "Texts and Unrefracted Facts: Philology, Hermeneutics and Semiotics," *Arethusa* 16 (1983) 15-33
- Putnam, M.C.J., *The Poetry of the Aeneid* (Cambridge, MA 1965)
- Rosenmeyer, T.G., "Ancient Literary Genres: A Mirage?," *Yearbook of Comparative and General Literature* 34 (1985) 74-84
- Said, E.W., *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, MA 1983)
- Schmidt, E.A., review of M.C.J. Putnam, *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes* (Ithaca 1986) en *Gnomon* 60 (1988) 501-505
- Schmidt, P.L., "Reception Theory and Classical Scholarship: A Plea for Convergence," in W.M. Calder III et al., eds., *Hypatia. Essays Presented to Hazel E. Barnes* (Boulder 1985) 67-77

- Scholes, R., *Textual Power. Literary Theory and the Teaching of English* (New Haven 1985)
- Selden, D., "Classics and Contemporary Criticism," *Arion* 3rd ser. 1 (1990) 155-178
- Sontag, J.P., *Against Interpretation and Other Essays* (New York 1961)
- Sullivan, J.P., "Synchronic and Diachronic Aspects of Some Related Poems of Martial," in S. Kresic, *Contemporary Literary Hermeneutics* (Ottawa 1981) 215-26
- Szondi, P., *Einführung in die literarische Hermeneutik* (Frankfurt 1975)
- Thomas, B., "The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics", in H.E. Veesper, *The New Historicism* (London 1989) 182-203
- Thomas, R.F., "Turning Back the Clock," *Classical Philology* 83 (1988) 54-69
- Todorov, T., *Literature and Its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century Criticism* (Ithaca 1987)
- Tompkins, J.P., ed, *Reader Response Criticism from Formalism to Poststructuralism* (Baltimore 1980)
- Veesper, H.E., ed., *The New Historicism* (London 1989)
- Whatmough, J., *Poetic, Scientific and Other Forms of Discourse. A New Approach to Greek and Latin Literature* (Berkeley 1956)
- Williams, G., *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford 1968)
- Wimsatt, W.K. and Beardsley, M., *The Verbal Icon* (New York 1958)
- Winkler, J.J., *Auctor&Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass* (Berkeley 1985)  
"The Education of Chloë: Hidden Injuries of Sex," en J.Winkler, ed., *Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece* (New York 1989) 101-26
- West, D., and Woodman, T., eds., *Creative imitation and Latin Literature* (Cambridge 1979).

Indice de los estudios incluidos en Karl Galinsky (Ed.): *The Interpretation of Roman Poetry: Empirism or Hermeneutics?*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992.

- 1 Karl Galinsky. Introduction: "The Interpretation of Roman Poetry and the Contemporary Critical Scene" (1-40)
- 2 James E.G.Zetzel: "Roman Romanticism and Other Fables" (41-57)
- 3 T.P.Wiseman: "Erridge's Answer. Response to James Zetzel" (58-64)
- 4 Francis Cairns: "Propertius 4.9: 'Hercules Exclusus'" (65-95)
- 5 William S. Anderson: "The Limits of Genre. Response to Francis Cairns" (96-103)
- 6 Gian Biagio Conte: "Empirical and Theoretical Approches to Literary Genre" (104-123)
- 7 Jasper Griffin: "Of Genres and Poems. Response to Gian Biagio Conte" (124-133)
- 8 Gian Biagio Conte: "Response to Griffin's Response" (134-136)
- 9 Charles Segal: "Boundaries, Words, and Analogical Thinking, or How Lucretius Learned to Love Atomism and Still Write Poetry" (137-156)
- 10 Frederick Ahl: "Moenia Mundi: the Akritic Poet. Response to Charles Segal" (157-169)
- 11 Discussion following Segal and Ahl (170-175)
- 12 Michael von Albrecht: "Ovidian Scholarship: Some Trends and Perspectives" (176-190)
- 13 Elaine Fantham: "Strengths and Weaknesses of Current Ovidian Criticism" (191-199)
- 14 W.R.Johnson: "The Dead of Pleasure. Literary Critics in Technological Societies" (200-214)
- 15 Marilyn Skinner: "Literary Theorists at Second-Rate Universities. Response to W.R.Johnson" (215-226)
- 16 Thomas Habinek: "Grecian Wonders and Roman Woe: the Romantic Rejection of Rome and its Consequences for the Study of Roman Literature" (227-242).

## GÉNERO Y MARTIRIO. SOBRE LA *PASSIO PERPETUAE*\*

La influencia de las ideas del movimiento feminista, que ha llevado a la incorporación de la temática del género dentro del ámbito de las Ciencias Sociales, ha alcanzado también las investigaciones en el área de la Historia Antigua y de la Filología Clásica, llevando a la búsqueda de personajes históricos femeninos y a prestar mayor atención a los pocos textos antiguos, compuestos por mujeres, que han llegado hasta nosotros. Uno de estos textos es la *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, el cual desde la antigüedad hasta nuestros días es considerado como uno de los testimonios más conmovedores no sólo de la literatura cristiana, sino de la literatura en general<sup>1</sup>.

El texto de la *passio*<sup>2</sup> narra los acontecimientos que sucedieron en el anfiteatro de Cartago el 7 de marzo del año 203, donde fueron ejecutados cinco jóvenes cristianos<sup>3</sup>, dos mujeres, Perpetua y Felicidad, y tres varones, Saturus, el maestro del pequeño grupo, Saturninus y Revocatus<sup>4</sup>. El texto, de editor anónimo, si bien durante mucho tiempo se atribuyó su edición a Tertuliano<sup>5</sup>, fue transmitido bajo el título *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, aunque en ese día en Cartago también tres varones padecieron el martirio. Así muestra ya el título, que sólo menciona el nombre de las mujeres, que en este texto se presentan referencias para la problematización de la temática de los roles de los géneros. Ya Agustín en sus sermones<sup>6</sup> equipara a ambas mártires y especialmente a Perpetua el género femenino y esta posición es representada aún en la actualidad, aunque desde otras perspectivas y fuera de la tradición patrística.

Por diferentes motivos es uno de los textos más trabajados del cristianismo primitivo; muchos aspectos hacen de él un testimonio especialmente interesante:

\* Este artículo fue realizado gracias al subsidio para la reinstalación de becarios externos (Reentry Grants) que me otorgara la Fundación Antorchas. Agradezco también el subsidio recibido de Conicor.

<sup>1</sup> Cfr. J. Le Goff., *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981, p. 75; E.R. Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety. Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*, Cambridge 1965, p. 52.

<sup>2</sup> Ed. C.J.M.J. van Beek, *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, Nijmegen 1936.

<sup>3</sup> Sobre el cristianismo primitivo en Cartago, uno de los centros más importantes junto a Roma en los siglos II y III; véase Georg Schöllgen, *Ecclesia sordida? Zur Frage der sozialen Schichtung frühchristlicher Gemeinden am Beispiel Karthagos zur Zeit Tertulians*, JAC Erg.-Band 12, Münster 1985.

<sup>4</sup> *Passio* 2,1 no aparece Saturus sino Secundulus, quien muere en prisión.

<sup>5</sup> Contra esta suposición véanse las argumentaciones de J. Fontaine, *Tendances et difficultés d'une prose chrétienne naissante: l'esthétique compositive de la Passio Perpetuae*, Turin 1968, p. 69-97, esp. 73 ss.; A. Fridh, *Le problème de la Passion des saintes Perpétue et Félicité*, Göteborg 1968, p. 8-10 y R. Braun, *Nouvelles observations linguistiques sur le rédacteur de la "Passio Perpetuae"*, *Vigiliae Christianae* 33, 1979, P. 105-117.

<sup>6</sup> Augustinus, *Sermones* CCLXXX-XXXII, PL 38, 1280-1286.

- es uno de los más antiguos escritos cristianos en lengua latina que han llegado hasta nosotros;
- poseemos el texto en versión griega y latina; la versión latina aparece al poco tiempo de sucedidos los acontecimientos, la versión griega, que no se puede fechar con exactitud, es una traducción del latín que se realizó quizás en el mismo siglo III<sup>7</sup>; de este siglo provienen también dos composiciones cortas en forma dramática;
  - el principal personaje es Perpetua;
  - los dos personajes femeninos son madres, Perpetua tiene un pequeño hijo, al que aún alimenta y Felicitas da a luz una niña en la cárcel;
  - el texto que narra el martirio, fechado en el 203 d.C., es uno de los pocos relatos de mártires de cuya historicidad no se puede dudar, pues surge inmediatamente después de los acontecimientos<sup>8</sup>;
  - se trata de uno de los pocos relatos autobiográficos femeninos;
  - contiene el relato de las visiones o sueños, que Perpetua y uno de sus compañeros tienen durante su encarcelamiento.

La composición literaria del texto explica la posición especial que ocupa en la literatura martirial. La *passio* no sólo transmite el padecimiento y la muerte de los mártires, sino que contiene los relatos de las visiones de Perpetua y Saturus. Así, el texto proviene de tres autores diferentes y se compone del siguiente modo:

- Introducción del editor (1-2): - prólogo (1)
  - presentación de personajes y situación (2)<sup>9</sup>
- Relato de Perpetua (3-10):
  - narración de las vivencias (3-4,2)
  - primera visión -la escalera- (4,3-4,9)
  - segunda visión -Dinócrates- (7,7-7,10)
  - tercera visión -Dinócrates- (8-9)
  - cuarta visión -el egipcio- (10-10,14)
- Relato de Saturus (11-13)
- Narración del editor (14-21): - muerte de Secundulus en la cárcel (14,2-15)
  - alumbramiento de Felicitas (15-16,2)

<sup>7</sup> Cfr. Schölgen, *op. cit.*, p. 197-199.

<sup>8</sup> Tertuliano, *de anima* (55,4), compuesta entre el 206 y el 213, presupone el conocimiento de la *passio*.

<sup>9</sup> *Passio 2: Apprehensi sunt adolescentes catechumeni, Revocatus et Felicitas, conserva eius, Saturninus et Secundulus. Inter hos et Vibia Perpetua, honeste nata, liberaliter instituta, matronaliter nupta, (2) habens patrem et matrem et fratres duo, alterum aeque catechumenum, et filium infantem ad ubera. (3) erat autem ipsa circiter annorum viginti duo. haec ordinem totum martyrii sui iam hinc ipsa narravit sicut conscriptum manu sua et suo sensu reliquit.*

- enfrentamiento de Perpetua con el tribuno (16,2-17)
- la última cena (17)
- la pompa hacia el anfiteatro (18,1-18,3)
- la entrada en la arena (18,4-18,9)
- la lucha en la arena (19,1-21,5)
- la ejecución (21,6-21,10)
- epílogo (21,11)

A pesar de la triple autoría, la *passio* constituye una unidad, que la pluma del editor supo plasmar. En el fondo subyace una teología del martirio, en cuyo contexto se incorporan los relatos de Perpetua y de Saturus. De los dos documentos que transmite la *passio*, el relato de Perpetua es el más interesante, pues constituye el único relato autobiográfico femenino de la literatura cristiana primitiva; el marcado tono personal subraya su carácter autobiográfico. La diversidad de material, que la narración de Perpetua ofrece para la interpretación, sobre todo sus enfrentamientos con el padre y con el tribuno (“autoridades masculinas”) y las visiones o sueños, le han asegurado a Perpetua un lugar en las investigaciones.

Como uno de los pocos testimonios autobiográficos femeninos de la antigüedad, fue desde temprano tratado por las investigaciones feministas<sup>10</sup>; además se realizaron dos interpretaciones psicológicas de las visiones contenidas en el relato de Perpetua, que intentan probar la autenticidad de la narración de los sueños con la ayuda de psicología profunda<sup>11</sup>. La lista de títulos bibliográficos, que se ocupan del tema, es muy larga y crece cada año. El libro de Peter Habermehl, “Perpetua y el egipcio. Imágenes del mal en el cristianismo primitivo”, Berlín 1992<sup>12</sup>, pone en evidencia el lugar destacado que ha ocupado este personaje en las investigaciones de los Estados Unidos y Europa durante las últimas décadas, puesto que ofrece muchos aspectos para la tematización de la problemática del género. Los principales círculos temáticos que desarrolla Habermehl son los enfrentamientos de la mujer Perpetua con autoridades masculinas, su padre y el tribuno, su conversión en un hombre, que él interpreta dentro del marco de la iniciación, y la simbólica del mal, concretada en la figura del egipcio, que él relaciona también con el negro. Hilo conductor del tratamiento temá-

<sup>10</sup> Cfr. la bibliografía en A. Jensen, *Gottes selbstbewusste Tochter. Frauenemanzipation im frühen Christentum?*, Freiburg im Breisgau 1992, p. 200 ss.

<sup>11</sup> M.-L. von Franz, *Die Passio Perpetuae. Versuch einer psychologischer Deutung*, en: C.G. Jung, *Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte*, Zürich 1951, p. 387-496 y J. Amat, *L'authenticité des songnes de la passion de Perpetua et de Félicité*, en: *Sogni, visioni et profezie nell'antico cristianesimo*, Augustinianum 29, 1989, p. 177-191.

<sup>12</sup> Peter Habermehl, *Perpetua und der Ägypter. Bilder des Bösen im frühen afrikanischen Christentum. Ein Versuch zur Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitas*, Akademie Verlag, Berlín 1992.

tico es el topos de la "virilidad femenina"<sup>13</sup>. Basándose en las interpretaciones psicológicas, ha trabajado la unidad de las cuatro visiones de Perpetua, que se leen como el testimonio de su proceso interno. Esta unidad es, al mismo tiempo, el único punto de apoyo para considerar el relato de las visiones como auténtico. Pero la obra de Habermehl pretende tener un carácter pionero, pues se trataría de la primera interpretación literaria completa, y se concentra en cuestiones que hasta ahora han sido dejadas de lado, como el público al que se dirige el texto y la finalidad del mismo<sup>14</sup>.

El presente trabajo pretende traer a consideración el texto, usando estrictamente un método histórico-filológico, lo cual ayuda a evitar que se cometan anacronismos, aplicando problemáticas y planteos propios del siglo XX a un texto del siglo III. El análisis del texto será enriquecido con la consideración de testimonios arqueológicos y epigráficos, que ofrecen un marco de referencia a la interpretación textual. Este método de trabajo, a su vez, pone límites a interpretaciones literarias poco fundamentadas y prioriza aspectos históricos importantes, enmarcándolo en la línea de la historia social del cristianismo primitivo.

Según mi opinión la *passio* puede ser vista desde dos perspectivas; los círculos temáticos resultan del texto mismo<sup>15</sup>. Si uno considera, por un lado, el texto completo, se ofrecen tres aspectos para la investigación: el literario, el teológico y el cultural. Si, por otro lado, se considera sólo el relato de Perpetua, pueden encontrarse los temas centrales, que resultan de la correlación y repetición de los términos y motivos de la primera y última visión, que también encuentran su correlato en el texto del editor. Por último, una consideración a las representaciones iconográficas más antiguas que han llegado hasta nosotros puede ayudar a explicar el significado y el efecto de la figura de Perpetua a través de los siglos.

## EL TEXTO DE LA PASSIO

### Literatura del martirio

a) Lengua. Visto desde una perspectiva literaria y en relación a la recepción y desarrollo en lengua latina de la literatura cristiana, que hasta ese momento se había compuesto en griego, se destaca la *passio* y sobre todo el relato de Perpe-

---

<sup>13</sup> Cfr. Habermehl, *op. cit.*, p. 118. Véase también C. Mazzucco, 'E fui fatta maschio'. *La donna nel cristianesimo primitivo (secoli I-III)*. Con un'appendice sulla Passio Perpetuae, Florencia 1989, p. 104-107.

<sup>14</sup> Habermehl, *op. cit.*, p. 3.

<sup>15</sup> Por este motivo considero que la lista temática del índice de Habermehl es arbitraria y va más lejos de un "Versuch zur Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis", que el título del libro anuncia. Un ejemplo es el 4. Exkurs, *Der Schwarze*, p. 145 ss.

tua como un ejemplo de *sermo humilis*<sup>16</sup>. La *passio* muestra la fuerza narrativa realista de *sermo humilis* y a la vez cómo nace y se desarrolla, a partir de la expansión del cristianismo, una nueva necesidad de formas de narración más realistas. El cristianismo necesitaba textos para un amplio público latino, de modo que el motivo lleva a la expresión. En el relato de Perpetua no se nota, en ningún lugar, el dominio del arte retórico; su vocabulario es limitado, la construcción de las frases casi no presenta variaciones, las uniones no son siempre claras (a menudo *tunc*), se encuentran muchos vulgarismos (*mittit se* en lugar de *ruit*) y giros típicos cristianos (*refrigerare*)<sup>17</sup>. La formación de Perpetua -ella fue *liberaliter instituta*<sup>18</sup> - y sus conocimientos y dominio de la lengua griega<sup>19</sup> no han dejado huellas en su estilo, el cual es muy poco literario, algo torpe, simple y directo casi como el de un niño. Y, sin embargo, el relato de Perpetua está lleno de vitalidad y fuerza expresiva; su narración constituye la base de una nueva forma de expresión, que va a contribuir al nacimiento de un nuevo género literario. Miles de personas escucharán su historia, sucesos parecidos acaecerán en otros lugares a otros seres humanos, se narrará y se fabulará alrededor de ello, una literatura tendrá el martirio como tema. Se reproducen las historias de mártires posteriores y comienza a manifestarse en los escritos un esquematismo, donde domina lo tipificado, maravilloso y legendario. La *passio Perpetuae*, sin embargo, muestra toda la fuerza de la cruda realidad, una mezcla de elementos, lo trágico y lo sublime se dibuja dentro de la vida presentada de un modo cotidiano y extremadamente realista que tiene su modelo en la pasión de los Evangelios<sup>20</sup>. Esta forma de *sermo humilis* se mantendrá durante toda la Edad Media y aún después. El mejor ejemplo es la Comedia de Dante, cuyo comentador dice: *et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut Virgilii et poetarum*<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Sobre las características de *sermo humilis* véase E. Auerbach, *Literatursprache und Publicum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, p. 25 ss. *Passio* 4,2: *et ego quae me sciebam fabulari cum Domino, cuius beneficia tanta experta eram, fidenter repromisi ei dicens... fabulari* indica familiaridad, *fidenter* acentúa el carácter privado de conversación. *Sermo humilis* se presenta como el lenguaje apropiado para expresar la cercanía entre Perpetua y el Señor.

<sup>17</sup> Vulgarismos y realismos son los síntomas más significativos de *sermo humilis* cristiano, pero cuando se encuentran en el contexto de expresión de lo más serio y lo más profundo, es decir, cuando logran transformar el significado de la expresión vulgar en sublime. La polaridad, la distancia entre la expresión sencilla y lo sublime de lo expresado es esencial y determinante. Cfr. Auerbach, *op. cit.*, p. 46 s.

<sup>18</sup> *Passio* 2,1: *honeste nata, liberaliter instituta, matronaliter nupta*. Así describe el editor a Perpetua.

<sup>19</sup> *Passio* 13,4: *et coepit Perpetua Graece cum illis loqui...* Esto narra Saturus con motivo del encuentro de Perpetua con el obispo Optatus y el presbítero y maestro Aspasius.

<sup>20</sup> A diferencia de esto, la otra forma literaria de la literatura martirial, la forma protocolar, tiene su modelo en antecesores helenísticos. Cfr. K. Holl, *Die Vorstellung von Märtyrer und die Märtyrerakte in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Berlin 1914, p. 521-556.

<sup>21</sup> Benvenuto da Imola, comentario al verso *Inferno* 2,56, que se refiere al discurso de Beatrice, citado en Auerbach, *op. cit.*, p. 53.

b) Género. La composición del texto fundamenta la situación especial de la *passio* dentro de la literatura del martirio. La literatura del martirio ha desarrollado dos tipos diferentes de forma literaria. El primer tipo son las cartas, al cual pertenecen los dos testimonios griegos más antiguos que han llegado hasta nosotros, con los que comienza la literatura del martirio. Ambos fueron compuestos en la segunda mitad del siglo II: el martirio de Policarpo del año 156 y la carta de Lion del año 177; se trata de cartas que se envían a comunidades y narran los acontecimientos del arresto, proceso y ejecución de los mártires. Un segundo tipo presenta el protocolo del interrogatorio, el ejemplo más antiguo de este tipo son las *Acta martyrum Scillitanorum* del año 180, escritas en latín, que a su vez constituyen el testimonio más antiguo de la iglesia cristiana africana<sup>22</sup>. La *passio Perpetuae* es una forma mixta<sup>23</sup>, que une y combina en sí elementos de los dos tipos. En cierto sentido, rompe con la tradición y gana, a través de la inserción de los dos relatos, un modo y una fuerza de expresión propia.

El hecho de que el relato de Perpetua sea intercalado en el marco de la narración del editor, constituye un elemento básico para el desarrollo de un llamativo efecto de tensión: surge un fuerte contraste entre la interioridad del relato autobiográfico y la gloria heroica del relato de la pasión. Por un lado se nos aparece una Perpetua real, que expresa sus miedos, los elabora y los supera; por otro lado surge una Perpetua ideal, que orgullosa, con la cabeza bien alta y sin dudas, va hacia la muerte. Esta tensión, esta complementaria simultaneidad de realidad y transfiguración, confiere a la *passio* su cualidad específica, y a la imagen de Perpetua una profundidad que ningún otro texto de este género posee.

## Teología del martirio

Una teología del martirio subyace y origina la unidad de la *passio*. El editor presenta su motivación teológica en la amplia declaración con la que comienza el texto (prólogo). Esta introducción del editor, puesta en relación con el epílogo final de la *passio*, aporta las llaves de interpretación, a través de las cuales se explica el sentido, función y forma del texto. La consecuente repetición de los *termini* centrales deja entrever la estrecha conexión y el contexto lógico de prólogo y epílogo. Este contexto, sin embargo, avanza un paso más y se expresa también en la disposición sintáctica: prólogo y epílogo se dejan leer como pregunta y respuesta. La pregunta, con la cual se introduce el texto, es respondida al final por el editor; su respuesta aparece ahora fundamentada por la narración completa.

<sup>22</sup> Durante la época del emperador Cómodo ordena el proconsul de la provincia Africa, Vigellius Saturninus, la ejecución de siete varones y cinco mujeres cristianas.

<sup>23</sup> En sentido estricto no se puede hablar de una forma fija en la literatura del martirio, el género se define únicamente por su contenido. Cfr. M. van Uytfanghe, *Heiligenverehrung II (Hagiographie)*, RAC (*Real Lexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart 1950 ss.) 14, 1988, 150-183.

El editor se remite en el prólogo a los antiguos *exempla fidei*<sup>24</sup>, que han sido transmitidos por escrito (*in litteris sunt digestae*) y deben ser leídos (*lectione*) en la comunidad (*ecclesia*)<sup>25</sup>. En el epílogo retoma de nuevo los *exempla*, pero en esta oportunidad ampliará el panorama añadiendo a los *vetera exempla*, con los que comenzó el prólogo, los *nova exempla*, los mártires de Cartago, cuyo padecimiento él narra, los cuales no son inferiores a los antiguos (*haec non minora veteribus exempla*)<sup>26</sup>.

· La referencia a los antiguos ejemplos, que han sido escritos para la lectura, determina y fundamenta la tarea propia del editor, esto es, escribir los nuevos ejemplos para que también puedan ser leídos. De este modo, los conceptos repetidos en el prólogo y el epílogo definen tres círculos temáticos fundamentales:

· *exempla fidei*. La idea o concepción del martirio. La función teológica de la *passio*.

· *ecclesia y fratres et filioli*. El público al que se dirige el texto. La función religiosa de la *passio*.

· *lectio y per auditum*. El objetivo, intención y finalidad de la *passio*. La función litúrgica de la *passio*.

1. La función teológica de la *passio*. El término *exempla* muestra la recepción de la tradición grecorromana, que a través del genitivo *fidei* se transplanta al contexto cristiano: los *exempla* testifican la gracia de Dios (*Dei gratiam testificantia*). El participio *testificantia* es un derivado de *testis*, término que según la definición de Agustín es el equivalente al griego *mártir*. De este modo, el uso de los términos en la primera frase del texto, ya deja entrever de qué clase de *exempla fidei* se trata, a saber, de los mártires, con lo cual se asocian dos tradiciones.

Por un lado está la tradición grecorromana de los *exempla*: políticos y filóso-

---

<sup>24</sup> *Passio* 1,1: *Si vetera fidei exempla et Dei gratiam testificantia et aedificationem hominis operantia propterea in litteris sunt digesta ut lectione eorum quasi repraesentatione rerum et Deus honoretur et homo confortetur, cur non et nova documenta aequae utrique causae convenientia et digerantur?*

<sup>25</sup> *Passio* 1,5: *itaque et nos, qui sicut prophetias ita et visiones novas pariter repromissas et agnoscimus et honoramus ceterasque virtutes Spiritus Sancti ad instrumentum Ecclesiae deputamus... necessario et digereimus <ea> et ad gloriam Dei lectione celebramus... Passio* 1,6: *et nos itaque quod audivimus et contrectavimus, annuntiamus et vobis, fratres et filioli, uti et vos qui interfuistis rememoremini gloriae domini et qui nunc cognoscitis per auditum communionem habeatis cum sanctis martyribus, et per illos cum domino nostro Iesu Christo, cui est claritas et honor in saecula saeculorum. Amen.*

<sup>26</sup> *Passio* 21,11: *O fortissimi et beatissimi martyres! o vere vocati et electi in gloriam domini nostri Iesu Christi! quam qui magnificat et honorificat et adorat, utique et haec non minora veteribus exempla in aedificationem ecclesiae legere debet, ut novae quoque virtutes unum et eundem semper Spiritum Sanctum usque adhuc operari testificentur... Amen.*

<sup>27</sup> Augustinus, *Tract. in Epist. Io* 1,2: *"Et vidimus et testes sumus". Forte aliquid fratrum nesciunt qui graece non norunt quid sint testes graece. Ergo hoc dixit: "vidimus et testes sumus: vidimus et martyres sumus".*

fos se entregan por su propio convencimiento a la muerte<sup>28</sup>. Por otro lado se nota en el martirio la herencia judía, pues el individuo se sacrifica no sólo por sus propias creencias, sino también por la comunidad; las raíces de esta tradición se pueden rastrear en el judaísmo posterior al exilio. El texto martirial judío más importante es el segundo libro de los Macabeos, la historia de la pasión de Eleazar, de los siete hermanos y su madre<sup>29</sup>.

En el nuevo testamento se renueva el ideal judío de los profetas mártires a través de la pasión y muerte de Jesús. El testimonio de Cristo, quien se sacrifica por todos, se convierte en el paradigma del martirio de los cristianos e inspira a sus seguidores a la profesión de la fe. Bautismo y muerte de Jesús se equiparan, de modo que el primero prepara lo segundo<sup>30</sup>. En la época de las persecuciones cobra el martirio un significado especial y, como testimonio de sangre, presenta para el cristiano el ideal de vida y de muerte. En la martiriología de Ignacio de Antioquía, de principios del siglo II, se convierte el testigo de sangre, el mártir que imita la pasión de Jesús, en el verdadero seguidor de Cristo.

Sin embargo, no hubo en la iglesia cristiana primitiva una concepción unitaria sobre el martirio. La discusión cristiana alrededor del martirio condujo al desarrollo de dos posiciones encontradas, la de los docetistas y gnósticos, por un lado, que pusieron en tela de juicio el sentido del testimonio de sangre, y, por otro lado, la de grupos radicales como los montanistas, para los cuales el martirio representa el final ideal de la vida cristiana. Entre ambos extremos se ubican las posiciones medidas de los primeros apologistas.

La iglesia primitiva del norte de África refleja, en la época de Perpetua, la misma situación. Gnósticos y otros grupos cristianos están presentes en muchas ciudades africanas y especialmente en Cartago. Esto explica los numerosos enfrentamientos de Tertuliano contra las diversas escuelas heréticas<sup>31</sup>. También la *passio Perpetuae* testimonia diferencias dentro de la comunidad de Cartago<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Tácito, *Annales* 15,63; 16,19; 16,34. Cfr. H. Cancik, *Die Gattung Evangelium. Das Evangelium des Markus im Rahmen der antiken Historiographie*, Tübingen 1981, p. 103-110 y H. Cancik Lindemaier, *Lucius Annaeus Seneca*. Ca. 4 v.Chr.-65 n.Chr., en: H.J. Schultz (Hg.), *Letzte Tage. Sterbengeschichten aus zwei Jahrtausenden*, Berlin 1983, p. 209-219.

<sup>29</sup> Sobre el segundo libro de los Macabeos véase H. Cancik, *Mythische und historische Wahrheit. Interpretationen zu Texten der hethitischen, biblischen und griechischen Historiographie*, Stuttgarter Bibelstudien 48, Stuttgart 1970, p. 108-126. Otra bibliografía sobre este punto en Habermehl, *op. cit.*, p. 37 ss.

<sup>30</sup> Lucas 12,50. Tertuliano, *De baptismo* 16, asocia este texto con el martirio. Pero el martirio cobra definitivamente el significado de testimonio de sangre en el Apocalipsis.

<sup>31</sup> En África se encuentran las tres formas sociales primitivas: radicalismo evasionista -montanistas por ejemplo-, patriarcalismo -la gran iglesia- y radicalismo gnóstico y sus formas mixtas y variadas. Cfr. Habermehl, *op. cit.*, p. 34.

<sup>32</sup> *Passio* 13,1-6: *Et exivimus et vidimus ante fores Optatum episcopum ad dexteram et Aspasium presbyterum doctorem ad sinistram separatos et tristes. (2) et miserunt se ad pedes nobis et dixerunt: Componite inter nos, quia existis, et sic nos reliquistis. (3) et diximus illis: Non tu es papa noster et tu presbyter, ut vos ad pedes nobis mittatis? et moti sumus et complexi illos sumus. (4) et coepit Perpetua Graece cum illis loqui, et segregavimus eos in viridarium sub arbore rosae. (5) et dum loquimur cum eis, dixerunt illis angeli: Sinite illos refrigerent; et si quas habetis inter vos dissensiones, dimittite vobis invocem. (6) et conturbaverunt eos. et dixerunt Optato: Corrige plebem tuam, quia sic ad te conveniunt quasi de circo redeuntes et de factionibus certantes.*

Que el editor de la *passio* abogue por el gran valor del testimonio de sangre y presente al mártir como ideal, ha tenido como consecuencia la tradicional atribución de la *passio* al discurso montanista. Sin ahondar en la discusión sobre el montanismo, debe ser tenido en consideración que este movimiento tuvo su centro en el norte de África y que, especialmente en Cartago, parece haberse mantenido vivo más tiempo que en Roma.

En este contexto es comprensible que Perpetua haya gozado dentro de la comunidad cartaginesa de una adoración especial; ella representa el tipo ideal del cristiano perfecto. La *passio* cumple así con su función teológica: ella es introducida en la comunidad, como ejemplo paradigmático, para ilustrar conceptos religiosos, especialmente en periodos de controversias doctrinales.

2. La función religiosa de la *passio*. La audiencia a la que se dirige la *passio* son los oyentes y lectores cristianos contemporáneos. A pesar de las indicaciones textuales que señalan a la comunidad cristiana como el público al que se dirige, Habermehl piensa que la *passio* tiene un mensaje especial para las mujeres, es decir, que se orienta a un público femenino<sup>33</sup>. El primer argumento se basa en el título del texto, que debería llamarse *Passio Perpetuae et Saturi*, pues Satorius y no Felicitas es la segunda figura principal de la narración. Sin embargo este argumento no aparece como convincente, sobre todo si tenemos en cuenta que Perpetua va a la arena junto con Felicitas, y ambas están juntas cuando se les arroja la *ferocissima vaca*, esto es, pasan juntas y de un modo solidario los instantes más trágicos y finales de sus vidas; el momento dramático de la narración es esencial, y en ese momento constituyen ambas el par protagónico de la *passio*; esto determina el título del texto. Además ambas son jóvenes madres que deben desprenderse de sus pequeños hijos, lo que acentúa el carácter trágico del destino de las dos mujeres y reafirma el lugar central que ocupan. El segundo argumento recurre a la desfavorable posición pública de la mujer dentro de sociedad y de la iglesia, ante lo cual la *passio* se dirige a mujeres para mostrar un camino a través del que la mujer puede lograr reconocimiento y *status* dentro de la comunidad cristiana: el autosacrificio de su martirio, que le permite trascender las limitaciones de su género y convertirse en hombre. En este sentido, el rol conductor de Perpetua, que responde a los deseos femeninos de identificación, debe ser entendido no como una oferta concreta a las mujeres de la iglesia africana contemporánea, sino como compensación: porque ella va a morir, y no puede ingresar en la jerarquía de la iglesia, se le permite aparecer en un rol tan prominente y tan "masculino"<sup>34</sup>. Sin embargo aquí debería tenerse en cuenta que en la iglesia nordafricana en la época de Perpetua había muchos grupos cristianos, entre ellos los montanistas, en los cuales las mujeres tuvieron un rol activo y

---

<sup>33</sup> Habermehl, *op. cit.*, p. 236.

<sup>34</sup> Habermehl, *op. cit.*, p. 239.

eran altamente respetadas.

Además habría que considerar el término *ecclesia* (1,5; 21,11) en relación con *fratres et filii* (1,6)<sup>35</sup>. Habermehl se refiere en primer lugar a la comunidad cartaginesa, a la que pertenecen los mártires, y recién en segunda línea a la iglesia. La *passio* tiene que hacer recordar a sus oyentes la gloria de Dios, que se manifiesta en los hechos de los mártires, para que a través del escuchar estén en comunidad con los mártires y, a través de ellos, con Nuestro Señor<sup>36</sup>. Pero, avanzando un paso más, dice que la *passio* transmite a la comunidad líneas de comportamiento y, con respecto a esto, las dos mujeres cumplirían un rol especial: ellas prueban que en los difíciles momentos de las persecuciones también a los “débiles”, como precisamente las “mujeres”, les es posible seguir a Cristo, y fundamenta esta lectura relacionando la expresión inicial *adolescentes catechumini*, que incluye varones y mujeres, con la final *fortissimi ac beatissimi martyres*, que sólo haría referencia a Perpetua y Felicidad<sup>37</sup>. Sin embargo, aquí no debe olvidarse que ambas expresiones, y no sólo la primera, incluyen varones y mujeres; además, el texto, a lo largo de todo el relato, no ofrece puntos de referencia para tematizar una diferenciación de géneros con referencia al público al que se dirige la *passio*, y mucho menos para una identificación del género femenino con los débiles. En la medida en que la *passio* se dirige a la comunidad cristiana cartaginesa, cumple con su función religiosa: ella debe brindar fortaleza interior y esperanza a la comunidad, especialmente en situaciones difíciles.

3. La función litúrgica de la *passio*. Todo esto sucede, sin embargo, a través de la lectura. El término *lectio* aparece dos veces en el prólogo (1,1 y 1,5) y una vez en el epílogo (21,11). El texto ha sido escrito para su lectura y así nos encontramos con la función litúrgica de la *passio*: a través de la lectura en el día festivo se celebra cada año a los mártires. En el uso cultural encuentra la *passio* su “Sitz im Leben”, para esta lectura ha sido compuesta. Ella ha sido, desde el principio, un elemento del culto a los mártires. Las fórmulas doxológicas testimonian también este carácter litúrgico. Para todas estas funciones resulta el *sermo humilis* el modo de expresión adecuado.

### Culto a los mártires

De este modo, la cuestión de la teología del martirio y la consideración de la función teológica, religiosa y litúrgica de la *passio* desemboca en la cuestión

---

<sup>35</sup> De modo diferente opina Habermehl, *op. cit.*, p. 236, nota 16: “Die Anrede des Herausgebers an seine Hörer (*fratres et filii*) sollte uns nicht irreleiten”.

<sup>36</sup> *Passio* 1,6: ... *uti et vos qui interfuistis rememoremini gloriae domini et qui nunc cognoscisti per auditum communionem habeatis cum sanctis martyribus, et per illos cum domino nostro...*

<sup>37</sup> Habermehl, *op. cit.*, p. 240.

del culto<sup>38</sup>.

Teología del martirio y culto a los mártires se relacionan e influyen mutuamente, pues también el culto ha influido la teología. La alta estimación de los mártires, como ha sido expresada por la teología del siglo II, constituyó el fundamento para que se desarrollara también una práctica especial de culto junto a la tumba de los mártires, con lo que comienza su veneración.

El primer testimonio de esto es el martirio de Policarpio (156-157). Allí se presenta de un modo claro el punto de relación entre teología del martirio y el naciente culto a los mártires. La carta comunica que la comunidad se reunirá el día de la muerte de Policarpio en su tumba, para pasar en jolgorio y alegría el día festivo de su martirio, y así recordar a los mártires que los precedieron y fortalecer a los futuros (18,3).

La concepción de que el mártir después de la muerte alcanza de inmediato el reino celestial, explica que los creyentes se hayan dirigido a ellos, los amigos de Dios, desde fines del siglo III, por medio de oraciones, para lograr su intermediación. De este modo, la teología del martirio dio el impulso para el desarrollo del culto.

Los testimonios de culto a los mártires, que cronológicamente están más cercanos al martirio de Policarpio, provienen del norte de África, son las *Acta Scillitanorum* (180) y la *Passio Perpetuae*. A diferencia de la carta del martirio de Policarpio, ninguna de las dos hace referencia al entierro o a la tumba de los mártires, lo cual constituye el punto inicial de desarrollo del culto<sup>39</sup>. Quizá la comunidad cartaginesa haya festejado la fiesta del aniversario de la muerte de los mártires allí donde generalmente se reunían para la celebración de la misa<sup>40</sup>. Aún en tiempo de Cipriano, el recordatorio de los mártires no estaba unido al lugar de enterramiento. En el caso de Perpetua se puede observar que este culto se practicó en el norte de África de un modo diferente al que se desarrolló en el Asia Menor.

El traslado de las reliquias y correspondientes conmemoraciones alrededor de las tumbas de los mártires debe haber tenido lugar después, quizá recién cuando se dispuso de instalaciones adecuadas.

Del siglo VI proviene la primera noticia que nos ha llegado sobre la tumba de Perpetua y sus compañeros. Victor de Vita compuso entonces un texto en el que narra las persecuciones de la iglesia católica del norte de África por parte de los vándalos arrianos. Él informa que Perpetua y sus compañeros están enterra-

<sup>38</sup> Sobre culto a los santos cfr. P. Brown, *The Cult of the Saints*, Chicago 1981.

<sup>39</sup> Como ya se advirtió, la *passio* fue escrita muy probablemente con la finalidad de ser leída públicamente, especialmente cuando existía una necesidad de poseer textos para el uso litúrgico y de hecho cumplió con esa función. En este contexto también es posible suponer que el ámbito de la tumba de los mártires en un comienzo haya sido dejado de lado en la liturgia eclesial.

<sup>40</sup> La forma generalizada en que Tertuliano se refiere a la visión de Perpetua hace suponer, que él conoce el texto de la lectura pública.

dos en la Basilica Maiorum de Cartago<sup>41</sup>. En las excavaciones del lugar de esta iglesia, que se llevaron a cabo entre 1906 y 1908, Delattre encontró veinticinco fragmentos de mármol, con los cuales se reconstruyó la siguiente inscripción<sup>42</sup>:

HIC SUNT MARTIRES  
SATURUS SATURNINUS  
REBOCATUS SECUNDULUS  
FELICIT'' PERPET'' PAS'' NON'' MART''  
MAIULUS.....

Probablemente se trata de la tumba de los mártires, pero no podemos saber si ese lugar fue el original de enterramiento o si se llevó a cabo un traslado de las reliquias. Tampoco se puede decir algo definitivo sobre la modalidad de la práctica concreta del culto a los mártires en el norte de África. A partir de fines del siglo IV se permitió que las pasiones fueran leídas en misa el día del aniversario de la muerte de los mártires<sup>43</sup>. Dónde fueron leídas antes, no está atestigüado. En Roma, sin embargo, como consecuencia de una antigua tradición, y a diferencia de Cartago, estaban prohibidas las lecturas de las pasiones de los mártires durante la misa<sup>44</sup>.

## LOS TESTIMONIOS ARQUEOLÓGICOS

A pesar de esta modalidad de la iglesia de Roma, encontramos en esta ciudad una representación de Perpetua fechada en el siglo IV, proveniente de las catacumbas, donde casi no se encuentran representaciones con motivos de la vida de los mártires. Así llegamos a los testimonios arqueológicos sobre Perpetua, que son dos<sup>45</sup>.

Uno es una pintura realizada en la pared que se encuentra en el Arcosolium de San Pedro y Marcelino en la catacumba de Domitila, en una luneta con forma de arco (testimonio 1)<sup>46</sup>. La imagen se encuentra en mal estado de conserva-

<sup>41</sup> PL 58, 148. Ed. C. Halm I,3: *Basilica maiorum, ubi corpora sanctorum martyrum Perpetuae et Felicitatis sepulta sunt.*

<sup>42</sup> A.L. Delattre, *L'épigraphie funéraire chétienne à Carthage*, Tunis 1926, p. 51-53.

<sup>43</sup> III Concilio de Cartago (año 393): *Ut, praeter scripturas canonicas nihil in ecclesia legatur sub nomine divinarum scripturarum ... Licet etiam legi passiones martyrum, quam anniversari dies eorum celebrantur.*

<sup>44</sup> *Decretum Gelasianum* (año 492-496): *Gesta sanctorum martyrum secundum antiquam consuetudinem singulari cautela in sancta Romana ecclesia non leguntur, quia et eorum qui conscripsere nomina penitus ignorantur et ab infidelibus et idiotis superflua aut minus apta quam rei ordo fuerit esse putantur.* Cfr. B. de Gaiffier, *La Lecture des Actes des Martyres dans la prière liturgique en Occident*, *Analecta Bollandiana* 72, 1954, p. 134-166.

<sup>45</sup> H. Schlunk, *Zu den frühchristlichen Sarkophagen aus der Bureba (Provinz Burgos)*, *MM (Madrider Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes)* 6, 1965, p. 139-166 y Tafel 53-62.

<sup>46</sup> Sobre las representaciones de los mártires en el arte cristiano primitivo cfr. A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946, especialmente T. II, cap. I-III, pero él no menciona la imagen de la visión de Perpetua de San Pedro y Marcelino.

ción; lo que puede apreciarse es, en la mitad de la superficie del arco, el principio de un gran medallón, en el que se ha reconstruido la figura de Cristo. Sólo en la mitad izquierda de la representación plástica se han conservado restos de la pintura. Se puede observar una escalera, que perpendicular se orienta hacia el lado derecho del marco de la imagen, y debajo de la escalera una serpiente. Una persona femenina cubierta con un largo vestido se toma con ambas manos de la escalera y se presenta dispuesta a subirla. Claramente se reconoce su pie derecho pisando la cabeza de la serpiente, que se desplaza desde el fondo hasta delante de la escalera. Los siguientes elementos mencionados en el relato de la primera visión de Perpetua<sup>47</sup> se reconocen en esta imagen:

- *scala aurea et ad caelum*
- *sub ipsa scala draco*
- *calcavi illi caput et ascendi*

El segundo testimonio es un sarcófago proveniente de la Bureba, al norte de España, un país en el cual Perpetua no aparece en los calendarios cristianos primitivos. El sarcófago se data en el siglo IV (testimonio 2). El motivo representado muestra fuertes semejanzas con la pintura mural romana. Una escalera se eleva desde abajo hacia el marco superior de la representación, debajo de la escalera se tuerce una serpiente desde el fondo. La figura de la derecha está a punto de pisar la serpiente y se toma de la escalera con su mano izquierda. La figura de la derecha también se toma de la escalera en una actitud parecida. En la escalera se reconocen seis puntas inclinadas que se elevan hacia arriba.

Estas puntas pueden representar los impedimentos mencionados en el texto: *in lateribus scalae omne genus ferramentum infixum*.

El peinado y la situación del pie nos llevan a reconocer la figura izquierda como Perpetua. El reconocimiento de la figura derecha como Saturus, se deduce sólo a partir del texto latino. El hecho de que Saturus en la representación del sarcófago esté al lado de la escalera y no arriba, como se desprende del texto, se explica si tenemos en cuenta de que esto depende de cómo el artista haya interpretado las palabras de Saturus mencionadas en el relato de Perpetua. Saturus ha subido primero la escalera, así leemos en la narración de Perpetua, y está a punto de llegar al último escalón; se gira hacia Perpetua y le dice: *Perpetua, sus-*

<sup>47</sup> *Passio 4,3: (Primera visión) Video scalam auream mirae magnitudinis pertingentem usque ad caelum et angustam, per quam non nisi singuli ascendere possent, et in lateribus scalae omne genus ferramentorum infixum... (4) et erat sub ipsa scala draco cubans mirae magnitudinis, qui ascendentibus insidias praestabat et exterrebat en ascenderent... (7) et desub ipsa, quasi timens me, lente eiecit caput, et quasi primum gradum calcarem, calcavi illi caput et ascendi.*

<sup>48</sup> *Passio 4,5: ascendit autem Saturus prior, qui postea se propter nos ultro tradiderat (quia ipse nos aedificaverat), et nunc cum adducti sumus, praesens non fuerat. (6) et pervenit in caput scalae et convertit se et dixit mihi: Perpetua, sustineo te; sed vide ne te mordeat draco ille.*

*tineo te*. Estas palabras se suelen traducir como: "Perpetua, te espero", para hacerla concordar con la versión griega, que dice: *Perpetoúia, periméno se*. Dado que el significado más común de *sustineo* es agarrar, sostener desde abajo, podría haber sucedido que el artista interpretó *sustinere* en este sentido y no haya prestado atención al hecho de que Saturus ya estaba arriba. Es de destacar cómo el artista advierte y hace plástica la postura solidaria de Saturus hacia Perpetua, que el texto presenta, y equipara a hombre y mujer en una actitud de mutua ayuda. En las cronológicamente siguientes representaciones de Perpetua, una pintura mural del siglo VI de una iglesia de Ravena, aparecen las mujeres, entre ellas Perpetua, separadas de los hombres.

## LAS VISIONES DE PERPETUA

La consideración de los testimonios arqueológicos nos lleva de nuevo a la teología del martirio, así como también a la cuestión del significado y núcleos temáticos principales de las visiones, que fue planteado en la introducción de este trabajo. En las representaciones iconográficas se refleja qué orientación teológica se impuso en el siglo IV en la discusión cristiana sobre el martirio. El testimonio de sangre, el hombre que va al martirio imitando la pasión de Cristo, no representa ya el ideal del perfecto cristiano, sino que se impone el ideal del gnóstico y místico. No fue Tertuliano, quien en *De fuga in persecutione* prohíbe evitar el martirio, el que se impuso en la discusión doctrinal, sino Clemente, el hombre mismo que huye ante la persecución y salva así su vida.

En los testimonios del siglo IV que hemos considerado, Perpetua no aparece representada como mártir, sino como una mujer que asciende la escalera y orienta su mirada hacia el cielo. No es el martirio de Perpetua, sino la visión de la escalera lo que en ambas oportunidades se ha plasmado en la representación. En el siglo IV los mártires ya habían perdido ese significado sobresaliente del que habían gozado en el siglo II y parte del III. Pero Perpetua no sólo es mártir, ella ofrece otro aspecto que asegura su posición como modelo para la comunidad cristiana a través del tiempo. De este modo se convierte la primera visión en el punto central para la interpretación del significado de la figura de Perpetua, así como para la comprensión del efecto.

Sin embargo, la mayoría de los autores consideran la cuarta visión como central<sup>49</sup>. El hecho de que aparezca en este relato la conversión de Perpetua en varón y su lucha con el egipcio, hacen este fragmento de la *passio* particularmente atrayente para las especulaciones sobre el género, especialmente sobre el per-

---

<sup>49</sup> *Passio 10,6: et exivit quidam contra me Aegyptius foedus specie cum adiutoribus suis pugnaturus mecum. veniunt et ad me adolescentes decori, adiutores et fautores mei. (7) et expoliata sum et facta sum masculus; et coeperunt me favores mei oleo defricare, quomodo solent in agone. et illum contra Aegyptium video in afa voluntatem.*

fil psicológico y la situación social de la mujer en la Antigüedad. Habermehl, por citar el ejemplo más significativo, ya que él se ocupa de la *passio* completa y no de algún aspecto, dedica a esta visión cinco capítulos y dos excursos, casi un tercio del libro. En su análisis acentúa el significado de *et expoliata sum et facta sum masculus*. Ritual de iniciación y mutación de género como superación de la impotencia femenina reciben en su interpretación una dimensión especialmente decisiva. En la medida en que Perpetua sostiene su *agon* como un hombre, su imagen se corresponde con la tradicional representación del héroe mítico<sup>50</sup>, que *per definitionem* es masculino; su transformación y muerte evocan mito y ritual de iniciación<sup>51</sup>. Perpetua, que ha experimentado los roles y límites dentro de los cuales se encuentra la mujer en la sociedad romana y en la iglesia cristiana, conoce también la metáfora de la conversión del género. En la cárcel y durante todo el proceso de su preparación interna para la ejecución se libera paulatinamente de sus anteriores ataduras sociales como madre y como hija, ella depone su rol femenino tradicional, logrando simultáneamente un nuevo y masculino yo: lo débil y femenino desaparece en ella, que se convierte en luchador y vencedor<sup>52</sup>. Perpetua como “héroe” y la *passio* como “mito”, en esto concluyen numerosas interpretaciones contemporáneas.

Ante esto hay que notar que la frase en cuestión *-et expoliata sum et facta sum masculus-* aparece totalmente sola y no podemos construir un campo semántico de referencias, ya que no se encuentra ningún correlato ni en las otras visiones, ni tampoco en algún lugar del resto del texto. La frase se explica simplemente dentro del contexto de la simbólica agonal<sup>53</sup>. Cuando uno considera el contexto completo, no se destaca en forma singular, tampoco juega un rol especial su conversión en varón. Cuando ha vencido en la lucha, y recibe el ramo, es saludada como mujer: *filia, pax tecum*. Y aún más, cuando el maestro de los gladiadores habla, y esto sucede después de la conversión en varón y antes del comienzo de la lucha, usa siempre pronombres femeninos para referirse a Perpetua: *hanc, illam, haec*<sup>54</sup>.

La *passio*, además, no narra ningún mito, narra los acontecimientos que tuvieron lugar en Cartago en marzo del año 203 y muestra cómo una mujer se prepara para afrontarlos. Además fue escrita, como ya hemos visto, para cumplir funciones concretas dentro de una comunidad concreta. Llama poderosamente la atención que Habermehl y las interpretaciones extremas feministas apliquen

<sup>50</sup> Los paralelos entre héroes y mártires llevan al establecimiento de relaciones entre ambos cultos.

<sup>51</sup> Habermehl, *op. cit.*, p. 236 ss.

<sup>52</sup> Habermehl, *op. cit.*, p. 119: discusión y bibliografía.

<sup>53</sup> Cfr. Dodds, *op. cit.*, p. 51 nota 1, considera que el pasaje presenta elementos típicos de los sueños y no han de buscarse significados más profundos; además, Perpetua tiene que ser un hombre para poder participar en una lucha de gladiadores.

<sup>54</sup> *Passio 10,8: et exiit vir quidam mirae magnitudinis ut etiam excederet fastigium amphitheatri... et ferens virgam quasi lanista, et ramum viridem in quo erat mala aurea. (9) et petiit silentium et dixit: Hic Aegyptius, si hanc vicerit, occidet illam gladio; haec, si hunc vicerit, accipiet ramum istum.*

las mismas categorías, especialmente la de la debilidad de la mujer y la de la virilidad femenina, que utilizó Agustín en sus sermones sobre Perpetua para referirse a la conversión del género<sup>55</sup>.

Los desequilibrios se originan al poner todo el peso de la interpretación textual en la cuarta visión. En el caso de las visiones, como en el caso del prólogo y epílogo, deben ser consideradas la primera y la última en el contexto de su unidad y, por lo tanto, en correlación. Y, nuevamente, la repetición de los términos y motivos construyen el contexto y los núcleos temáticos significativos:

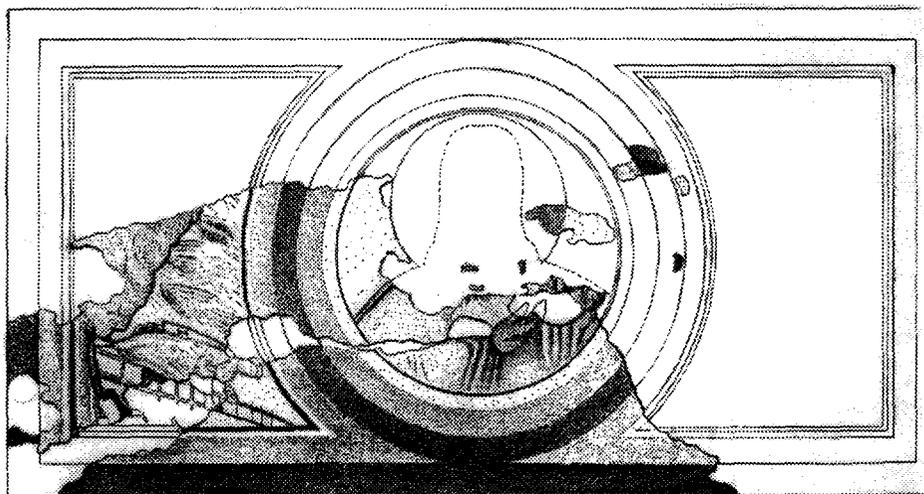
- *scala angusta* y *in lateribus scalae omne genus ferramentorum infixum* de la primera visión deben ser relacionados con *aspera loca et flexuosa* de la cuarta visión.
- *draco magnae magnitudinis* y *calcavi illi caput* en la primera, con *Aegyptius foedus*, *calcavi illi caput* y *diabolum* en la cuarta.
- las palabras de Saturus en la primera visión: *Perpetua, sustineo te, vide ne te mordeat draco*, con las palabras de Pomponius en la cuarta: *Perpetua, te expectamus; nolle pavere, hic sum tecum et conlaborum tecum*.
- *Bene viniste, tegnon* en la primera, con *Filia, pax tecum* en la cuarta.
- *inteliximus passionem esse futuram* en la primera, con *et intelixi ... contra diabolum esse pugnaturam; sed sciebam mihi esse victoriam* en la cuarta.

Así pues, resulta clara la conexión y correlación de la primera y la última visión. De esta correlación se desprenden también los principales núcleos temáticos, de aquí que los temas como actitud de rebelión frente a autoridades masculinas<sup>56</sup>, conversión de género, metamorfosis y rito de iniciación no puedan ser considerados como los que llevan toda carga significativa y definan, de este modo, la interpretación del texto. Utilizando un método filológico y priorizando el contexto de correlaciones y campos semánticos, obtenemos la imagen de una mujer que, con dudas y miedos y a pesar de los impedimentos, intenta subir la *angusta scala ad caelum* y *per aspera loca et flexuosa* camina hacia la victoria. En am-

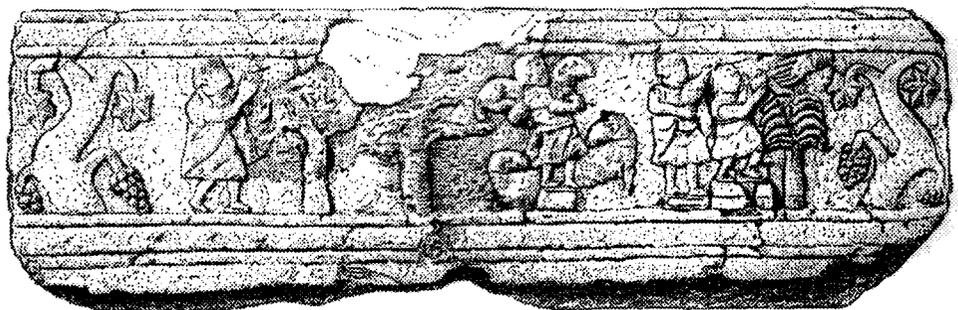
---

<sup>55</sup> Augustinus, *Sermo CCLXXXII*, PL 38, 1284, I: *Refulget et praeminet inter comites martyres et meritum et nomen Perpetuae et Felicitatis, sanctarum Dei famularum. Nam ibi est corona gloriosior, ubi sexus infirmior. Quia profecto virilis animus in feminas maius aliquid fecit, quando sub tanto pondere fragilitas feminae non defecit. Bene inhaeserant uni viro cui virgo casta unica exhibetur Ecclesia ... Ille fecit feminas viriliter et fideliter mori, qui pro eis dignatus est de femina misericorditer nasci. Ille delectat autem piam mentem tale spectaculum contueri, quale sibi beata Perpetua de se ipsa revelatum esse narravit, virum se factam certasse cum diabolo. Illo quippe certamine in virum perfectum etiam ipsa curebat, in mensuram aetatis plenitudinis Christi ... Maiore igitur gloria tam dilectum patrem male suadentem fortiter repulit, quem vapulantem videre sine moerore non potuit.*

<sup>56</sup> Si bien es cierto que Perpetua se mantiene firme en sus enfrentamientos con el padre, que utiliza todos los recursos posibles para convencerla de que deponga su decisión *-argumenta diaboli-* y con el tribuno, estos sucesos no pueden tematizarse como una posición de la "mujer" ante autoridades "masculinas", pues Saturus y Pomponius también son para Perpetua autoridades masculinas y ante ellos no tiene la misma actitud. Para Perpetua no existen las autoridades masculinas, sino las autoridades paganas. A ellos se enfrenta, no al género masculino.



Testimonio 1



Testimonio 2

bas situaciones supera un gran peligro, representados por el dragón y el egipcio, y en ambas encuentra a su lado compañeros, que la apoyan de un modo solidario. Ella necesita la ayuda de estos compañeros, ellos le transmiten fortaleza y esperanza. Sатурus y Pomponius repiten el motivo de la solidaridad humana, apoyo y amistad en el marco de la relación maestro-alumno: las palabras de Sатурus corresponden a la actitud de Pomponio. El motivo de la solidaridad encuentra también un correlato en la narración del editor, cuando describe la escena de Perpetua y Felicitas en la arena.

Perpetua no se nos presenta ni como heroína ni como héroe; tanto en las situaciones cotidianas como en las extraordinarias se trata de una mujer, que interiormente trabaja sus miedos y las preocupaciones de su rol de madre. En este contexto se comprenden la segunda y la tercera visión, en las cuales ella se enfrenta con las inquietudes y preocupaciones derivadas de su situación como madre de un pequeño niño, al que aún debe alimentar. En ambas visiones trabaja interiormente la problemática de su rol de madre e intenta resolverla, para poder seguir adelante con su decisión hasta las últimas consecuencias. Con un profundo realismo describe ella misma el proceso interno de una mujer, cómo ella misma lo experimenta, lo sufre, lo trabaja y lo supera. En este contexto constituyen las cuatro visiones una unidad, y se pueden leer como un proceso, en el cual la correlación de la primera con la última juega un rol esencial.

A la fascinación que provoca la figura de Perpetua a través de la simple lectura del texto, puede uno difícilmente sustraerse. A pesar de ello, el entusiasmo no debe llevarnos a construir ficciones. A principios del siglo III no se presentaba ante los ojos de los cristianos ninguna diferencia entre mártires femeninos y masculinos. Todo intento de presentar a Perpetua de un modo absoluto como una mujer extraordinaria e ideal y al mismo tiempo supra-femenina es, en este sentido, anacrónico. Cuanto más se destacan las cualidades masculinas de Perpetua y la mutación de género, tanto más cerca se está de la posición de Agustín, quien dice: *Nam ibi est corona gloriosior, ubi sexus infirmior.*

Por lo tanto, con la categoría de la virilidad femenina y destacando la figura ideal de Perpetua, se hace injusticia a la mujer real que murió en Cartago el siete de marzo del año 203.

*Cecilia Ames*

*Universidad Nacional de Córdoba*

# HORACIO Y LA CORONACIÓN DEL POETA

## *I parte: LA IMAGEN DE LA CORONA EN LA POESÍA HORACIANA*

### INTRODUCCIÓN

La indagación sobre la naturaleza de la poesía y el poeta se ha convertido en un lugar común de la crítica literaria de nuestro siglo, pero la poesía que reflexiona sobre la poesía misma es problemática constante, por lo menos en los poetas antiguos cuyo sentido de la originalidad estaba ligado axialmente a la tradición de un modelo genérico tanto como a la vinculación con uno literario, ya fuese εὔρετής o inventor o más bien ἀρχηγέτης, el modelo por excelencia<sup>1</sup>, sin llegar a ser excluyentes ambos criterios arquetípicos.

Modelos y especies genéricas, que en el caso de los augusteos, centrados en el ideal del *decor*, son sometidos a un *lucidus ordo* signado por un sobrio equilibrio, medida, proporción, simetría y elevación de tono, y manejados con la *imitatio*, la *contaminatio*, pero sobre todo con la *aemulatio*, signo de originalidad y afirmación personal.

Horacio no escapa a esta meditación en ninguna de sus obras y más particularmente en las *Odas*. La reflexión literaria en las *Sátiras* marcando menos lo que debe a Lucilio, su paradigma, que aquello en que se aparta de él, constituye todo un esbozo, por no decir, un plan bien claro de su programa satírico, *genus medium* y *pedestre* (cf. Sát. II, 6, 17), reiterado con decantada madurez en el *Ars poetica*. *Sátira* para la cual la imagen de la *Musa pedestris* (II, 6, 17) vale como toda una caracterización genérica.

Las *Odas* llevan mucho más lejos la pesquisa sobre el complejo tema de la poesía y el poeta con una distinción de elementos y fases del proceso creador con sus respectivas imágenes, como no lo había hecho nadie antes que él, salvo

---

<sup>1</sup> Sobre el "modelo genérico", cf. Conte, G.B. *Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984; el autor en el primer estudio *Interpretazione della decima egloga*, p.13-42, caracteriza dicha noción como la "delimitazione funzionale di una struttura entro un sistema di delimitazioni reciproche", para luego tratar sobre la heterogeneidad genérica irresuelta entre lo bucólico y lo elegíaco, oposición contextual que comporta necesariamente la oposición entre campo y ciudad; el género refleja formalmente una estructura vital, porque es "l'analogon retorico di un ordinamento proiettato sulla vita e sul mondo", p. 40.

También F. Cairns en Propertius 4,9: "*Hercules exclusus*" and the Dimensions of Genre, incluido en la compilación de Galinsky, K. *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt, P. Lang, 1992, p. 65-95, señala a propósito de 4, 9, que su "generic multi-dimensionality", p. 90, se extiende más allá del género a otros campos: cultural, social, político, religioso, etc.

En contraste el enfoque de T. Rosenmeyer en *Ancient Literary Genres. A Mirage?*, Yearbook of Comparative and General Literature 34, 1985, p. 74-84 enfatiza la importancia de los modelos literarios más que genéricos.

el Virgilio de las *Églogas*, quien adelanta toda una poética del género lírico pastoril (tal como lo acuñó con deliberada distinción a partir de Teócrito y de la pastoral posterior) y de sus confines conflictivos con la épica y la elegía. Volviendo a Horacio, ya en *Sát.* I, 10, 40-49 asigna a los poetas amigos, en la partición de campos, un género a cada uno reservándose la sátira que creó Lucilio e intentó sin éxito Varrón de Átax, es decir, que la problemática del género y su diferenciación del modelo, es una constante autoafirmativa de la propia peculiaridad del poeta en la temprana producción de los augusteos.

Las *Odas*, en su plenitud creadora, acrecientan esta temática con la multiplicación de fuentes y modelos, lo que constantemente lo lleva a una delimitación de las especies líricas expresada entre otras modalidades, con la *recusatio* a la que acude reiteradas veces (cf. *Odas* I, 6 - I, 19 - II, 1 - II, 9 - II, 12 - IV, 2 - IV, 15). A propósito de este recurso, K. Galinsky<sup>2</sup> destaca que partiendo del modelo calimaqueo de *recusatio*, el poeta augusteo, en nuestro caso Horacio, deliberadamente rechaza la épica más de una vez y la elegía erótica desarrollada luego por Tibulo y Propertio, por lo que se debe examinar cada *recusatio* en las odas mencionadas.

Pero el aporte notorio de Galinsky, según mi parecer, es insertar la *recusatio* poética en un modelo **no** literario: la *auctoritas* de Augusto, que rechaza en función de su *virtus* cívica, honores y magistraturas ofrecidas; así, por ej., la donación hecha para una estatua en su honor, la derivó en una a la diosa *Pax* en 11 a. C. (Dion 54, 35, 2)<sup>3</sup>.

F. Cairns, cuyas búsquedas se han centrado en la cuestión del **género literario** de los poetas augusteos, señala, tal vez con un poco de rigidez en sus análisis y en los de su equipo (por ej. Ian du Quesnay) que *the whole of classical poetry is written in accordance with the set of rules of the various genres, rules which can be discovered by a study of the surviving literature itself and of the ancient rhetorical handbooks dealing with this subject*<sup>4</sup>, si bien no es fácil establecer las reglas y los límites de cada especie lírica.

Otra dificultad a considerar es la expresión que el poeta da a sus preocupaciones sobre el género, las imágenes y los símbolos que emplea. Según Ch. Babcock<sup>5</sup>, uno de los mejores hallazgos de la crítica del siglo XX ha consistido en la apreciación creciente del simbolismo y la imaginería poética del venusino, especialmente a partir de la década del 60. Si bien se contaban antecedentes pioneros

<sup>2</sup> Cf. Galinsky, K. *Augustan Culture*, Princeton University Press, 1996, p. 258.

<sup>3</sup> Según Galinsky (op. cit., p. 11), la *auctoritas* moral les confiere, tanto a Augusto (*Res Gestae* 5-6) como a Virgilio y Horacio independencia espiritual para tales rechazos, como el negarse el venusino a colaborar administrativamente con Augusto.

<sup>4</sup> Cf. Cairns, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh, 1972, p. 31.

<sup>5</sup> Cf. Babcock, Ch. *Critical approaches to the Odes of Horace* en A.N.R.W.. Berlin, W. de Gruyter, 1981, II, B. 31, H. 3, p. 1589-94.

aplicados a ciertas odas<sup>6</sup>, el estudio del simbolismo en Horacio se vuelve razonablemente previsible y no provoca reacciones excesivas, si se recuerda la operatividad simbólica de la mente antigua y que la experiencia del venusino abraza lo universal con imágenes tradicionales ennoblecidas con una dimensión nueva y romanizada o de su propia acuñación.

Nuestro objetivo es analizar la imagen de la **corona** presente en las *Odas* con un amplio espectro de significaciones, restringiéndonos a su empleo como metáfora de las especies líricas por él cultivadas o como símbolo inicial del proceso poético o de culminación de la obra lograda.

## LA CORONA: MATERIA Y USOS

Horacio emplea sólo **corona**, nunca *sertum* ni la vieja palabra *stroppus* (resucitada luego por Plinio), dando siempre a entender que se trata de una guirnalda circular que rodea toda la cabeza, distinguiéndola de la *diadema* (sólo en *Oda* II, 2, 21), ornamento metálico curvo, no cerrado, colocado sobre la frente, propio de los reyes orientales y símbolo de poder político.

La corona vegetal como ornamento público o privado aparece desde antiguo en Grecia y pasa sin muchos cambios a Roma, pero las variedades botánicas y las circunstancias de su empleo eran tan diversas que merecieron pequeños tratados, cuyo eco vemos en varios autores<sup>7</sup>.

Las coronas eran ramos de follaje enlazados en los extremos que podían tener o no insertadas flores elegidas por su color o fragancia; los follajes básicos eran de encina, laurel, hiedra, olivo, mirto, vid; menos frecuentes el álamo o el pino; también el apio, el junco, el tomillo, el romero, el ligustro, el poleo, etc; las flores preferidas: violeta, campanilla, crisantemo, lirio, jacinto, el muy exótico nenúfar, pero la dilección suma se daba por la rosa, cultivada en múltiples variedades, entretejida sobre una base de ramas o de alguna corteza flexible, *rosaria corona*, o la formada sólo por pétalos de rosa, la más codiciada, la *corona subtilis*, cuanto más si era de rosas tardías logradas en el ocaso del verano<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Cf. varios estudios surgidos con ocasión del bimilenario del nacimiento de Horacio y en años siguientes como:

Klingner, F. Septimi, *Gadis aditure mecum*, *Philologus* 90, 1935, p. 285-289.

Wilkinson, L. P. *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, 1945 (cf. *Oda* I,9).

Pöschl, V. *L' influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Genève, F. Hardt, 1956.

Idem. *Horazische Lyrik*, Heidelberg, K. Winter, 1970, etc.

<sup>7</sup> Cf. Ateneo. *Deipnosophistes*, V y XV. Plinio el Viejo. *Historia naturalis*, XXI y XXII. Teofrasto. *Historia plant.*, VI, 6. Plutarco. *Quaestiones symposiacae* III,1 y V,3.

<sup>8</sup> Cf. Pauly-Wissowa. *Real Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft.*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1901, Achterhalbband, col. 1636- 43.

Daremberg, C.-Saglio, E. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, s.d., t. I, vol. II, art. corona, p.1520-1537.

<sup>8</sup> Cf. Bo, D. *Lexicon Horatianum*, Hildesheim, G. Olms, 1966, p. 95 y precedentes.

Horacio menciona las de hiedra, olivo, laurel, vid, mirto, apio y rosas, estando presente en su poesía sólo algunos empleos acostumbrados por los antiguos; no hay lugar en él para la corona fúnebre o la nupcial; en un solo ejemplo, ya mencionado, se da la militar y otro de la de suplicante (*Odas* III, 23).

La corona tiene inicialmente una semántica sacra, ya que se entreteje con el follaje de árboles sagrados, es decir, dedicados a una divinidad de la que se vuelven su atributo peculiar. Corona lleva el sacerdote, la estatuilla del dios, la víctima inmolada, los fieles, el ánfora o la copa para las libaciones, los asistentes a un convivio, en fin hay una serie de στεφανηφόροι un eco de ellos se advierte en la lírica horaciana.

El uso civil o privado es extensivo, pero no se evade totalmente de la esfera religiosa. En las *Odas* la corona aparece con frecuencia en los rituales, como premio de los atletas o corredores de carros, tiene valores simposíacos o eróticos o está relacionada con la excelencia del poeta y la poesía. Cuando se refiere a Horacio como persona poética, es cuando la significación se enriquece y ahonda constituyéndose en un símbolo de características propias bien romanizado.

## LA CORONA EN *SERMONES* Y *EPISTULAE*

Examinaremos el empleo del sustantivo **corona** (no se registra su sinónimo *sertum*) y del verbo **coronare** o sus equivalentes *cingere* o *circumdare*<sup>9</sup>.

Comenzaremos por las *Sátiras* y las *Epístolas* dejando las *Odas* para una consideración más pormenorizada.

*Sat.* II, 3, 255-6

.....potus ut ille  
dicitur ex collo furtim carpsisse coronas,

..... aunque bebido  
se dice que furtivamente se quitó las coronas del cuello,

Se trata del joven Polemón con fama de disoluto, que ebrio y coronado de rosas, después de haber asistido a un banquete se presentó con guirnalda convivial en la escuela de Xenócrates, sucesor de Platón, quien comenzó a hablar de la temperancia. Polemón se avergonzó, depuso su corona y se hizo discípulo del maestro.

---

<sup>9</sup> Cf. Mann, U. *Lorbeer und Dornen Krone*, Stuttgart, F. Vorwerk, 1958, p. 9-18.

*Epist. II, 2, 95-6*

*mox etiam, si forte vacas, sequere et procul audi,  
quid ferat et qua re sibi nectat uterque coronam.*

*también luego, si estás libre, sigue y escucha de lejos,  
qué dice y con qué asunto cada uno se entreteje una corona.*

Único empleo de corona como imagen de una falsa alabanza, mutuamente acordada entre los interesados, y de la adulación que detesta el poeta.

*Ars Poetica, 250*

*nec.....  
aequis accipiunt animis donantve coronam*

*ni/los escuchan con ánimo equitativo ni los premian con una corona.*

Horacio habla de la adecuación lingüística de cada personaje en concordancia con el rol que representa y con la recepción del público, así los que actúan como Faunos deben tener un lenguaje ni demasiado forense ni muy tierno ni en exceso grosero, ya que el público de caballeros y patricios se maldispone ante la vulgaridad y la ordinariéz denegando el premio de la corona; el contexto hace referencia a las condiciones de la poesía satírica, pero se mueve dentro de la vieja tradición helénica donde no sólo se coronaba al autor dramático y al músico, sino también al actor que se distinguía y al ejecutante de las melodías.

Ya sea con significación concreta o metafórica, con valor positivo (menos en el ejemplo anterior), en estos textos es siempre signo de excelencia.

El verbo *coronare* tiene idéntica semántica dentro de los usos horacianos. Veamos:

*Epist. I, 18, 63-4*

*adversarius est frater, lacus Hadria, donec  
alterutrum velox Victoria fronde coronet.*

*el adversario es tu hermano, el lago, el Adriático, hasta que  
veloz la Victoria corone a uno o a otro con su fronda.*

Aunque se trate de un juego, una naumaquia o combate naval imitado por el joven Lolio en los campos de su padre, donde en un gran estanque se repro-

duce la batalla de Actium, Horacio lleva la imagen hasta el fin cuando la Victoria corone al vencedor. Se trata de la corona como recompensa militar, homenaje directo de reconocimiento popular al general victorioso, por mar o por tierra, y una alusión al triunfo de Augusto sobre Antonio y Cleopatra.<sup>10</sup>

*Epist. I, 1, 49-50*

*Quis circum pagos et circum compita pugnax  
magna coronari contemnat Olympia, cui spes,  
cui sit condicio dulcis sine pulvere palmae?*

*¿Qué púgil alrededor de aldeas y encrucijadas  
desdeñaría ser coronado en la gran Olimpia, si tuviera la esperanza  
o la certeza de la dulce palma sin el polvo (del combate)?*

No es la única vez que el poeta se referirá a la corona del olímpico; lo hará en *Odas I, 1, 5* y en *IV, 2, 18-19*. En todos los casos la materia de la corona es natural, tradición que se mantuvo en Grecia hasta las guerras médicas (cf. Herodoto VII, 26), luego de las cuales se recompensó a los ganadores con guiraldas de oro u otros dones o ventajas materiales; de todos modos la corona de fronda vegetal tuvo un prestigio inigualable.<sup>11</sup>

## LA CORONA EN LAS ODAS

*I, 7, 5-7 y 21-23.*

Esta oda dirigida a Planco presenta dos coronas de distinto valor: 1) Alaba el poeta distintos parajes itálicos por sobre algunos ilustres sitios griegos también enaltecidos por sus poetas, en especial Atenas celebrada con un canto perpetuo por quienes desean para su frente una corona de olivo, atributo de la inviolada Pallas; esta corona es digna de atención porque Horacio transfiere hipotéticamente a un genérico poeta ateniense el simbolismo de excelencia que luego se va a conferir a sí mismo para realzar la peculiaridad de su lírica

*sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem  
carmine perpetuo celebrare et  
undique decerptam fronti praeponere olivam;*

<sup>10</sup> Corona significa también *spectatorum coetus*, o sea, reunión de asistentes a un espectáculo teatral en forma de hemiciclo; cf. *Epist. I, 18, 53* y *Ars Poetica*, 381.

<sup>11</sup> Cf. Nisbet, R.G.M. and Hubbard, M. *A commentary on Horace Odes*, Oxford Clarendon Press, t. I, 1970, p.304.

*existen los que tienen como única empresa celebrar  
con un canto perpetuo la urbe de la inviolada Palas y  
anteponer en la frente el olivo arrancado de cualquier parte;*

2) La corona de v. 21-24 es la guirnalda de álamo ceñida por Teucro; este árbol está dedicado a Hércules, héroe *vagus* o errabundo que preside viajes y exploraciones a tierras ignotas; dicho patronato podría deberse a que el hijo de Telamón, expulsado de Salamina por su padre al no haber evitado la muerte de su hermano Áyax, debió lanzarse al mar y a la aventura para fundar una segunda Salamina, a lo que se mezcla un sentido convivial porque Teucro rodea con álamo sus sienes húmedas de vino en la última comida y para el postrer discurso pronunciado en la tierra natal.

*.....Teucer Salamina patremque  
cum fugeret, tamen uda Lyaeo  
tempora populea fertur vinxisse corona,*

*.....como de Salamina y de su padre  
huyese Teucro, se dice sin embargo que ciñó  
sus sienes húmedas de vino con corona de álamo.*

#### **I, 17, 27-8**

Se trata de una corona simposíaca llevada por Tyndaris, quien bebiendo y cantando con los ritmos de Anacreonte en el fundo sabino del poeta no temerá la brutalidad de un amante desenfrenado

*et scindat haerentem coronam  
crinibus inmeritamque vestem.*

*que desgarre la corona atada  
a sus cabellos y el vestido sin culpa.*

#### **I, 26, 6-8**

El poeta se dirige a la Musa evocada sólo con uno de sus gentilicios, pidiéndole que entrelace una corona de flores para su amigo Lamia, corona metafórica, símbolo de encomio entre los griegos según un comentario oxoniense<sup>12</sup> o de

<sup>12</sup> Cf. el bello artículo de F. Hertel *L'ode O fons Bandusiae*, Bull. Ass. G. Budé, 1958, p. 85-93, tan fino y perspicaz en su revaloración de viejos comentaristas y ediciones olvidadas de Horacio, testimonio de la perennidad de un poeta bien amado.

inmortalidad, por la mediación de un poema que resulta ser la misma oda alcaica I, 26 que eterniza a Lamia con el plectro lébico (v. 11) y con el pretexto de indicarle a la Musa para que lo haga

.....*O quae fontibus integris  
gaudes, apricos necte flores,  
necte meo Lamiae coronam, / Piplea dulcis.*

.....*¡Oh tú que te gozas en las fuentes puras  
entrelaza soleadas flores, entrelaza  
una corona para mi caro Lamia, / dulce Piplea!*

## II, 7, 7-8 y 23-5

La oda a Pompeyo, el amigo reencontrado nos ofrece dos ocasiones, ambas conviviales con los dos amigos ceñidos de coronas. Antes de Philippos, Horacio recuerda un pasado juvenil, cuando en vinosos atardeceres coronaban sus cabellos con guirnaldas simpóticas y los ungían con fragante ungüento de malobatro oriental.

.....*coronatus nitentes  
malobathro Syrio capillos.*

.....*coronados los cabellos  
brillantes por el malobatro sirio.*

En el presente, al reencontrarse en el banquete de acción de gracias, mientras beben un embriagante Másico, ungen sus cabellos ciñéndolos con apio húmedo y mirto seco; el contraste sugiere la frescura del apio que, según los antiguos, suavizaba la embriaguez con connotaciones simbólicas más difusas y variadas, unido al mirto asociado con Venus, el amor y los convivios.

.....*Quis udo  
deproperare apio coronas / curatve myrto?*

.....*¿Quién se cuida presuroso  
de enlazar coronas con apio húmedo / o con mirto?*

## III, 13, 1-2

*O fons Bandusiae splendidior vitrio,*

*dulci digne mero non sine floribus,*

*¡Oh fuente de Bandusia más límpida que el cristal  
de un dulce vino digna y no sin flores!*

La oda a la fuente de Bandusia testimonia un uso religioso de las coronas florales. En las *Fontanalia* se sacrificaba un cabrito y se arrojaba la sangre al agua que fluía. La expresión *non sine floribus*, en posición ambigua, ha sido discutida en su atribución<sup>13</sup>; la guirnalda innominada puede referirse a la fuente, al vino o al cabrito, pero lo que no se discute es el valor sacrificial de la misma.

### III, 14, 17

Esta oda está motivada por el regreso triunfal de Augusto en el año 24 a.C. después de la campaña contra los cántabros y tres años de ausencia. La alegría por el retorno invita al regocijo y al banquete, por eso el poeta da orden al joven escanciador

*I, pete unguentum, puer, et coronas  
et cadum Marsi memorem duelli,*

*Ve, muchacho, busca unguento y coronas  
y una jarra memoriosa de la guerra mársica,*

*Coronas* en plural porque cada invitado luce una sobre sus sienes.

### III, 23, 13-16

Fídile, la campesina piadosa, que ofrendaba a sus Lares en cada kalenda al renacer la luna con un sacrificio sencillo y adecuado a sus bienes, adorna las estatuillas de sus dioses domésticos con corona de fragante romero y mirto frágil

*.....te nihil attinet  
temptare multa caede bidentium  
parvos coronantem marino  
rore deos fragilique myrto.*

<sup>13</sup> A menudo la corona se acompaña de bandeletas o *vittae* que portan tanto los oficiantes como las víctimas; son usos pre-literarios, atestiguados después, particularmente por los trágicos. Cf. también nota 8.

Cf. Daremberg, Ch.-Saglio, E. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, s.d., tome I, vol. II, artículo *corona*, p. 1520-1537.

.....en nada te atañe  
solicitar con la inmólación de ovejas de dos años  
a los humildes dioses que coronas  
con romero y frágil mirto.

Los comentaristas sostienen que el uso más antiguo en Roma de las guirnal-  
das es el religioso por eso se coronaron antes las imágenes que las personas<sup>14</sup>; la  
ceremonia de Fídile atestigua nuevamente un empleo ritual.

### III, 25, 18-20

La oda a Baco se cierra con un verso donde el adepto al *thyasos* dionisiaco  
sigue al dios que ciñe una corona de hojas de vid, uno de sus atributos al pare-  
cer orgiástico en Horacio, además de la hiedra que aludiría más bien a acciones  
sacras (cf. *Las Bacantes* de Eurípides) y, en nuestro poeta, a un rasgo particular-  
mente inspiratorio.

.....Dulce periculum est  
o Leneae, sequi deum  
cingentem viridi tempora pampino.

.....Dulce peligro es  
oh Leneo, seguir al dios  
que ciñe sus sienes con verde pámpano.

### III, 27, 29-30

Horacio acude al mito de Europa para evitar que se embarque Galatea, dis-  
puesta a emprender un viaje marino. El autor contrasta la luminosa e inocente  
tarea de entretejer coronas para las ninfas en los prados paternos con la travesía  
marina bajo la dudosa claridad de la noche confiada al toro falaz.

*Nuper in pratis studiosa florum et  
debitae Nymphis opifex coronae*

---

<sup>14</sup> Aunque tal vez no se trate sólo de una tradición literaria, sino que ésta exprese más bien costum-  
bres ancestrales vigentes en la sociedad augustea; sobre la temática general cf. Jasper Griffin en  
*Latin Poets and Roman Life*, London, 1986; el autor, con posterioridad a este libro, en una nota a la  
discusión con G.B. Conte *Of Genres and Poems* en la compilación dirigida por K. Galinsky (ya  
mencionada en mi nota 1), p. 124-133, critica la supuesta ortodoxia crítica de los que por snobis-  
mo aíslan la literatura de la sociedad; el dardo está dirigido a R.F. Thomas (nota 1, p. 124).

*Poco ha aficionada a las flores y  
artífice de una corona debida a las ninfas*

#### IV, 11, 2-5

Para el cumpleaños de Mecenas, Horacio dispone el sacrificio de un corde-ro en un altar ceñido de follaje, coronas de apio y de hiedra y el convivio con la presencia de Phyllis

..... *est in horto*  
*Phylli, nectendis apium coronis*  
*est hederæ vis/ multa,*

..... *hay en mi huerto*  
*Filis, apio para tejer coronas,*  
*hay hiedra abundante*

Lo religioso y lo convivial se unen para dar sentido al uso de las guirnaldas en una línea también evocadora del simposio platónico.

En suma, la dimensión sacra de la corona se encausa en Horacio dentro de una tradición helénica, pero con empleos mucho más diversificados en el mundo latino.

## II parte: *EL SÍMBOLO DE LA TRIPLE CORONA LÍRICA EN LAS ODAS DE HORACIO*

### LAS CORONAS LÍRICAS DE HORACIO

Las coronas analizadas con anterioridad se inscriben dentro de una tradición literaria<sup>15</sup> conocida y también evocada por otros poetas clásicos; no hay innovación, salvo algún matiz afectivo, y las menciones son previsibles: coronas sacrificiales, olímpicas, de excelencia en una actividad y conviviales, compartiendo casi todas un carácter religioso, menos la excepción apuntada en la oda I, 7, 5-7 que prelude en la guirnalda de olivo de un ignoto poeta ateniense su propia coronación.

Pero tenemos una manifestación nueva de la corona de excelencia que ciertas divinidades conceden a Horacio en cuanto poeta, lo que no sería totalmente novedoso, si no las expusiera como símbolos de las fases del proceso poético y de las especies líricas por él cultivadas.

<sup>15</sup> Cf. el provechoso y cuidado estudio de Race, W. *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982, p.122-3) donde analiza este recurso en las *Odas* del venusino.

Con referencia a sí mismo sólo se detectan estas coronas en cinco odas a analizar; con todo una coronación poética precede a la del venusino, esta vez en el ámbito romano, y es la de su predecesor en el género satírico: Lucilio.

**Sat. I, 10, 48-9**

.....neque ego illi detrahere ausim  
haerentem capiti cum multa laude **coronam**.

.....ni yo osaría arrancarle  
la corona que con mucha gloria se adhiere a su cabeza.

Esta referencia es de sumo interés porque alude nada menos que a Lucilio, εὐπειθής de la sátira latina; Horacio tiene una actitud crítica en especial para los aspectos formales de la obra luciliana: farragosa, áspera, falta de armonía y salpicada de superfluidades, sin embargo le reconoce una primacía temporal y la fundación del género en las letras latinas, preminencia que expresa con la imagen de la **corona** y no sin cierta ironía, pues con seguridad Horacio sabe que puede sobrepasar a Lucilio; en síntesis la corona luciliana tiene sólo valor cronológico respecto de Horacio y cualitativo en cuanto a Varrón de Átax que intentó la sátira sin éxito, pero es el primer ejemplo de su uso **simbólico** para indicar la prioridad de un género en el tiempo. Retornemos a los *carmina*.

**I, 1, 29-36**

El extenso y laborioso *priamel*<sup>16</sup> de las vocaciones humanas culmina en un *climax* ascendente con la vocación personal de Horacio por la poesía a partir del v. 29

*Me doctarum hederæ præmia frontium  
dis miscent superis, me gelidum nemus  
Nympharumque leves cum Satyris chori  
secernunt populo, si neque tibias  
Euterpe cohibet nec Polyhymnia  
Lesboum refugit tendere barbiton.  
Quod si me lyricis vatibus inseres,  
sublimi feriam sidera vertice.*

---

<sup>16</sup> Decimos la mayoría, porque si bien la cronología de los poemas es difícil de precisar, sabemos que algunos epodos y sátiras son coetáneos con las *Odas*.

*A mí las hiedras, premio de frentes doctas  
me unen a los dioses superiores, a mí el fresco bosque  
y los coros ligeros de ninfas con sátiros  
me apartan del pueblo, siempre que Euterpe  
no silencie las flautas ni Polyhymnia  
rehuse tañer la lira de Lesbos.  
Pero si tú me incluyes entre los poetas líricos  
heriré los astros con mi cabeza enaltecida.*

En la oda inicial Horacio se presenta con una madurez poética lograda por la mayoría de los *Epodos* y las *Sátiras*<sup>17</sup> que le han concedido un lugar espectacular y un reconocimiento amplio, aunque no el deseado y que busca a partir de esta colección: su ἐγκρίνειν o inserción en el canon de los poetas líricos.

El signo de ese nuevo estado se da con la *hederae corona*, atributo de Baco; hiedra aquí ajena al vino, aunque complementaria de la vid y que representa un aspecto del proceso creativo.

Si no examinamos la **hiedra** como símbolo, pese a la prevención con que nos advierten algunos comentaristas<sup>18</sup> pronunciándose con excesiva cautela frente a este tipo de interpretaciones admitidos por la crítica actual, no podríamos dilucidar el alcance de esta σφραγίς.

Esto implica indagar la caracterización horaciana de Dionysos como se ve en II, 19 y III, 25 principalmente<sup>19</sup>, donde el venusino nos presenta un Baco ennoblecido, ahondado en sus mejores rasgos, marcado por la impronta paterna de su segundo nacimiento (del muslo de Júpiter), espiritualizado en su divinidad, depurado de sus rasgos orgiásticos, ajeno al tratamiento antoniano y orientalizante perjudicial para la imagen del dios, olimpizado y sometido al rigor apolíneo del *decorum* augusteo, contracara de Febo sin confundirse con él, generador de la entrada de Augusto en el *concilium deorum* y *deus* que comparte el proceso creativo con otras divinidades (Musas, Apolo) mostrando la complejidad del mismo.

Sólo un Dionysos con tal *dossier* paradigmático que mira al poeta (como la Musa al niño Horacio el día de su nacimiento) no con la mirada que enloquece y castiga, sino con la que le confiere el arrebató inicial como *cliens Bacchi*, que lo pone en estado de éxtasis y posesiona todo su ser con un entusiasmo inherente

<sup>17</sup> Cf. Nisbet, R. and Hubbard, M. Op. cit., p.XI-XXVI.

<sup>18</sup> He analizado la figura de Baco en H. en otra comunicación (Buisel, M.D. *La divinidad de Baco en la lírica horaciana*, Garibaldi, S.B.E.C., 1991, p. 83-103).

<sup>19</sup> Virgilio en *Ec.* VII, 25 y VIII, 12 orna al poeta con hiedra como anticipo de la gloria literaria. Servio al anotar el último verso cree que su uso se debe a la supuesta afición al vino de los poetas dado que la frescura de la hiedra atemperaba el ardor del vino, facultad que también se le reconocía al apio. Cf. también Propertio IV, 1, 61. Es evidente que a Servio se le escapa el valor simbólico de la hiedra, presente asimismo en el elegíaco, ajeno a sus pretendidas cualidades antiembriagantes..

a la plenitud divina, sólo este dios es el punto de partida de su lírica.

Ese estado inicial se perfila y delimita con otros rasgos: así esta hiedra<sup>20</sup> es premio de las frentes *doctas*, con lo que desde el estado entusiástico y de concentración inicial pasamos a una caracterización de lo que pretende ser la poesía de Horacio. No sólo el poeta es σοφός al modo de Solón y los antiguos griegos (cf. Píndaro, *Olímp.* IX, 28; Baquilides 12, 201), sino que añade *ars* al *ingenium*, es decir, habilidad para el verso además de inspiración; por otra parte es el adjetivo propio del poeta neotérico que cultiva una doctrina, o sea, un conocimiento poético laborioso, conciente, depurado, ajeno a todo repentismo o aislado sentimiento.

En suma la poesía de Horacio es *docta* con la pesada carga que este vocablo toma de la lírica arcaica y fundamentalmente de la alejandrina y su vehiculación neotérica<sup>21</sup>.

La asociación con los *dis superis* es consecuencia del éxtasis dionisiaco y de la necesaria soledad y concentración exigidas por la poesía, que hacen del poeta un consagrado y por lo tanto un segregado del ruido mundano y de la vulgaridad, no por orgullo, sino por exigencia del oficio.

Otro elemento de separación es el *gelidum nemus*, imagen de prosapia alejandrina y calimaquea a la que se le reconoce significación simbólica<sup>22</sup>; nos interesa en esta vertiente la valoración de H. J. Mette<sup>23</sup> porque apunta con más precisión que los oxonienses; para él es una imagen del lugar propio del γένος λεπτόν con lo que nos ubica en la problemática del género lírico donde desea insertarse; en concordancia lo apoya P. Pucci<sup>24</sup>.

Syndikus<sup>25</sup> tras la huella de Wimmel<sup>26</sup>, Kambylis<sup>27</sup> y Mette señala que el *locus amoenus* para la lírica no es ya el Helicón, adecuado para el *genus grande* o el *medium*, sino el bosque fresco, umbroso y secreto, ámbito ideal para la poesía, sintetizado en el símbolo de la corona de hiedra.

Esto se corrobora con el adjetivo *leves*, atributo de *chori*, hipálage para *nymphis*, no señalado por Mette, que intensifica la imagen del *genus tenue*.

Detrás se adivina la silueta de Calímaco y su rechazo del gran ἔπος<sup>28</sup>, o sea, de la poesía cíclica o del ῥαεῖσμα διηνεκές (*carmen perpetuum*) por el ἐπύλλιον

<sup>20</sup> Cf. Kiessling, A.- Heinze, R.- Burck, E. Horaz. *Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958, p. 9.

<sup>21</sup> Cf. Nisbet, R. and Hubbard, M. (idem, p. 14) para quienes el *sacred wood* simboliza un espacio inaccesible, apto sólo para la poesía.

<sup>22</sup> Mette, H.J. "Genus tenue" und "Mensa tenuis" bei Horaz en *Wege zu Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche. Buchgesellschaft, 1972, p. 220-24.

<sup>23</sup> Pucci, P. *Horace's banquet in Odes I, 17*, T.A.P.A. 105, 1975, p. 259-281.

<sup>24</sup> Syndikus, H.P. *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, Band I, 1989, p. 32-3.

<sup>25</sup> Wimmel, W. *Kallimachos im Rom*, Wiesbaden, Hermes, 1960.

<sup>26</sup> Kambylis, A. *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, K. Winter, 1965.

<sup>27</sup> Sobre el problema, tan asediado, del ἔπος calimaqueo cf. Cameron, A. *Callimachus and his Critics*, Princeton Univ. Press, 1995; referencia indicada por gentileza del Dr. Galinsky.

<sup>28</sup> Syndikus, H.P. *Op. cit.*, p. 23- 37.

(género épico-lírico) o por el ἐπίγραμμα puramente lírico (cf. Wimmel,1960); Horacio también rechaza el γένος ὑψηλόν (elevado) por el γένος λεπτόν y su entrada en el fresco bosque y las danzas ligeras provocará más de una *recusatio* o rechazo de los grandes géneros; así y todo, ¿dentro de qué especie lírica se ubicará nuestro poeta?

La respuesta está en la continuidad de la *tibia* de Euterpe y del *Lesboun barbiton* de Polyhymnia. Para Syndikus<sup>29</sup> la flauta alude a los ecos elevados y cercanos a la lírica coral de varias odas y la lira lésbica a los paradigmas de Mitilene, Safo y Alceo, anticipando la polaridad inexcusable entre su λυρικὰ καὶ βασιλικὰ μέλη (lírica individual y civil).

El matiz político de la lírica civil se proyecta en los dos versos finales porque la entrada de Horacio al *lyricorum coetus*<sup>30</sup> depende del consenso que Mecenas puede otorgarle, no en tanto que poeta él mismo, sino en cuanto ministro de Augusto.

Para H. Musurillo<sup>31</sup> la apoteosis de Horacio es doble: por su propio talento y por el consentimiento de Mecenas, agente humano mediador de la glorificación; según este crítico Horacio evita un acto de egotismo y lleva el foco de la oda a la figura de Mecenas con lo que la oda cierra anularmente. Sin embargo no destaca el sentido político del consenso de Mecenas, que es otro aspecto de su proceso creador apuntado a la lírica civil y a la necesaria recepción en la sociedad.

En suma, la **corona de hiedra** implica un punto de partida dado por la concesión de un estado de éxtasis y entusiasmo necesario para que operen la inspiración y la poesía con la proyección de éstas en especies **determinadas** del *genus tenue*, como se verá a lo largo de las 103 odas; **determinadas**, porque Horacio se autolimita expresamente con la *recusatio* tanto de la **épica** como de la **elegía**, también ésta, especie **tenue**, sin rehuir aspectos políticos, pero encuadrados al modo alcaico en el lirismo civil.

La corona de hiedra deviene así programática y por eso abarcativa de las restantes guirnaldas con que el poeta enmarca su canto, resultando algo más que un mero signo de la lírica simpótica o dionisiaca o, como quiere A. La Penna<sup>32</sup>, sólo de Leuconoe y Taliarco, aunque toda la oda es un λόγος προτροπικός enca-

<sup>29</sup> Los integrantes de este *coetus* se explicitan en la oda IV, 9, 6-12; al menos figuran seis de los nueve canonizados por los alejandrinos.

<sup>30</sup> Musurillo, H. *The poet's apotheosis: Horace, Odes I, 1*, T.A.P.A. 93, 1962, p. 230-9.

<sup>31</sup> La Penna, A. *Τὴς ἄριστος βίος, interpretazione della prima ode en Orazio e l'ideologia del Principato*, Torino, Einaudi, 1963, p. 219.

<sup>32</sup> Mucha documentación adicional con discusiones útiles sobre la hiedra como símbolo y su representación en el arte augusteo se encuentra en

Castriota, D. *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton Univ. Press, 1995. Después del examen de las fuentes, imprescindible para la comprensión del Ara Pacis, pasa el autor a la interpretación ornamental, cuyas representaciones florales o vegetales evocan la prodigalidad de la tierra y su abundancia; la imagería se profundiza al asociarla con las divinidades responsables de tal prosperidad, en especial, Apolo y Dionysos, enfatizando la función y asociaciones de sus atributos vegetales.

minado al βιοῦ θεωρητικός; Horacio con su lírica civil de tipo alcaico intenta un modo augusteo que La Penna rechaza, ya que -según él- las exigencias imperiales iban hacia una poesía enniana.

Por la hiedra<sup>33</sup> Horacio se une al *thyasos* dionisiaco, se mezcla con los olímpicos y penetra en los ámbitos estelares a diferencia de la palma del olímpico que sólo lo aproxima hasta ese nivel, diferencia que va de *ad* a *inter* y de *evēhit* a *inseres*<sup>34</sup>.

## ODA I, 38

*Persicos odi, puer, apparatus,  
displicent nexae phylira coronae,  
mitte sectari, rosa quo locorum  
sera moretur.*

*Simplici myrto nihil adlabores  
sedulus, curo: neque te ministrum  
dedecet myrtus neque me sub arta  
vite bibentem.*

*Detesto, muchacho los ornamentos persas  
me desagradan las coronas trenzadas con filira,  
deja de buscar en qué lugar la rosa  
se demora tardía.*

*Al simple mirto, solícito nada  
añadas - me preocupa-; de ti que me sirves no  
es indigno el mirto ni de mí que bebo  
bajo la densa vid.*

La brevedad y aparente sencillez de esta oda casi epigramática es engañoso; más compleja que otras, ha sido, según Nisbet y Hubbard<sup>35</sup> *the victim of symbolic interpretation*. Es evidente que los vegetales mencionados, la *phylira* y la *rosa sera* por un lado y el *myrtus* y la *vitis* por otro, trascienden una lectura superficial, pero seamos cautelosos.

A primera vista es una oda simpótica y las coronas en cuestión son de la misma naturaleza.

Para G. Pasquali hay una doble afirmación: simplicidad de vida según la enseñanza epicúrea y una declaración de interés por la poesía de amor y vino, mostrativa de *il lirico erotico e simposiaco*<sup>36</sup>. Se puede objetar que las coronas de

<sup>33</sup> Norberg, D. *L' Olimpionique, le poète et leur renom éternel*, Uppsala Univ. Arsskrift 1945, 6.

<sup>34</sup> Cf. Nisbet, R. and Hubbard, M. *Op. cit.*, p. 422.

<sup>35</sup> Cf. Pasquali, G. *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 324.

<sup>36</sup> Cf. Kiessling, A. et alii. *Op.cit.*, p. 159-160.

rosas, entretreídas sobre una corteza flexible de *phylira*, extraída del tilo, también se relacionan con Venus, de modo que la proposición pasqualiana se invalida por esquemática.

También la ven como una proposición vital Kiessling - Heinze - Burck<sup>37</sup> y al mirto sólo con significacon erótica.

E. Fraenkel<sup>38</sup> sostiene que la oposición vegetal privilegia con el segundo término la simplicidad del estilo literario.

En oposición, Nisbet y Hubbard<sup>39</sup> afirman que nada en I, 38 sugiere que se esté hablando de **estilo**; para ambos sólo se trata de la simplicidad de vida como ideal horaciano.

S. Commager se pregunta por la *sera rosa* que para él es un *moral symbol unresolved*<sup>40</sup>.

Pero... pero la posición final del poema es sin duda destacada y genera un encadenado de relaciones múltiples, al menos con I, 1 (desarrolla en apariencia el *est qui nec veteris pocula Massici...demere...spernit*, v. 19-20) o se contrapone, tal vez con cierta ironía a I, 37, más compleja con su entrelazado de lo simpótico y lo político.

Algunos se han despistado creyendo que se perdieron dos odas para redondear el número 40, porque la ven demasiado *light* o de poca monta. Pero hay que leer con atención.

Creo que Fraenkel tiene razón cuando se refiere a la sencillez de estilo en oposición a un modo retórico oriental o asiático más rebuscado y puntilloso representado con la imagen de la corona en que las rosas, y no las comunes de la primavera, sino las últimas y muy raras del tardío verano o sólo sus pétalos se entrelazaban como artículo de un lujo dispendioso; Fraenkel<sup>41</sup> y tras él Syndikus<sup>42</sup> sugieren cierta εἰρωεῖα horaciana sobre sus poesías de factura más compleja, pero bien puede tratarse de poesía ajena. Para el segundo comentarista<sup>43</sup> las coronas de rosa y mirto son símbolo de dos modos de celebración: lujo y sencillez, mostrándose alejado de cualquier valoración literaria.

H. Dahlmann<sup>44</sup> ve en la imagen del mirto la filosofía del justo medio.

La explicación de Fraenkel, atendida al estilo literario, no es excluyente de la de Pasquali y demás exegetas considerados, dada la polivalencia del símbolo; la de Pasquali es insuficiente porque la rosa tardía trenzada sobre la *phylira* también se ajusta a lo convivial, aludiendo ambas a la misma especie lírica, pero Horacio

<sup>37</sup> Cf. Fraenkel, E. *Horace*, Oxford Clarendon Press, 1957, p. 297-9.

<sup>38</sup> Cf. Nisbet, R. et alia. *Op. cit.*, p. 423.

<sup>39</sup> Cf. Commager, S. *The Odes of Horace*, New Haven and London, Yale University Press, p. 285.

<sup>40</sup> Cf. Fraenkel, E. *Op. cit.*, p. 298.

<sup>41</sup> Cf. Syndikus, H. P. *Op. cit.*, p. 341.

<sup>42</sup> Cf. Syndikus, H. P. *Op. cit.*, p. 340.

<sup>43</sup> Cf. Dahlmann, H. *Horatius I, 38, Interpretationen*, Gymnasium Bech. 4, Heidelberg, 1964, p. 47-55.

<sup>44</sup> Cf. Davis, G. *Polyhymnia*, California University Press, 1991, p. 118-126.

se queda con la poesía simposiaca de estilo simple vinculada a la amorosa; ambas especies, simpótica y erótica, tienen cabida amplia en el libro I y no pueden desprenderse una de otra, tan enlazadas están que el mirto de Venus (no olvidemos que ella ocupa el centro de este volumen en la oda 19) se entremezcla en la pérgola umbrosa entramada con la vid bajo la cual el poeta bebe despaciosamente.

G. Davis<sup>45</sup> ve también una oposición estilística y de *modus vivendi*. El *simplici myrto* representa la composición unificada, no varía ni multiforme ni incoherente, frente a las *nexae phylira coronae*, posiblemente ajenas, que comportan con su preciosismo pretensioso una violación al *decorum* del *genus tenue*. Todo el análisis de Davis que comparto, es simbólico.

Con todo existe la posibilidad de una nueva distinción -y creo que aquí se trata de un pequeño aporte personal-, ya que el autor no parece equiparar totalmente las *phylira coronae*, que le desagradan, con la rosa a la que simplemente omite; ésta incluye también una valencia erótica, tal vez apuntando hacia la lírica amoratoria **elegíaca** de raigambre alejandrina ya romanizada por sus representantes latinos; Horacio, que experimentó todos los metros y ritmos griegos, modificando incluso sus cesuras<sup>46</sup>, jamás nos dejó un dístico **elegíaco** y tampoco su rica veta amorosa presenta rasgos semejantes a los de Tibulo o Propercio; hay un nítido apartamiento de esa modalidad lírica, lo que se verifica analizando la poesía amoratoria del venusino, por lo que nos atrevemos a señalar en su escondida rosa una velada *recusatio* de la **elegía** erótica y sus esplendores estilísticos.

En conclusión, el libro I está bajo patronato **dionisiaco**, abriéndose con la **hiedra** de vasta significación y cerrándose con la **vid**. Ambas abrazan al **mirto** de Afrodita y sin estrépito cubren con su follaje al austero laurel de Apolo, que apunta con más claridad a la βασιλικά μέλη, presente estratégicamente en I, 2 y I, 37 como en otras odas civiles del primer libro.

En suma, el simbolismo del mirto y la vid aplicado, ya sea al estilo literario como a las especies líricas es previsible, pero con la **hiedra** Horacio ha creado un símbolo rico, complejísimo y único de su propio *genus tenue*.

### ODA III, 4, 17-20

La más extensa y tal vez la más bella de las odas romanas que comienza con una invocación a Calíope para que entone un *longum melos* sobre las *fidibus citharave Phoebi* contiene el relato de un suceso mítico o mitificado, ocurrido en la infancia de Horacio. No es la primera vez que aparece un elemento maravilloso, signo de un niño futuro poeta<sup>47</sup>. El hecho es el siguiente: cansado de jugar

<sup>45</sup> Cf. Galinsky, K. *Op. cit.*, p. 354.

<sup>46</sup> La tradición quiere que en la niñez de Ibycus, Simónides, Estesícoro, Píndaro e incluso en la de Platón se hayan dado estas marcas de predilección celeste.

Cf. Syndikus, H. P. *Op. cit.*, Band II, 1990, p. 55.

<sup>47</sup> Cf. Villeneuve, F. *Horace. Odes et Épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 88-93.

en el Vultur, montaña apulia bastante salvaje, el niño se echó a dormir sin cuidarse de osos y serpientes, pero *infans non sine dis*, unas fabulosas palomas - las de Venus - lo cubrieron de **laurel** y **mirto**

(*mirum*)            *ut tuto ab atris corpore viperis*  
*dormirem et ursis, ut premerer sacra*  
*lauro que conlataque myrto*  
*non sine dis animosus infans*

(*fue admirable*) *que yo durmiese con el cuerpo a salvo de negras*  
*víboras y de osos, que fuera cubierto de sacro*  
*laurel unido al mirto,*  
*niño animoso, no sin dioses.*

El libro III, según Villeneuve<sup>48</sup>, el de más alta inspiración y el de arte más complejo de los tres, ofrece gran variedad rítmica y de tono, pero con un suave cambio de patronatos sabiamente equilibrados a través de la mediación del libro II; al pasar por éste se invierten los roles de Dionysos y de Apolo; el cierre del libro II es apolíneo con la extraña metamorfosis del poeta en II, 20 en cisne délfico, aunque precedida de II,19, oda caracterizadora del peculiar Baco horaciano.

Las acciones empiezan a cambiar de acento y así pasan al libro III, donde nuevamente Dionysos precederá en III, 25 a Apolo, quedando éste sin embargo como figura señora por encima de todo el *lusus* lírico, no flechador airado, sino con su armoniosa lira y su **laurel** perenne para cerrar todo el poemario.

La cuarta oda romana anticipa este cambio y a su vez deja inmune el rol central de Venus, cuyas palomas entretejen el **mirto** con el **laurel** y no con la **vid**, trama indicadora de un levisimo cambio de tono en la especie erótica, en un poeta que parece estar despidiéndose del amor, al menos literariamente, por una toma de distancia en el yo poético respecto del objeto amado, más notoria y nostálgica que en las odas amorosas de los libros I y II donde el *magister amorum* está más comprometido y no piensa aún en despedirse del amor.

En suma las palomas de Afrodita unen más claramente lo individual con lo

---

<sup>48</sup> Cf. Conte, G. B. Op. cit. en nota 1, cap. VI *Proemi al mezzo*, p. 121-133; el autor distingue dos tipos de proemios: a) uno más arcaico, temático, expositivo, destinado a revelar el objeto de la composición o el *quid* de la misma, ubicado al comienzo de la obra y b) uno programático o declarativo para manifestar el *quale*, o sea el cómo, la peculiaridad artística o genérica del poeta, colocado sistemáticamente al inicio de la segunda mitad. Ambos pueden darse entrelazados, superpuestos o con plena autonomía uno del otro. Se trata de una oposición funcional para el ceremonial de apertura, en términos sincrónicos, resultado de un proceso diacrónico.

Con este criterio analiza los proemios a la *Égloga* VI, *Geórgicas* I y III, *Eneida* VII y la coronación del poeta en *De rerum natura* IV de Lucrecio.

En el caso de Horacio el proemio al medio no entra en conflicto con el lugar inicial o final, ubicación consabida para indicar su vocación poética o el cumplimiento de la misma.

civil en el símbolo de los dos follajes sacros cargados de tradición helénica y sig-nando desde la infancia los temas de su poesía.

No se habla aquí de corona, no corresponde a un niño, sino con más simpli-cidad de una cubierta protectora (*ut premerer*) *conlata*, donde se enlazan ambos ramajes; esto no anticipa la excelencia ni la glorificación, sino los campos líricos en los que se concentrará el hijo del liberto.

Se trata aquí, además de un caso de *proemi al mezzo*, de tradición alejandri-nizante, como los llama G. B. Conte<sup>49</sup>, quien observa en las *Odas* dos ejemplos: el *carmen* IV, 8 ubicado en el centro de un poemario de 15 odas y la IV de las odas romanas con la invocación a Calíope y la profesión pindarizante de una poética sublime, como si fuera un desdoblamiento de la palabra proemial puntualizan-do rasgos que podrían haber sido subalternos y que ahora adquieren un plano diferenciado. (p. 131).

La imagen de los follajes entrelazados opera como un símbolo de su poéti-ca interconectado con los de la hiedra y el laurel.

### ODA III, 30, 10-16

*Dicar, qua violens obstrepit Aufidus  
regnavit populorum, ex humili potens  
princeps Aeolium carmen ad Italos  
deduxisse modos. Sume superbiam  
quaesitam meritis et mihi Delphica  
lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

*Donde ruge impetuoso el Aufidus y donde Dauno,  
escaso de agua, reinó sobre pueblos rurales,  
se hablará de mí, como un poderoso, aunque de baja cuna,  
el primero en haber adaptado el canto eolio  
a los ritmos itálicos. Atribúyete la excelencia  
lograda por mis méritos y cíñeme propicia  
la cabellera, oh Melpómene, con el laurel de Delfos.*

Para alcanzar la ὄκμη representada por la corona, debemos llegar a la oda final que clausura los tres libros, en asclepiadeos menores (sólo empleados para el tema del poeta y la poesía, es decir, para exponer su teoría poética) como I, 1 y después IV, 8, eje del último libro; esto es parte de la experimentación operada por Horacio, ya en las especies líricas, ya en la métrica, continuando a Catulo y a los neotéricos para alcanzar cimas rítmicas sin precedentes<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Cf. Galinsky, K. *Op. cit.*, p. 225 y 234.

<sup>50</sup> Cf. Galinsky, K. *Op. cit.*, p. 240 y 354-5.

En III, 30 Horacio ha alcanzado reconocimiento sin envidia, está ya inserto en el coro de los poetas líricos con el verbo en un presente real y no con un futuro desiderativo como en I, 1, sabe que su poesía le concederá la cuota de inmortalidad anhelada, tanto como crecerá por ella en renovada frescura y juventud con una perennidad asociada al ritual de la procesión capitolina; será incluso reconocido en su tierra natal como *princeps* de la poesía eólica en ritmo itálico por aquellos que lo supieron sin rango social.

Galinsky<sup>51</sup> sagazmente observa que Horacio emplea *princeps* (y no *primus*), vocablo de la esfera política y título propio de Augusto, *fully intentional* insertando su poesía en una esfera comunitaria más amplia.

¿Qué le queda por hacer?

La acción de gracias a su Musa, a Melpómene, la más entrañablemente suya, la moduladora de sus variadísimos ritmos. A ella, orgullosa del quehacer del poeta, Horacio le devuelve agradecido la excelencia lograda, no sin solicitarle el máximo signo de reconocimiento otorgado por el dios musageta: la *corona de laurel* délfico.

La mediación de la Musa es libre y arranca de un movimiento entrañable para su protegido; ella opera *volens*, como actuaron sus hermanas con Hesíodo al consagrarlo con un gajo de laurel; del gajo pasamos a la corona por la mediación pindárica con sus coronas agonísticas o procesionales, pero es en la poesía latina con el *De rerum natura* (I, 118), de **Lucrecio** que la excelencia poética toma la forma de la **corona**, primero en referencia a Ennio que en la vertiente hesiódica (ex Helicone) trae ya una corona y no un simple gajo<sup>52</sup>

*detulit ex Helicone perenni fronde coronam*

*trajo desde el Helicón una corona de fronda perenne*

*y luego respecto de sí mismo (IV, 3-5)*

*.....iuvatque novos decerpere flores  
insignemque meo capiti petere inde coronam  
unde prius nulli velarint tempora musae.*

<sup>51</sup> Señala K. Galinsky (*op. cit.*, p. 353), en la línea de Wimmel y Kambily, que la referencia al Aufidus sustituyendo al monte Helicón evoca dinámicamente la Hippocrene y otras fuentes griegas, símbolo de inspiración poética; este cambio está presente ya en los Αἴτια de Calímaco; en el frag. 2 (cf. Pfeiffer, R. *Callimachos*, Oxford Clarendon Press, vol. I y II, 1949-1953) según el escolio florentino, la consagración poética tanto de Hesíodo como de Calímaco, se realizaría junto a la fuente ya mencionada.

Cf. Buisel, M. D. *La consagración poética*, Primeras Jornadas Uruguayas de Est. Clás., Montevideo, 1995, p. 123-9.

<sup>52</sup> Cf. también V, 1399-1400, *caput atque umeros plexis redimire coronis / floribus et foliis.*

.....agrada arrancar flores nuevas  
y obtener de allí para mi cabeza una corona insigne  
de donde antes a ninguno las Musas le cubrieron las sienes

La coronación de Lucrecio se enmarca en la misma línea de la consagración calimaquea, pero con la novedad de la corona de flores (no está trenzada con los ramos sacros), donde lo que importa es el atributo *novos*, que califica el primer intento poético conocido de un *περί φύσεος* latino con un *plus* de ingredientes no didácticos<sup>53</sup>.

**Virgilio** con sus bucólicas conforma otro precedente importantísimo. Así en la *Ec.* VI, 68, cuyo centro es la consagración de Gallo con el caramillo hesiódico, el mantuano necesita de un mediador que entregue el instrumento de las Musas y quien aparece es Lino, pastor de canto divino, hijo de Apolo, coronado de flores y apio amargo, empleado éste en un contexto ni convivial ni funerario

*floribus atque apio crinis ornatus amaro*

*Ec.* VII, 25 provee otro ejemplo interesante

*Pastores, hederam crescentem ornate poetam,*

Para W.Clausen<sup>54</sup>, la hiedra es en Virgilio el símbolo de un logro poético, pero aquí se concede a un poeta en potencia, *crescens*, que todavía no es *vates*, al que se le anticipa la gloria para hacer rabiar a su rival, como señala Perret<sup>55</sup>, orando a éste con *baccar*, sin relación especial con la gloria literaria y con un particular matiz despectivo.

Cf. también *Ec.* VIII, 12-13

.....atque hanc sine tempora circum  
inter victrices *hederam* tibi serpere *lauros*.

.....y deja que en torno de tus sienes  
se entrelace la hiedra entre los laureles vencedores.

Verso digno de considerarse dado que antes del venusino por primera vez se anillan juntos el **laurel** y la **hiedra**, pero su semántica depende del destinatario: Polión recibe esta doble corona por dos motivos, la **hiedra** en cuanto poeta

<sup>53</sup> Cf. Clausen, W. *Virgil. Eclogues*, Oxford Clarendon Press, 1994, p. 221.

<sup>54</sup> Cf. Perret, J. *Virgile. Les Bucoliques*, Paris, P.U.F., 1970, p. 79.

<sup>55</sup> Cf. Pöschl, V. *Horazische Lyrik*. III, 30, Heidelberg, K. Winter, 1970, p. 246- 272, particularmente p. 259-60.

trágico y el laurel por la campaña triunfal sobre los ilirios, es decir, por una victoria militar.

Volviendo a la corona délfica, ésta se sitúa en relación con el *exegi monumentum* del v.1, no con el acto de inspiración inicial dionisiaco, sino con el logro acabado, don de Apolo, Melpómene mediante, y como recapitulación en una doble imagen divina de todas las especies líricas del *genus tenue* eólico, desde el estilo *humilis* al *sublimis* vertido en *Italos modos*, de un *genus tenue* llevado a una plenitud inaudita: la del lirismo heroico y cívico, territorio virgen hasta el de Venusa.

El *deduxisse* del v.14 comporta una metáfora literaria cara al *genus tenue* y de proficuo empleo entre los augusteos, pero también en consonancia con la semántica de *princeps*, porque el verbo *deducere* significa también fundar una población o liderar gente para un nuevo asentamiento.

Acertado está V. Pöschl<sup>56</sup> al recordarnos que la corona de laurel febeo, la llevan los poetas únicamente desde Horacio, ya que con anterioridad era sólo recompensa agonística, militar o atributo religioso o imperial desde J. César y Augusto; sin Horacio, ni Dante, ni Petrarca, ni Goethe portarían la guirnalda apolínea.

En el mismo sentido Kiessling - Heinze - Burck<sup>57</sup> califican como *uberraschende Erfindung*, sorprendente hallazgo, la imagen del poeta ceñido con el laurel de Delfos, símbolo de su primacía en campos líricos aún ignotos en la latinidad<sup>58</sup>.

Cuando Horacio llega al final con su monumento imperecedero, no ha depuesto la hiedra de sus sienas, por el contrario el laurel se une a la primera agregando el follaje del mirto conformando el símbolo inescindible de su poesía; los extremos se entrelazan preparados por el vínculo del mirto que anticipó la corona, suma de dos follajes siempre *virentes*.

Lo dionisiaco se depura de su flanco orgiástico e irracional, pero Dionysos por su doble φύσις divino-humana, más cercana de asir para el hombre, permite al *vates* entrar en el ámbito de lo sagrado y distante, para luego por las diversas donaciones de las Musas con sus especies líricas, y particularmente la dis-

<sup>56</sup> Cf. Kiessling, A. et alii. *Op. cit.*, p. 385.

<sup>57</sup> Sólo en IV, 2, 9 reaparece idéntica imagen concedida al inalcanzable Píndaro, quien la empleó como una constante de su lirismo coral

*laurea donandus Apollinari*

con cualquier tema que celebre incluso cuando encomia a

*.....quos Elea domum reducit  
palma caelestis*

reaparece la palma de I, 1, 5, que allí elevaba hasta (*ad*) los dioses y que en IV, 2 torna a los vencedores *caelestis* en un discurso indirecto que enmascara al epinicio del tebano como real otorgador de tal identidad.

pensación moduladora de ritmos propia de Melpómene, ascender hasta la esfera olímpica con el signo de Apolo, también dios de Augusto.

*María Delia Buisel*  
*Universidad Nacional de La Plata*

## BIBLIOGRAFÍA

### Ediciones críticas:

- Kiessling, A.-Heinze, R.-Burck, E. Horaz. *Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958.
- Klingner, F. Q.H.F. *Opera*, Leipzig, Teubner, 1970.
- Nisbet, R.G.M. and Hubbard, M. *A Commentary on Horace Odes*, Oxford Clarendon Press, t. I, 1970, t. II, 1978.
- Syndikus, H.P. *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, B. 1 y 2, 1989-90.
- Turolla, E. Orazio. *Le opere*, Torino, Loescher, 1963.
- Villeneuve, F. Horace. *Odes et Épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

### Estudios y artículos:

- Babcock, C. *Critical approaches to the Odes of Horace* en A.N.R.W. II, Berlin, W. de Gruyter, B. 31, H. 3, 1981, p.1589-94.
- Bailey, C. *Titi Lucretii. De rerum natura*, Oxford Clarendon Press, 1963, vol. I - III.
- Bo, D. *Lexicon Horatianum*, Hildesheim, G. Olms, 1966.
- Buisel, M.D. *La divinidad de Baco en la lírica horaciana* en *Vinho e Pensamento*, Garibaldi, S.B.E.C., 1991, p. 83 - 103.
- Buisel, M.D. *La consagración poética*, I Jornadas de Est. Clásicos, Montevideo, 1995, p. 123-9.
- Cairns, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh, 1972.
- Cameron, A. *Callimachus and his Critics*, Princeton Univ. Press, 1995.
- Castriota, D. *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Roman Art*, Princeton Univ. Press, 1995.
- Clausen, W. *Virgil. Eclogues*, Oxford Clarendon Press, 1994.
- Commager, S. *The Odes of Horace*, New Haven and London, Yale University Press, 1962.
- Conte, G.B. *Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984.
- Dalhmann, H. *Horatius, I, 38, Interpretationen*, Gymnasium Bech. 4, Heidelberg, 1964, p.47-55.
- Daremberg, C.-Saglio, E. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Hachet-te, s.d., t.1, vol. II, p. 1520-37.
- Davis, G. *Polyhymnia*, California University Press, 1991.
- Fraenkel, E. *Horace*, Oxford Clarendon Press, 1957.
- Galinsky, K. *Augustan Culture*, Princeton University Press, 1996.
- Galinsky, K. (Ed.) *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt, P. Lang, 1992.
- Griffin, J. *Latin Poets and Roman Life*, London, 1986.
- Griffin, J. "Of Genres and Poems. Response to G.B. Conte", en Galinsky, K. (Ed.) *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt, P. Lang, 1992, p. 124-133
- Hertel, F. *L' Ode O fons Bandusiae*, Bulletin Ass. G. Budé, 1958, p. 85-93.
- Kambilyls, A. *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, K. Winter, 1965.
- Klingner, F. *Septimi, Gadis aditure mecum*, Philologus 90, 1935, p. 285-9.

- Korzeniewski, D. *Sume superbiam*, *Gymnasium* 81, 1984, p. 201-209.
- La Penna, A. *τιδαριστός βίος*, *interpretazione della prima ode en Orazio e l'ideologia del Principato*, Torino, Einaudi, 1963, p. 201- 224.
- Mann, U. *Lorbeer und Dornen Krone*, Stuttgart, F. Vorwerk, 1958.
- Mette, H.J. "Genus tenuis" und "Mensa tenuis" bei Horaz en *Wege zu Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 167-182.
- Musurillo, H. *The poet's apotheosis: Horace, Odes I, 1*, T.A.P.A. 93, 1962, p.230 -9.
- Norberg, D. *L' Olimpionique, le poète et leur renom éternel*, Uppsala Univ. Arsskrift 1945, 6.
- Pasquali, G. *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966.
- Pauly-Wissowa. *Real Encyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1901, Achterhalbband, col. 1636-1643.
- Perret, J. *Virgile. Les Bucoliques*, Paris, P.U.F., 1970.
- Pfeiffer, R. *Callimachos*, Oxford Clarendon Press, vol. I y II, 1949-53.
- Pöschl, V. *Horazische Lyrik*, III,30, Heidelberg, K. Winter, 1970, p. 246-272.
- Pöschl, V. *L' influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Genève, F. Hardt, 1956.
- Pucci, P. *Horace's banquet in Odes I, 17*, T.A.P.A. 105, 1975, p. 259-281.
- Race, W. *Odes I, 20. An Horatian recusatio*, *California Studies in Class. Antiquity* 11, 1979, p. 179-196.
- Race, W. *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982.
- Rosenmeyer, T. *Ancient Literary Genres. A Mirage?*, *Yearbook of Comparative and General Literature* 34, 1985, p. 74-84.
- Wilkinson, L. P. *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, 1945.
- Wimmel, W. *Kallimachos im Rom*, Wiesbaden, Hermes, 1960.



## VERSIONES DE LA MATRONA (CATULO 66-68)

La sección que abarca los cármenes 65-68(b)<sup>1</sup> del *Corpus* catuliano presenta una especial organicidad que, sea obra del mismo Catulo o de un compilador, no parece producto del azar<sup>2</sup>. Sus más evidentes relaciones pueden resumirse así: se trata de cinco composiciones que difieren, de las anteriores, en metro (dístico elegíaco, que se extiende hasta el final del *Corpus*), y de los siguientes poemas (69-116), en extensión. Dos epístolas de dedicatoria preceden una al Carmen 66 y otra al Carmen 68(b). En la parte central se ubica el Carmen 67, con el singular recurso de la personificación de la *ianua*.

Los principales papeles corresponden, por un lado, al yo del poeta que se dirige a Ortalo (Carmen 65) y a Malio (Carmen 68-a), dialoga con la puerta (Carmen 67), y ofrece aspectos de su historia y sentimiento personales como materia del Carmen 68. Estos poemas presentan, asimismo, un fuerte protagonismo de los personajes femeninos. El Carmen 66 aborda un tema mítico-legendario, con la historia de amor y pasión de Berenice, separada de su marido y finalmente reunida en virtud de sus devotos sacrificios. En un tono contrastante, próximo al de la comedia, el Carmen 67 ofrece un cuadro realístico de tortuosas relaciones familiares, dominado por una mujer engañosa y adúltera que se designa como esposa de Cecilio. El Carmen 68(b) podría interpretarse como una síntesis en la que se integran los variados elementos temáticos de los cármenes precedentes: el mito (Laodamía y Protesilao, con la unión-separación de los cónyuges), el motivo de la virgen fingida (Lesbia) y de la adúltera (Lesbia, Helena).

Así, pues, a través de prominentes personajes femeninos, los Cármenes 65-68 se escalonan de la siguiente manera:

### 1. Carmen 65      Epístola-dedicatoria (a Ortalo)

<sup>1</sup> A los efectos del presente análisis, el Carmen 68 se considera integrado por dos secciones diferenciadas, comprendiendo la primera los cuarenta versos iniciales (68-a) y la segunda del v.41 *ad fin.*, (68-b) si bien constituyendo un todo orgánico.

<sup>2</sup> La crítica de las últimas décadas ha tendido más a buscar el posible sentido interno de la organización de los cármenes, que a tratar de dilucidar su posible compilador. G. Lieberg, en «L'ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmi maggiori di Catullo» (RFIC 36, 1958, 23-47), propone un análisis de las relaciones formales y temáticas, a fin de determinar el criterio que rige el ordenamiento de los cármenes mayores; reconoce una fractura entre el carmen 65 y los precedentes por cambio de metro, cambio de género y de carácter artístico. Afirma que la sección 61-64 está dominada por el tema del amor y del matrimonio, pero que en la sección 65-68 *non esiste nessun tema dominante* (p.37). E. Paratore y G. Sandy consideran que el tema amoroso y matrimonial proporcionan el lazo de unión entre los cármenes mayores. Otra perspectiva en el ordenamiento de los *carmina maiora* se encuentra en G. Most («On the arrangement of Catullus'carmina maiora», *Philologus* 125, 1981, 109-125), quien contrapone los poemas de himeneo (61-62) con los de anti-himeneo (67-68), tomando como centro y síntesis temática el Carmen 64.

- |                 |  |
|-----------------|--|
| 2. Carmen 66    | Presentación del mito: Berenice  |
| 3. Carmen 67    | Presentación de la realidad <sup>3</sup> : la esposa de Cecilio                                  |
| 4. Carmen 68(a) | Epístola-dedicatoria (a Malio/Alio)  |
| 5. Carmen 68(b) | a. Presentación del mito: Laodamia - Helena<br>b. Presentación de la realidad: la amada (Lesbia) |

Estas figuras femeninas tienen en común el ser *matronae*, mujeres desposadas que se presentan en condiciones y circunstancias algunas veces disímiles, pero cuya historia guarda una coherencia perceptible en el enlace de las composiciones. Un análisis de los poemas permitirá observar esto con mayor claridad.

Según se sabe, el Carmen 66 es la traducción de un poema de Calímaco. Existen, en este caso, abundantes fragmentos del texto griego para su confrontación, a lo que se suma la afirmación del propio Catulo en la dedicatoria del Carmen 65:

*sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto  
haec expressa tibi carmina Battiadae.  
v.15-16*

(*Sin embargo, pese a tantas desdichas, te envío por mí expresados estos poemas del descendiente de Bato*).

No obstante, el texto de Calímaco (Fr.110 Pf.) que se conserva está fuertemente deteriorado, lo cual complica en muchos pasajes esta confrontación. Avallone<sup>4</sup> demuestra que Catulo tan pronto comprime como amplía las imágenes calimaqueas, y que no siempre el número de versos se mantiene correlativamente uniforme<sup>5</sup>. Reducir la versión catuliana a un ejercicio de reproducción *verbum pro verbo* significaría desestimar el sentido de la creatividad latina, con su habitual gesto de apropiación y superación de lo griego<sup>6</sup>. Por otra parte, conviene recordar que, ante una *magna copia scriptorum* disponible en Roma, Catulo elige el poema de Calímaco: es verosímil conjeturar que, ante esta abundancia de posibilidades, tal elección no obedece al azar. El Carmen 66 ha resultado poco atractivo pa-

<sup>3</sup> Por cuestiones de economía, hemos optado por hablar de «realidad» en los casos en los que existen referencias al contexto social e histórico del poeta, sin desestimar lo problemático del término ni las controversias a las que ha dado lugar.

<sup>4</sup> Avallone, R. «El carme 66 di Catullo e la chioma di Berenice di Calimaco». *Euphrosyne* 3, 1959, 23-48. Por ejemplo, los versos 43-44 de Calímaco se transforman en cuatro versos para Catulo; el pasaje v.47-48 calimaqueo se reduce a un solo verso (66,47); de esta confrontación surgen evidencias acerca de la libertad recreativa de Catulo.

<sup>5</sup> M. Putnam («Catullus 66,75-78», *CPh* 55, 1960, 223-228) estudia las variantes que ofrecen los versos 75-78 del poema catuliano frente al texto de Calímaco, y estima que el pasaje C.66,79-88 no tiene paralelos en el poema griego. Se trataría, pues, de una paráfrasis del texto calimaqueo.

<sup>6</sup> En tal sentido, debe tomarse como ejemplo la traducción del poema sáfico en el Carmen 51 - con la estrofa de *otium*; en relación con aspectos compositivos del Carmen 51, destacamos el estudio de H. Akbar Khan, «Color romanus in Catullus 51», *Latomus* 25, 1966,448-460.

ra la crítica a partir de una concepción superficial del acto de la traducción, y de un gusto por la biografía psicológica que el poema no alcanza a satisfacer.

Catulo, siguiendo a Calímaco, toma un breve pasaje de la historia de Berenice en el *racconto* fragmentario del bucle convertido en constelación. La breve línea argumental, como ocurre en todos los poemas de la sección indicada, necesita ser reconstruida. Berenice es abandonada por Ptolomeo inmediatamente después de la boda; el reciente marido parte hacia la guerra y Berenice, acongojada, ofrece sacrificios a los dioses, prometiendo un rizo de su cabellera por el regreso de Ptolomeo. El triunfo se alcanza, el marido regresa, y Berenice cumple con la ofrenda: el rizo se eleva, convirtiéndose en constelación.

Hay una breve alusión a la historia anterior de Berenice, en los vv.25-28:

*at <te> ego certe  
cognoram a parua uirgine magnanimam.  
Anne bonum oblita es facinus, quo regium adepta es  
coniugum, quod non fortior ausit alis?*

*(Pero yo, por cierto, conocía tu gran ánimo desde tu tierna edad. ¿Has olvidado la hazaña por la que te desposaste con un rey, algo a lo que otro más fuerte no se habría atrevido?).*

Maga, el rey de Cirene, había prometido su hija Berenice en matrimonio a Ptolomeo III Evergetes; al morir Maga, su esposa Apama desestima este compromiso, y pretende desposar a Berenice con el príncipe macedonio Demetrio quien es amante de la propia Apama. La joven se rebela contra ambos<sup>7</sup> y, con quince años, da la orden de asesinar a Demetrio, después de lo cual puede, finalmente, desposarse con Ptolomeo<sup>8</sup>.

En términos romanos, Berenice es modelo de *uniuira*, y sus rasgos coinciden con los de Laodamía (C.68). Desafiando todos los riesgos, sin ceder a las imposiciones maternas, consagra su amor y fidelidad a un solo hombre a lo largo de su vida, según lo subrayan los vv.27-28. Las acciones tienen su centro de impulso en la potencia pasional de Berenice, que se evidencia primeramente en la decisión de unirse sólo a Ptolomeo y eliminar a Demetrio, y luego en el violento dolor y el sacrificio ante la partida del esposo.

Berenice permanece casta mientras Ptolomeo marcha por tierra asiria (v.13-14) y esto se corresponde con el imperativo del bucle, hacia el final del poema:

<sup>7</sup> Es conveniente destacar que, en esta historia, la rebelión contra los designios maternos no implica un repudio familiar, como en el caso de Ariadna (C.64), sino por el contrario la afirmación del mandato paterno, del anciano rey muerto que ha señalado un sucesor al que se oponen los intereses de Apama.

<sup>8</sup> Cf. Syndikus, H.P. *Catull. Eine Interpretation. Zweiter Teil. Die groben Gedichte (61-68)*. Darmstadt, 1990, p.208-209.

nunc uos, optato quas iunxit lumine taeda,  
 non prius unanimis corpora coniugibus  
 tradite nudantes reiecta ueste papillas,  
 quam iucunda mihi munera libet onyx,  
 uester onyx, casto colitis quae iura cubili.  
 vv. 79-83

(Ahora vosotras, para quienes se encendió en el deseado día la antorcha nupcial, no entreguéis el cuerpo a los enamorados esposos desnudando vuestros senos después de haber retirado el vestido, antes que el ónix derrame en mi honor dichas libaciones, el ónix de las que cumplen sus deberes en un lecho casto)

El ejemplo particular de Berenice proporciona el modelo de castidad que deben seguir las mujeres. Pero, inmediatamente, Catulo inserta otro motivo fundamental, que representa la contrapartida del anterior:

sed quae se impuro dedit adulterio,  
 illius a mala dona leuis bibat irrita puluis:  
 namque ego ab indignis praemia nulla peto  
 vv. 84-86

(Pero la que se entrega a un impuro adulterio, ah, vea bebidos en vano por el ligero polvo sus malvados dones, pues yo no pido premio alguno para las indignas)

La expresión *casto...cubili* prepara la marcada contraposición de *impuro...adulterio*<sup>9</sup>. Berenice representa el ideal de castidad en el doble sentido de haber cumplido con los ritos antes de consumar la unión nupcial, y haber mantenido casto su lecho en ausencia de su marido. No ha caído en *impuro...adulterio* como el personaje del Carmen 67, su completa antítesis.

La pasión vigorosa de Berenice, sin embargo, se destaca con la alusión al desdén por el gesto ceremonialmente femenino en el himeneo. La apasionada doncella no encuentra allí motivos de lloro, tal como parece indicarlo la costumbre:

estne nouis nuptis odio Venus? anne parentum  
 frustrantur falsis gaudia lacrimullis,  
 ubertim thalami quas intra limina fundunt?  
 non, ita me diui, uera gemunt, iuerint.

<sup>9</sup> The «raison d'être» of the passage comes at its center (as it does on a grander scale in 68) in the contrast between «casto cubili» and «impuro adulterio». This forms the maior basis for the Song of the Fates and the epilogue of 64. Putnam, M. Op.cit. 226.

*id mea me multis docuit regina querellis  
inuisente nouo proelia torus uiro.  
et tu non orbum luxti deserta cubile,  
sed fratris cari flebile discidium?  
vv.15-22*

(¿Acaso las recién casadas odian a Venus? ¿Frustran las alegrías de los padres con falsas lágrimas, que derraman profusamente en los umbrales del tálamo? No, por los dioses, no creo que gimán en serio. Mi reina me lo enseñó con muchos lamentos al partir hacia toruos combates su marido reciente. ¿También lloraste, no por quedar en el lecho desierto, sino por el lamentable abandono de tu querido hermano?).

Los llantos obedecen a la partida del esposo, no a su unión con él<sup>10</sup>. La Berenice de la versión catuliana compendia los rasgos con que se elabora la idealidad femenina del poeta:

1. La mujer casta: antes del matrimonio, y en el respeto del lecho nupcial. La misma idea aparece en el Carmen 68, y en el 61; se opone a la mujer del Carmen 67.

2. La mujer fiel: la *uniuira* en quien se conjugan castidad y fidelidad. El de Berenice es un caso de fidelidad a ultranza ya que, con la alusión a tiempos anteriores, se destaca la inquebrantable voluntad de permanecer fiel a Ptolomeo en contra de los designios maternos. Particularmente en el llamado ciclo de Lesbia, la fidelidad es un motivo característico de la poesía de Catulo.

3. La mujer apasionada: la naturaleza pasional de Berenice se asemeja a la de otras heroínas míticas catulianas, pero en ella la pasión se desarrolla en heroísmo y virtud, alejada tanto de una *amens* Ariadna cuanto de la negligente Laodamía.

4. La mujer devota: la piedad de Berenice aparece íntegramente asociada a la inspiración de su amor pasional, que se corresponde con las más sobresalientes mujeres del mito tratadas por Catulo dada la especial relación entre devoción y pasión, que se despliega de diversos modos pero que cumple habitualmente un función de importancia. El movimiento pasional de Ariadna - Carmen 64 - no se limita a una ayuda material, *i.e.* el recurso del hilo, sino que paralelamente desarrolla una actitud devocional: *non ingrata frustra munuscula diuis / promittens tacito suscepit uota labello* ( 64,103-104). Aun cuando sea de naturaleza eminentemente pasional, esta piedad alcanza la justicia celeste que no desatiende a quienes la invocan. En el caso de Laodamía (68-b), como veremos, una negligencia religiosa aparece como la fuente de toda la tragedia. Por el contrario, Berenice atiende los ritos, y deposita su confianza en los dioses al partir su esposo<sup>11</sup>. Esta

<sup>10</sup> Resuena aquí el *flere desine* del Carmen 61, 82 (86).

<sup>11</sup> A esta devoción se refiere el bucle en vv.9-10, 33-35, 89-92.

relación entre lo pasional y lo religioso inspira, de manera análoga, el Carmen 76 ya en una lírica de tipo personal.

El llamado a las esposas con que concluye el poema trae el motivo de la concordia matrimonial, junto con la duradera felicidad del amor conyugal:

*sed magis, a nuptae, semper concordis uestras,  
semper amor sedes incolat assiduus.  
vv.87-88*

(Pero siempre, oh esposas, una concordia más grande, siempre un amor constante habite vuestras moradas).

Tal es la felicidad deseada a los esposos del Carmen 61 hasta la canosa vejez (vv.154-156 / 161-163), realizada por las mujeres que acompañan a la nueva esposa, las *bonae senibus uiris / cognitae bene feminae* (vv.179-180/186-187). Thetis y Peleo podrían representar míticamente esta concordia conyugal a la que se refieren las Parcas:

*nulla domus umquam tales contextit amores,  
nullus amor tali coniunxit foedere amantes,  
qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.  
C.64, 334-336*

(Nunca una casa cobijó amores tales, nunca el amor unió con tal vínculo a los amantes, como la concordia que enlaza a Thetis y Peleo).

Ambos ideales - el amor feliz y duradero - reaparecen en los poemas dedicados a Lesbia: en tal sentido, es singularmente representativo el Carmen 109 donde se concentran las nociones de amor *iucundus* y *perpetuus* que asocia, igualmente, la devoción afectiva en un *aeternum hoc sanctae foedus amicitiae* (v.6).

Es clásica la expresión de Turnebo para definir el Carmen 67: *aeque ac folium Sibyllae obscurum et tenebrosicum*. La oscuridad que observan los comentaristas del poema proviene, por una parte, del efecto de actualidad que producen los sucesos referidos, su localización en ciudades de provincia, y su atención a cuestiones privadas en los códigos del «secreteo» lugareño. El lector del Carmen 67 que concibe Catulo es un coterráneo capaz de disfrutar de las indiscreciones codificadas, cuya clave de desciframiento comparten escritor-lector, por lo que el texto se propone como impenetrable para quien desconozca tal clave, *i.e.*, la gran mayoría de los lectores del poema. Creemos, dicho sea de paso, que en esta impenetrabilidad radica el arte del poema, proponiendo un paso de comedia

donde, entre otras ocurrencias escénicas y léxicas, la gracia se genera en el tono malicioso y burlesco de las infidencias<sup>12</sup>.

La obra se construye sobre un abundante acopio de referencias que se presentan como malévolas insinuaciones, donde el desarrollo narrativo se interrumpe por las frecuentes elisiones de datos que las chismosa *ianua* sobrentiende, dado que habla con alguien del lugar.

El poema conjuga dos descripciones distintas de una misma realidad. Hay básicamente una anécdota escandalosa que involucra a personajes conocidos por los veroneses: la historia de una mujer a quien no se menciona por su nombre propio, su marido, su suegro, etc. que constituye lo que es dominio público y subyace en la relación de los sucesos. En segunda instancia, aparece la versión privada - aunque también, de algún modo pública en la voz baja del rumor -, lo «realmente» ocurrido intramuros, cuyo detalle proporciona la puerta, corrigiendo la opinión común y revelando sórdidas intimidades que dan a la historia y sus personajes un aspecto diferente.

Los elementos del poema se disponen en función de reproducir las condiciones del rumor: un habitante de Verona se detiene ante la puerta de un vecino (Cecilio) y, después de saludarla con solemnidad, la interroga acerca de sus servicios, mudados de *seruisse benigne* (v.3) a *seruisse maligne* (v.5). El interlocutor humano ya resulta estar al tanto de algunos sucesos por los rumores que se tejen en torno a ellos - *dicunt* (v.3), *ferunt* (v.5) -, que se dan por supuestos<sup>13</sup>. La puerta, a su vez, manifiesta su queja: todos la culpan cuando aparece algo *non bene factum* (v.13), sin atender su defensa. Ofendida, la *ianua* esboza cierta resistencia a hablar pero, ante los reclamos del veronés, cambia rápidamente de opinión y comienza un relato que, como bien observa Perrotta<sup>14</sup>, se suspende casi artificialmente ya que se crea la impresión de que una vez decidida a hablar, la *ianua* no va a detenerse, yendo de un episodio sórdido a otro, revelando escándalo tras escándalo, como si su caudal de conocimientos fuera inagotable.

Lo fragmentario de los datos, en el complejo balance de alusiones y elisiones, ha dado lugar a intentos de reconstrucción de una situación provocando di-

---

<sup>12</sup> Entendemos que si Catulo apela a esta «picaresca» local, es porque le ofrece un material poético que sería erróneo considerar «infidencias en verso», a menos que se entienda por ello un objeto literario autosuficiente. No creemos verosímil que Catulo decidiera hacer un poema para espantar a los lectores por su ininteligibilidad, sacrificando incluso su potencial audiencia estéticamente calificada, sino, en todo caso, que decidiera presentar un sabroso repertorio de sordideces humorísticas en tono de comedia que cada lector pudiera aplicar a casos análogos.

<sup>13</sup> Esta estrategia del rumor se evidencia en la alta proporción de verbos con significación asociada al “se dice”: a los mencionados se suman *dicitur* (v.10), *dicere* (v.11), *clamant* (v.14), *fertur* (v.19), *dicitur* (v.24), *dicat* (v.31), *narrat* (v.35).

<sup>14</sup> Perrotta, G. Op.cit. p.185.

vergencias interpretativas<sup>15</sup>. En lo atinente a nuestro estudio, la obra presenta una serie de elementos que nos interesa considerar con respecto a la figura femenina.

a. La supuesta doncella no es tal:

*Primum igitur, uirgo quod fertur tradita nobis,  
falsum est...  
vv.19-20*

(Pues, primeramente, lo que se dice, que nos trajeron una virgen, es falso...).

Así, la mujer del Carmen 67 se opone a la imagen de la *bona uirgo* del Carmen 61, al celo de las doncellas del Carmen 62, y a la fiel Berenice del Carmen anteriormente considerado.

b. La mujer tiene - o ha tenido, según se interprete - un marido cuya impotencia sexual ha provocado, en primer lugar, la intervención del suegro:

*sed pater illius gnati uiolasse cubile  
dicitur et miseram conscelerasse domum,  
vv. 23-24*

(pero se cuenta que el padre del marido violó el lecho y contaminó la miserable casa).

Esta sórdida situación se prolonga en la malévola conjetura de la puerta:

*siue quod impia mens caeco flagrabat amore,  
seu quod iners sterili semine natus erat,  
vv. 25-26*

(sea porque su alma impía se abrasaba en ciego amor, sea porque su torpe hijo era estéril).

El incesto puede haber obedecido a la insana pasión del suegro, o a un ac-

---

<sup>15</sup> No reseñaremos aquí las numerosas conjeturas acerca de los personajes a los que se refiere la puerta, y a sus relaciones. La expresión de Perrotta (p.171) *si tratta d'interpretare un carne che ognuno intende a modo suo!*, es acertada si se aplica, más que a los críticos del poema, a sus lectores. En cuanto al número de los personajes masculinos mencionado por el poeta, enunciaremos las dos hipótesis extremas, entre las que se encuentran numerosas hipótesis intermedias: 1. tres maridos (*uir prior*, Balbo hijo y Cecilio -; dos ancianos - el *senex* Balbo y un suegro bresciano -; tres amantes - Postumio, Cornelio y el *longus homo* -; 2. un marido - Cecilio Balbo -, un suegro - el *senex* Balbo, autor del incesto - y los tres amantes. Cf. el comentario de R. Ellis, 387-390.

to de paternal *pietas* hacia el hijo impotente a fin de prevenir el escándalo y salvaguardar la *gens* y la honra familiar; a esta segunda suposición responde el admirado veronés quien, con burlesca e ingenua admiración, comenta la actitud del *senex*:

*Egregium narras mira pietate parentem,  
qui ipse sui gnati minxerit in gremium,  
vv. 29-31*

*(Me hablas de un padre excepcional por su admirable piedad, pues llegó a safistacerse en el regazo de su propio hijo).*

c. Hacia la mitad del poema, la *ianua* decide revelar nuevos escándalos de la mujer en cuestión: sus múltiples adulterios habrían ya comenzado en Brescia, de donde sería oriunda o donde habría vivido temporariamente, y la *ianua* no tiene inconvenientes en revelar los nombres de dos amantes, Postumio y Cornelio, pero evita nombrar a un tercero por temor a represalias, si bien facilita algún elemento identificatorio.

Así, pues, la mujer referida del Carmen 67 es el eje en torno al cual se construyen las situaciones y se muestra el actuar de los personajes masculinos; en ella se concentran una serie de motivos que la relacionan - por semejanza u oposición - con las restantes figuras de los cármenes extensos, muy particularmente con los del sector indicado al comienzo. Ya se ha apuntado la oposición con la esposa ideal de los cármenes 61 y 62. Añadiremos algunas observaciones con respecto a la imagen femenina en los poemas 66-68. La severa condena del rizo (c.66,84-86) se dirige a un tipo de mujer que el personaje del C.67 ilustra, ya que *illa malum fecit adulterium*. Ambas imágenes reaparecen entrelazadas, como veremos, en el Carmen 68.

Los versos del Carmen 67 trazan la contrafigura de la esposa ideal y esta composición se constituye en el centro de la sección C.65-C.68, marcando una quiebra que se presentará, poéticamente elaborada en su complejidad, en el poema que cierra los *carmina maiora*.

Es habitual destacar la importancia de los cármenes de Catulo en el desarrollo de la elegía en Roma, y muy especialmente del Carmen 68, considerado como inauguración de la forma que madurará en el período augusteo. Más allá de las copiosas discusiones al respecto, que necesariamente incluyen la referencia a la poesía griega, interesa señalar que las asociaciones personales del yo que sustentan la aparición de los distintos motivos líricos, y su cohesión bajo el signo de lo emotivo, constituyen las notas más características de la poesía elegíaca augustea. El Carmen 68, aun cuando pueda considerarse una joya de arquitectura poética,

no deja de provocar la misma sensación de *iunctura* caprichosa que las elegías posteriores. Sin duda, el poema ha constituido un auténtico *tour de force* para los estudios catulianos por el estado particularmente corrupto del texto. Ha merecido, correspondientemente, un sostenido tratamiento crítico por lo complejo de su composición, lo intrincado de sus motivos y alusiones, y por la variada asociación de temáticas concurrentes<sup>16</sup>. El problema de la unidad (un poema con dos secciones, o dos poemas separados), la asociación de Manlius/Mallius/Allius como dedicatario, el significado de *munera* (v.10) y de *domina* (v.68) han sido las cuestiones más discutidas, entre las muchas que presenta su estudio.

Los temas centrales tienen una directa relación con la emotividad del poeta: la amada y el hermano muerto. En ambos, mediata o inmediatamente, predomina el sentido de pérdida y en ellos se verifica una catástrofe interior cuyo escenario material y simbólico es la *domus*. El *exemplum* mítico - la historia de Laodamía y Protesilao - se inserta como símil para ilustrar el encuentro del poeta y su amada, pero además contiene la nota de duelo por la muerte de Protesilao en Troya, que se análoga a la pérdida del hermano.

La relación de los contenidos, no obstante, está lejos de resultar evidente. Después de la breve introducción de 68b (v.41-50), se recuerda el encuentro del poeta y Lesbia en una *domus* ajena, probablemente como parte del oficio de Alio. El enamorado, como el ansioso esposo del C.61, asiste a la llegada de amada, *mea diua*, que apoya su refulgente pie en el umbral de la casa en la que *communes exerceremus amores* (v.69).

El v. 73 (*coniugis ut quondam flagrans aduenit amore*) presenta una efectiva ambigüedad. En tal posición, *coniugis* prolonga la imagen de la amada con una asociación nupcial y, así, todo el verso parece seguir sosteniendo el sujeto *mea diua*, cuando en verdad éste se consigna en el verso siguiente:

*Protesileam Laodamia domum*

(-llegó- Laodamía a la casa de Protesilao).

Lo que se dice de Laodamía se asimila a lo que se dice de la amada, validándose en el explícito *ut quondam*, que habilita la comparación. El paralelo es obvio: la amada va al encuentro del poeta del mismo modo en que Laodamía va al encuentro de Protesilao; en ambas historias se dibuja un *coniunx*, una amante esposa y un aparentemente análogo sentimiento, *flagrans amore*.

Si bien no es posible determinar puntualmente la fuente catuliana del mito, la historia de Laodamía presentada en el C.68 conserva tres rasgos tradicionales:

---

<sup>16</sup> Es abundantísima la bibliografía sobre el tema. Entre los estudios de los últimos tiempos, destacamos la obra de J. Sarkissian, *Catullus 68. An interpretation*. Leiden, 1983, y el comentario de H.P.Syndikus (*Op.cit.* p.239 y ss.) quien ofrece un panorama de las discusiones.

a. Separación de los esposos y muerte de Protesilao en Troya; b. El regreso del esposo del Hades; c. El suicidio de Laodamía. Sin embargo, Catulo añade un elemento de fundamental importancia para la significación de la historia en este contexto, detalle que no parece tener precedente alguno:

*inceptam frustra, nondum cum sanguine sacro  
hostia caelestis pacificasset eros.  
v.75-76*

(comenzada en vano, antes de que con la víctima sacrificada se hubiera aplacado a los señores celestiales).

La Laodamía de Catulo, desatendiendo las ofrendas a los dioses, comete una falta que la relaciona por oposición con Berenice. El olvido se asocia al *flagrans amore* y a la premura del impulso pasional que adelanta la unión. Esta irregularidad, el no haber respetado los ritos matrimoniales, se corresponde con la unión no-mítica: también el poeta y su amada se unen movidos por la pasión erótica. Sin embargo, el establecimiento de tal similitud deja en evidencia lo netamente diferente: la pasión, el *flagrans amore* que produce la desatención de las ofrendas nupciales y la entrega de su vida en el caso de Laodamía, se presenta como un episodio erótico ocasional, un *furtum* en el caso de la amante adúltera:

*nec tamen illa mihi dextra deducta paterna  
fragantem Assiyrío uenit odore domum,  
ser furtiua dedit mira munuscula nocte,  
ipsius ex ipso dempta uiri gremio.  
v.143-146*

(pero no vino ella a la casa fragante de perfume asirio conducida a mí por la diestra paterna, sino que entregó furtivos dones en una noche admirable, robada del regazo de su propio marido).

En todas las versiones del mito, Laodamía es modelo de amor apasionado y fidelidad conyugal, y su caracterización corresponde a un imaginario femenino común con el de Berenice. No obstante, las notas épicas del personaje de Berenice se transforman en notas de tragedia en el caso de Laodamía, para quien el olvido - una *Tragischeschuld* al modo de Teseo en el C.64 - ocasiona la muerte de Protesilao y el ulterior suicidio de la heroína. En consecuencia, estas notas de oscuridad que ofrece el mito afectan y transmutan la feliz visión del encuentro entre el poeta y la amada.

Las expresiones del C.66,31-32 - *an quod amantes / non longe a caro corpore abes-*

se uolunt? - resultan apropiadas para la desesperación de Laodamía ante la partida de su esposo. Como Berenice, Laodamía *coniugis ante coacta noui demittere colum* (C.68, 81); pero, mientras que en Berenice hay atención y recurrencia a la instancia divina - que provoca, además, el feliz desenlace de la historia -, la pasión de Laodamía sigue un curso distinto, por descuido de la instancia de los dioses.

Apoyando este sentido de tragedia en la historia de Laodamía, aparecen: a. La imagen del *barathrus* (vv.107-118) como ilustrativa de su pasión, con la idea de oscuridad, error y castigo<sup>17</sup>; b. La sofisticada relación de la llegada del heredero que trae alegría a sus ancianos ancestros (vv.119-124), con el regreso de Protesilao de la muerte en Troya, que significa, asimismo, el tributo a su desesperación amorosa y la causa de su suicidio; c. La relación entre la desesperación de Laodamía por la muerte de Protesilao en Troya y la desesperación del poeta por la muerte de su hermano en Troya; d. La imagen de la palomas (vv. 125-128) como símbolo de la fidelidad conyugal y del amor entre esposos, con un tinte erótico que desplaza las referencias y nuevamente se mueve de Laodamía a la amada del poeta, adquiriendo valores diferentes.

Así, pues, la visión de la mujer/esposa del Carmen 68 se construye a través de imprevistos movimientos de semejanza y oposición, una técnica que se volverá habitual en la poesía elegíaca del tiempo augusteo. Desde el paralelo inicial Lesbia-Laodamía, se establece una equiparación de dos figuras femeninas de disímiles características. La modalidad se prolonga dentro del ejemplo mítico, que despliega la oscuridad voluntariamente elidida en el episodio personal de la amada, presentada como *lux mea* y luminosa *diua*<sup>18</sup>. De esta manera, el mito auspicia una apreciación distinta del suceso.

El dichoso encuentro del poeta y la amada se asimila a una unión infeliz y cargada de malos presagios. La pasión que se exalta en el encuentro y se ilustra con Laodamía, se resuelve en la sombría imagen *sed tuus altus amor barathro fuit altior illo* (v. 117). El regocijo pasional se transforma en dolor y muerte. La sola felicidad de Laodamía que se produce en el reencuentro, celebrado en la comparación con la llegada del inesperado heredero, es la fugaz visita de un muerto que la conduce al suicidio. La paloma ardiente y fiel se asimila a una apasionada y *multiuola* mujer.

El ideal representado en el Carmen 66 por Berenice se remodela, en el Carmen 68, con rasgos tenebrosos. Como se ha visto, los datos fundamentales se asemejan: el amor pasional femenino que se resuelve en unión matrimonial; la fidelidad a ultranza, que no cede aun frente a la muerte<sup>19</sup>. Sin embargo, en Lao-

<sup>17</sup> Cf. Tuplin, C.J. "Catullus 68". CQ 31, 1981, 132 y ss., en el que se estudian los valores semánticos de *barathrus*, desde sus apariciones en Plauto con el significado de «cloaca».

<sup>18</sup> Sobre la divinidad de la amada en el Carmen 68, confróntese Lieberg, G. *Puella divina*. Amsterdam, P. Schippers, 1962.

<sup>19</sup> La idea del verso 84 - *posset ut abrupto uiuere amorem* - no implica una progresiva indiferencia por parte de Laodamía, sino el dolor por la felicidad más lejana a medida que transcurren los inviernos.

damía estos rasgos se transforman en negativos. Ella es apasionada pero, a diferencia de Berenice, su pasión se precipita y sólo alcanza la ruina; es fiel, *uniuira* como Berenice, pero su fidelidad conduce al suicidio. Esta fidelidad pasional le otorga una especial victoria, el reencuentro con su esposo:

*sed tu horum magnos uicisti sola furores,  
ut semel es flauo conciliata uiro.  
vv. 129-130*

(*pero tu sola superaste las grandes pasiones de éstos, en cuanto te uniste a tu rubio marido*).

Es el dudoso triunfo de su fuerza pasional. Si se piensa, consecuentemente, que la imagen de Laodamía se desarrolla a partir de la de Lesbia reuniéndose con su amante en una casa ajena, la falta de correspondencia se ahonda.

La divergencia se ha ido construyendo a lo largo del poema y se ha reforzado por las oblicuas referencias míticas. No obstante, concluido el ejemplo de Laodamía, el poeta insiste en retomar la comparación:

*aut nihil aut paulo cui tum concedere digna  
lux mea se nostrum contulit in gremium,  
vv. 131-32*

(*o nada o poco, entonces, resultó digna frente a ella mi luz cuando vino a nuestro regazo*).

Después de tal despliegue, no deja de resultar notoria la ironía del *nihil*, aumentada por la concesión sarcástica de una mínima diferencia implicada en el *paulo*. La mujer real es igual, o tan sólo un poco diferente a la mítica. Inmediatamente, el poeta señala lo que parece ser esta mínima diferencia:

*quae tamen etsi uno non est contenta Catullo,  
rara uerecundae furta feremus erae,  
ne nimium simus stultorum more molesti.  
vv. 135-37*

(*Aunque ella no se contente sólo con Catulo, soportaremos los raros engaños de la pudorosa señora, para que no seamos molestos, a la manera de los tontos*).

La llegada *nostrum...in gremium* (v.132) es la llegada de una falsa *uirgo* que evoca la imagen del C.67, y remite a la falsa *deductio* de vv.143-146.

La mujer amada se diferencia de la mítica por su falta de fidelidad, fidelidad a su amante, *i.e.* su figurado esposo. La imagen matrimonial, sostenida en vv. 71-76 y reforzada por Cupido de *crocina tunica*, se desbarata en los vv. 143 y ss.; la reunión no sólo no es una unión matrimonial, sino que la transgrede con el adulterio. Como mujer casada, Lesbia es adúltera desde el inicio mismo de su relación con el poeta; esta relación sólo puede hacerse efectiva como *furtum*, en tanto ella entrega al amante la noche debida a su verdadero esposo *-uiri* (v. 146). Pero esta imagen de adulterio se extiende aún más puesto que, habiendo ya violado el vínculo legal, Lesbia viola también la alianza amorosa con su amante *rara furta* incurriendo en una especial forma de adulterio como esposa poética.

Las diferencias no se dan en lo accesorio: la mujer amada contradice la mayor parte de los rasgos esenciales de la mujer ideal. Queda la pasión, de la que arrancan todos los males, el *barathrus* en el que cae la mujer mítica, la sola instancia negativa, en suma, que puede acercar a ambas figuras femeninas. Pero aun esto ofrece cierta ambigüedad, en la medida en que las alusiones a lo amoroso-pasional de Lesbia parecen encuadrarse en el mismo plano irónico de la asimilación a Laodamía. Al comienzo se habla de los *communes amores* entre el poeta y su amada; la transición se produce en el *flagrans amore* que tanto parece referirse a Lesbia como a Laodamía; finalmente, el motivo se retoma en el v. 135, y la expresión *uno non est contenta Catullo* -seguida por los *furta* y la entrega de la *furtiva... nocte*- produce una imagen de frivolidad erótica que poco se asemeja a la profunda pasión de Laodamía<sup>20</sup>.

Berenice y Laodamía ofrecen representaciones de la idealidad femenina construidas con similares componentes. El mismo Carmen 68 es una muestra del proceso -reconociblemente elegíaco- de la integración de la mujer amada real a este plano de idealidad femenina, y su fracaso. La esforzada homologación que propone, va sutilmente revelando lo vulgar y hasta lo sórdido de la situación real.

Las comparaciones hiperbólicas, de inadecuada grandiosidad -la amada comparada con Venus y con Júpiter-, evidencian lo forzado de la asimilación. La desmesura de la confrontación va en menoscabo del término real y, así, la amada y la situación del encuentro acaban por mostrar rasgos antiheroicos y vulgares.

Este movimiento entre lo ideal y lo real, traducido de modo distinto, sigue un curso análogo en ciertos aspectos al del Carmen 63. La rápida y demente agitación pasional de Atis conduce a la tragedia, y el proceso mantiene su tono grandioso hasta el verso 73, en tanto el *dux* del frenético rebaño pasa a ser el nostálgico ateniense que añora su perdida condición de *flos gymnasi*. Pero finalmente,

---

<sup>20</sup> La suma de estos datos ha llevado a algunos críticos a considerar que Laodamía es un reflejo del propio sentir del poeta, y no una auténtica representación de la amada; entre otros, Elder, J. «Notes on some conscious and subconscious elements in Catullus' poetry». HSCP 60, 1951, p. 131; MacLeod, C. W. «The use of myth in ancient poetry». CQ 24, 1974, p. 83; Tuplin, C. J. *Op.cit.* p. 114; Sarkissian, J. *Op. cit.* p. 28, etc.

la visión gira hacia una apreciación más realista y cruel: en este giro, queda descubierto lo no-heroico, lo pequeño y lo humillante. La maravillosa visión de la amada, en el Carmen 68, se prolonga en la trágica grandiosidad del mito. Todo ello se instala en el ámbito de lo ideal, en donde la amada bien puede asemejarse a Venus o a la apasionada heroína griega. Pero el peso de la realidad no puede ser soslayado, y el mismo poeta, despierto del *furor*- al igual que en Atis-, expone la situación: el ornato de imágenes y la emotiva idealización no alcanzan para transformar lo humillante y sórdido del caso.

El lector atento entiende, al cabo, que la amada divina es una mujer casada para quien el adulterio no significa una transgresión excepcional, provocada por su singular amor hacia el poeta, sino un hábito de su promiscuidad que la lleva a buscar múltiples amantes, a no conformarse sólo con uno, y a exigir tácitamente del amante una discreta conducta de tolerancia para evitar desagradables molestias *stultorum more*.

Esta situación de múltiple adulterio en la amada (*i.e.* la mujer real que compone el poeta) anula toda magnificencia de la pasión y abre un insalvable abismo frente a la imagen ideal de la *uniuira*, tanto en la versión amoroso-pasional positiva (Berenice) cuanto en la versión negativa (Laodamía). Esta condición es básicamente elegíaca, por cuanto el poeta, por sobre todo, compone su propia situación emotiva en la que refiere su tránsito de *par esse deo* - como el personaje del Carmen 51 -, a discreto *partenair* de una mujer *multiuola*. Así se establece un registro sentimental en la poesía, en el que el yo convoca la seducción de la víctima poetizando el contraste entre su concepción del amor y el de la amada.

La expresión *uno non est contenta Catullo* equivale al *nullum amans uere*<sup>21</sup> del Carmen 11, con lo que queda abolida la única posibilidad de identificación entre la mujer real y la mítica.

La historia de Laodamía, con el énfasis puesto en la *hamartia* y el trágico fin, evocan un caso completo en el que la pasión conduce a la pena<sup>22</sup>. Inmediatamente, cumplida su presentación, aparece una breve referencia a la causa de la guerra - *Helena raptu* (v.87) - y, a partir de la mención de Troya (v.88), reaparece el tono emotivo del yo, por el recuerdo del hermano muerto. Sin embargo, tal asociación no se patentiza de inmediato pues la expresión de los versos 89-90, en esta secuencia, parece corresponder a los males de la guerra y a la muerte de Protesilao:

*Troia (nefas!) commune sepulcrum Asiae Europaeque,  
Troia uirum et uirtutum omnium acerba cinis,*

<sup>21</sup> *cum suis uiuat ualeatque moechis, / quos simul complexa tenet trecentos, / nullum amans uere, sed identidem omnium / ilia rumpens*; Carmen 11, 17-20.

<sup>22</sup> Cf. van Sickle, J. «Catullus 68, 73-78 in context (67-80)». HSCP 84, 1980, 94.

(*Troya - nefasta! - sepulcro común de Asia y Europa, Troya, ceniza amarga de todos los varones y de todas las virtudes*).

Sólo a partir del verso siguiente se evidenciará que Troya es sepulcro de antiguos héroes, y también sepulcro del hermano muerto, en quien se aprecia una virtud equivalente, que representa el correlato personal y privado de los *primores Argiuorum* (v.87). Con una estrategia que la elegía hará completamente suya, el poeta asocia la historia de Laodamía y la guerra de Troya, y el motivo de la muerte del hermano a partir de la mención de Troya, provocando el efecto de asociación libre de una emotividad exacerbada. Troya es *obscena* - i.e. «funesta», «infausta» - porque guarda el sepulcro del hermano en el extremo del mundo, como en otro tiempo fue sepulcro de Protesilao; pero, a la vez, *obscena* tiene la significación de «indecente», «deshonesta», que anticipa la siguiente apreciación de la guerra troyana. Los versos 101-104 retoman el motivo del *Helena raptu* en nuevos términos:

*ad quam tum properans fertur lecta undique pubes  
Graeca penetralis deseruisse focos,  
ne Paris abducta gauisus libera moecha  
otia pacato degeret in thalamo.*

(*Avanzando hacia ella a la vez de todas partes, dicen que la juventud griega abandonó sus hogares y sus penates, para impedir que Paris, gozando de la raptada adúltera, se entregara al ocio en un pacífico lecho*).

En el marco de *Troia obscena* reaparece Helena, cuyo nombre se ha reemplazado por el depreciativo *moecha*, en su doble capacidad peyorativa: técnicamente, Helena puede ser llamada adúltera y este apelativo corrige el motivo del rapto, colocando en la raíz de la guerra el motivo del adulterio; por otra parte, *moecha* aparece en Catulo como sinónimo de *meretrix* o de *scortum*, añadiendo una nota fuertemente denigratoria. Se crea así la tensión del contraste, configurado por la *univira* Laodamía y la adúltera Helena.

Si Laodamía ha sido introducida en el poema como símil de Lesbia, la presencia de Helena sugiere una correspondencia distinta que permite encontrar en el tácito símil Lesbia-Helena una asociación más apropiada que la de Lesbia-Laodamía. No obstante, siempre resta el dato pasional que vincula todas las historias, tal que la pasión de Laodamía-Protesilao se refleja en los binomios poeta-amada y Helena-Paris. Esta pasión, el deseo del goce *in thalamo*, impulsa a los personajes a una unión que no se detiene frente a límites y restricciones externas. En distinto grado, estas mujeres comparten similar actitud de no atención a lo establecido, transgrediendo las pautas legales que rigen lo religioso y lo so-

cial: desatención ritual en Laodamía, adulterio en Helena - unido a la guerra - y una particular combinación de ambos en la visión que el poeta proporciona de su amada. Troya es el escenario mítico e histórico de historias que implican luto y muerte. En tal sentido, la siguiente mención de Hércules - *falsiparens Amphitryoniades* (v.112) - remite a las circunstancias adúlteras de su nacimiento, prolongando el horror de Troya como producto del adulterio.

Así, el motivo de la adúltera se reitera en la secuencia: *impuro dedit adulterium* (C.66,84), *malum fecit adulterium* (C.67,36), *moecha* (C.68-b,103) aplicado a Helena, *furta...erae* (C.68-b,136) correspondiente a Lesbia. El ideal de castidad de Berenice, en su doble aspecto -virginidad y fidelidad conyugal-, se manifiesta negado en el personaje del Carmen 67 -*uirgo...falsum est; malum adulterium*-. Y nuevamente, en el Carmen 68b se conjugan ambas posibilidades. La imagen de la amada indica cierta especial asimilación a la mujer del 67: de acuerdo con las alusiones de vv.143-146, ella se imagina como una refulgente esposa pero su entrada en la casa dista considerablemente, según apunta el mismo poeta, de constituir una auténtica *deductio*. La unión pseudonupcial es tan sólo una *furtiva nox* robada al verdadero marido. Así, en el esquema de imágenes matrimoniales, Lesbia se pretende asociada a Laodamía pero resulta compartir los defectos de la mujer del C.67. A diferencia de la esposa del C.61, no es una *bona uirgo* como tampoco resultaba serlo la del C.67. El arribo a la casa del amigo significa, por lo demás, la consumación del *malum adulterium*; aún más, este adulterio no es único ya que Lesbia *uno non est contenta Catullo* (C.68b,135), al igual que el adulterio de la provinciana no se limita a la incestuosa relación con el *senex* sino que se multiplica por varios amantes.

Cabe agregar, además, que el motivo del incesto reaparece en otras composiciones y puede tener una especial significación en el contexto catuliano. La más explícita referencia se encuentra en la acusación a Aufilena del C.111,3-4; pero también con respecto a Lesbia es posible encontrar una insinuación similar. Es bien conocida la insidiosa alusión ciceroniana al incesto de Clodia con su hermano<sup>23</sup>, Publio Clodio Pulcher, y la crítica apela al C.79 como confirmación de lo que Cicerón insinúa<sup>24</sup>. Así, el motivo del incesto que aparece en C.67,24 (*miseram conscelerasse domum*) puede enlazarse con otras presentaciones donde se apela a un código más personal que involucra al poeta y a su amada.

El Carmen 67 trae, pues, la contrafigura de la esposa ideal (C.66), y se ubica como momento de antítesis en el desarrollo de la imagen femenina. El Carmen 68 resumirá estas imágenes y ofrecerá la versión final, ya personalizada, en

<sup>23</sup> Perrotta, G. *Op.cit.*p.184.

<sup>24</sup> En especial, C.79,1-2: *Lesbius est pulcher, quid ni? quem Lesbia malit / quam te cum tota gente, Catulle, tua*. La relación nominal Clodia-Clodio parece transferida a la denominación poética, generalizándose a partir de "Lesbia" el correspondiente masculino "Lesbius" que se rubrica con la ambivalencia de *pulchr*. Así, pues, podría suponerse una situación equivalente al *miseram conscelerasse domum* del C. 67, 24, en el sector de los llamados personales.

uno de los poemas más complejos de su tiempo. Finalmente, pues, es posible afirmar que existe un tema dominante que ordena esta segunda sección de los poemas extensos, en una cadena de imágenes donde la mujer es tema del yo en una gradación de situaciones que alternan y combinan unión-separación de amantes desde ópticas diversas. El movimiento implica la incorporación explícita del dato personal al cabo de la secuencia, de modo tal que el tema matrimonial observado por la crítica (ver nota 2) debería fundamentalmente asociarse a la visión de la mujer propuesta en el conjunto de los *carmina maiora*. Desde la feliz doncella, cuyo desposorio de celebra en el C.61, a la amada del C.68, Catulo presenta figuras femeninas de diversa índole (incluida la falsa *uirgo* del C.67, o la *notha mulier* del C.63) que despliegan distintas posibilidades de la pasión y el erotismo.

*Lía Galán*

*Universidad Nacional de La Plata*

## LA MUERTE DE LUCIUS ANNAEUS SENECA\*

En la primavera del año 65 después de Cristo moría, por orden del Emperador Nerón, el filósofo Lucius Annaeus Seneca, antes protegido de la madre del Emperador, educador del Príncipe y consejero del César. Sobre su muerte no nos ha llegado ninguna documentación, ni el informe de su médico, ni el relato del acontecimiento de alguno de los amigos presentes, ni un protocolo del centurión, al que se había confiado la vigilancia de la ejecución. La muerte de Séneca es transmitida sólo como una pieza de Historiografía romana, redactada unos cincuenta años después por Cornelius Tacitus en el libro 15 de sus *Annales*<sup>1</sup>.

Tácito comienza su relato con un bosquejo de la situación: un complot contra Nerón, la llamada Conjuración de Pisón, ha sido descubierta. Séneca, sospechoso de participación o por lo menos de complicidad, se encuentra en su villa cerca de Roma. Junto a él estaban su esposa Pompeia Paulina y dos amigos. Es la hora de la cena. La casa está rodeada; un centurión se presenta ante Séneca y le entrega la orden de muerte de Nerón. Tácito continúa:

62. *Aquél, sin miedo, reclama su testamento; y cuando el centurión se lo deniega, se dirige a sus amigos y les explica que, puesto que a él se le impide darles las gracias por sus méritos, les lega a ellos lo único, pero también lo más hermoso que aún tiene, la imagen de su vida. Cuando ellos se acuerden de esto, habrán ganado la gloria de la verdadera sabiduría como fruto de una tan constante amistad. Al mismo tiempo llama las lágrimas de ellos a la firmeza, ya a través de argumentos, ya más intensamente, como uno que exhorta al orden; él pregunta, dónde están las enseñanzas de la Filosofía, dónde el cálculo meditado durante tantos años contra lo inminente? Pues a quién le era desconocida la crueldad de Nerón? Ninguna otra cosa resta después de haber matado a la madre y al hermano que añadir la muerte de su educador y maestro.*

63. *Cuando él ha tratado estas cosas y otras semejantes con todos, abraza a su esposa y, ya un poco más débil en comparación con su momentánea fortaleza, le pide y suplica que modere su dolor y no lo conserve eternamente, sino que en la contemplación de una vida conducida por la virtud resista con noble consuelo la nostalgia del marido. Aquella, en cambio, afirma que también le ha sido destinada la muerte y pide con insistencia la mano del sicario. Entonces Séneca, sin oponerse a su gloria, y al mismo tiempo por amor, para no abandonar a las injurias a la que él, de manera única, ama, le dice:*

\* Conferencia dictada en el XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Universidad Nacional de Córdoba - Argentina, 1992); traducción castellana de la Dra. Cecilia Ames. Agradecemos a la Dra. Cancik-Lindemaier la autorización para su conferencia.

<sup>1</sup> Tac. *Ann.* 15,60-64. Traducción cap. 62-64.

*'Yo te había indicado el apaciguamiento de la vida; tu prefieres la dignidad de la muerte; no enviaré el ejemplo. Si la firmeza de este tan valiente morir pudiera ser igual para nosotros dos, más brillo habrá en tu final'. Después, con el mismo golpe de hierro, se abren ambas las venas. Séneca, puesto que su cuerpo senil y debilitado por la escasa alimentación permitía a la sangre sólo una lenta salida, se desgarró también las venas de las piernas y de las rodillas; y fatigado por los crueles tormentos, aconseja que ella se retire a otro aposento, para no quebrar con su dolor el coraje de la esposa y también para no caer él mismo en la desesperación viendo el sufrimiento de ella. Aún en el último momento, disponiendo del don de la elocuencia, dictó a los escribientes, que para esto habían sido llamados, varias cosas, las cuales me abstengo de referir, ya que han sido publicadas en sus palabras.*

64. No obstante Nerón, que no sentía ningún odio personal contra Pompeia Paulina, y para que no se extendiera la antipatía por su crueldad, ordena que se impida su muerte. Los esclavos y libertos vendan por orden de los soldados los brazos y restañan la sangre; es incierto si ella estaba inconsciente. Pues, como el populacho está siempre dispuesto a suponer lo peor, no faltaban los que creían que, mientras ella temiera la implacabilidad de Nerón, habría pretendido lograr la fama de una muerte común con su esposo; pero después, cuando se le mostrara una perspectiva más propicia, sería vencida por el encanto de la vida. Ella vivió después pocos años, loablemente en el recuerdo de su marido. Su rostro y sus miembros mostraban una lívida palidez, de modo que dejaban ver lo mucho que de su espíritu vital se había evadido. Séneca entretanto, soportando con entereza el movimiento progresivo y lento de la muerte, pide a Statius Annaeus - el cual, apreciado desde hacía tiempo por su leal amistad y por sus artes medicinales, se había ganado la confianza de Séneca - el veneno previsto desde hace mucho tiempo, con el que se extinguieron aquéllos que en Atenas habían sido condenados por un tribunal público.

Fue traído, y lo bebió en vano, pues sus miembros ya estaban fríos y su cuerpo cerrado a los efectos del veneno. Finalmente entró a una pileta de agua caliente; salpicó a los esclavos que estaban cerca y añadió que él ofrendaba ese líquido a Júpiter, el Libertador. Después de esto, fue llevado al baño y, exánime por el vapor, fue inhumado sin ningún tipo de ceremonias funerarias. Así lo había indicado él en sus escritos, cuando aún muy rico y poderoso tomaba decisiones sobre sus últimas cosas.

El texto rehúsa todo intento de comprensión intuitiva y exige a cada paso un riguroso análisis; es denso hasta la impenetrabilidad. El lenguaje de Tácito es áspero y penetrante; lo abstracto y lo evidente se configuran en duro enlace sintáctico. La esmerada composición deja reconocer tres partes, que se diferencian claramente en el uso del lenguaje. Tácito registra en primer lugar la actitud desilusionada y soberana de Séneca en la conversación con los amigos -lo que es tema del capítulo 62-, su afectuosa solidaridad con su esposa y la determinación de ambos de morir juntos -capítulo 63-; indica exactamente los motivos y las cir-

cunstancias que prolongan angustiosamente el morir. Con una referencia a las últimas declaraciones de Séneca, que entretanto ya habían sido publicadas, se cierra el capítulo 63. Tácito aparta la atención del lector de la figura de Séneca y la dirige hacia el destino de Pompeia Paulina, a la que dedica el primer párrafo del capítulo 64; a partir de entonces, cambia el destino de Pompeia Paulina a través de la intervención de Nerón. El autor prosigue la narración, anticipándose hasta la muerte de la mujer, acaecida años después.

En la tercera parte, el último párrafo del capítulo 64, retoma el abandonado momento de la agonía de Séneca y culmina el relato, nuevamente en tres etapas: veneno, baño de vapor, inhumación.

La técnica de intercalación del relato permite que dos acontecimientos simultáneos se conviertan en sucesivos. Con esta composición Tácito alcanza tres objetivos:

1. Puede apreciar especialmente la actitud de Pompeia Paulina, que él abiertamente admira, sin perturbar, a través del tratamiento de esta escena privada, la extendida disposición del tema.

2. Después de terminada la narración de la muerte de Séneca, Tácito puede, sin que el texto experimente algún tipo de ruptura, pasar al análisis político de la conjuración de Pisón.

3. Esboza, en cierto modo de paso, un retrato de Nerón: el escrupuloso pero inteligente tirano que dispone arbitrariamente de la vida y de la muerte.

Y finalmente Tácito prueba el fracaso del tirano. A partir de la apertura de la perspectiva de la narración, Tácito logra reflejar el futuro en el momento de la destrucción física de Séneca, lo que no es una muerte total, pues con Pompeia Paulina sobrevive la memoria de Séneca; la imagen de su vida es transmitida<sup>2</sup>.

Estas observaciones para la interpretación permiten reconocer la función que Tácito asigna a la escena de la muerte de Séneca en su obra. La ha configurado como un acto público: aquí se muestra la inflexibilidad del ciudadano romano libre, -quizás hasta la indestructibilidad de la persona- y precisamente a través de esto el tirano es moralmente aniquilado. Dicho en otras palabras, que la autoridad del tirano no puede coartar el derecho del ciudadano libre, esa es la función que tiene la muerte de Séneca para Tácito. El historiador describe la muerte del filósofo como un caso de estudio en su análisis político y psicológico del primer siglo de dominio imperial en Roma.

Bajo la dinastía Julio-Claudia - ésta es la más sombría imagen histórica de Tácito-, cónsules, patricios y *equites* romanos perdieron su libertad<sup>3</sup>. El que no quiso adaptarse a ese proceso tuvo que emigrar o morir. Tácito registra series

---

<sup>2</sup> Sobre el fracaso del Tirano v. Cremutius Cordus: *Ann.* 4.34 ss. Cfr. Cancik, H. / Cancik-Lindemaier, H., *Zensur und Gedächtnis. Zu Tacitus, Annales IV 32-38*, en: Aleida und Jan Assmann (edd.), *Kanon und Zensur*, München 1986, p. 169-189.

<sup>3</sup> Cfr. Tac. *Ann.* 1,7,1.

su vida, encontramos ya en ellas esas imágenes estilizadas.

Séneca nos habla de enfermedades graves frecuentes durante su juventud, fiebre y ataques de asma, de un plan de suicidio que sólo por consideración a su anciano padre no llevó a cabo<sup>15</sup>. Séneca informa de los reincidentes ataques de una enfermedad que lo afectaron durante toda su vida, enfermedad que los antiguos médicos llamaban *meditatio mortis* - "ejercitarse en la muerte"; probable-

---

<sup>10</sup> Sen. Ep. 26,4.

<sup>11</sup> Sen. Ep. 26,10.

<sup>12</sup> Sen. Ep. 26,9.

<sup>13</sup> Sen., *Ad Marciam de consolatione*, 20,3.}

<sup>14</sup> Cfr. Cancik-Lindemaier, H., *Untersuchungen zu Senecas epistulae morales (Spudasmata 18)* Hildesheim 1967 (abr. *Untersuchungen*).

<sup>15</sup> Sen Ep. 108, 22, un testimonio propio de Séneca.

## 116

tes, como las de Séneca, nos han sido transmitidas como literatura -y de ahí son citables-, en los diálogos de Platón.

La repetición sin embargo transforma el original, intensifica los contornos, lo ilumina de manera más deslumbrante y destaca los matices. Algo intencionado engarza los repetidos gestos llenos de alusiones. Sócrates, según la representación de Platón en el *Fedón*, había preguntado irónicamente sereno al esclavo que le alcanzó la cicuta: *¿Qué dices tú sobre esa bebida como una ofrenda para alguien? ¿Es posible o no?*<sup>4</sup> Séneca agudiza, hace de la insinuación un manifiesto: hace saltar el agua como una ofrenda para "Júpiter, el Libertador" -*Iovi Liberatori*-.

El escéptico Tácito, que no impone su propia opinión y acostumbra ofrecer al lector diferentes noticias para que él desarrolle su propio juicio, menciona esa sentencia sin hacer comentario alguno. Si hubiera visto en esta fórmula, como más de un crítico moderno, solamente una más o menos ingeniosa alusión, probablemente lo hubiera dejado reconocer; y seguramente no la habría relatado por segunda vez, a saber, cuando narra la muerte del senador estoico Thrasea Paetus. También Thrasea, no mucho tiempo después de Séneca, muere la muerte libre del filósofo.

Thrasea, después de una conversación sobre la naturaleza del alma y la separación del cuerpo y el espíritu, da las últimas disposiciones y se deja abrir las venas. Su sangre salta al piso y dice al funcionario, que le había entregado la orden de muerte: *Libanus Iovi Liberatori -se lo ofrecemos a Júpiter, el Libertador. Mira, joven, y quieran los dioses evitar un mal presagio; por lo demás tú has nacido en un tiempo en el que es provechoso fortalecer el espíritu con ejemplos de resistencia.*

Thrasea Paetus, como Séneca, se ha incorporado a una tradición, y las palabras de Tácito dan a entender que no será el último en la lista<sup>5</sup>.

El historiador Tácito toma esa tradición, que invoca a Sócrates, como legítima; considera aquella actitud adecuada a su tiempo. Actitud ante la muerte, es la última forma de resistencia que bajo un régimen de terror aún es posible. No es ningún privilegio de los estoicos, la confesión filosófica es intercambiable. También el elegante y agudo epicúreo Petronio muere "su propia muerte". Tácito describe la muerte de Petronio como clara contraposición a la de Séneca y Thrasea<sup>6</sup>,

---

<sup>4</sup> Platón, *Fedón*, 117 b 5-7.

<sup>5</sup> Tac. *Ann.* 16, 34 ss.

<sup>6</sup> Cfr. R. Syme, *Tacitus*, Oxford 1958, p. 538.

pero no sin respeto, y dice lo siguiente en el libro 16 de los *Annales*:

*Petronius, sin embargo, no rechaza precipitadamente la vida; las venas cortadas fueron vendadas por su voluntad; él las abrió de nuevo, habló con sus amigos -no sobre cosas serias o con palabras que le habrían dado la gloria de la firmeza. Escuchaba recitaciones -no sobre la inmortalidad del alma y las opiniones de los sabios, sino poesías ligeras y versos alegres. Recompensa a algunos de sus esclavos una generosa dádiva, castiga a otros con latigazos. Va hacia la mesa, se entrega al sueño, para que su muerte, que en realidad era obligada, aparezca como casual. Y ni siquiera en su testamento aduló, como la mayoría de los impulsados al ocaso hacían, a Nerón o a Tigellinus o a algún otro de los poderosos. Por el contrario, apuntó una lista de los vicios del Emperador con mención detallada, nombre por nombre, de las mujeres y jovencitos libertinos y con indicación de la novedad de cada uno de los actos corruptos, la selló y la envió a Nerón. Quebró su anillo de sello para que él no lo pueda utilizar después para poner en peligro a otro?*

Tácito describe estas escenas de muerte como un monumento de resistencia. Y él mismo, como historiador, continúa esa resistencia. El transmite los nombres, las palabras y los hechos que el terror hubiera debido borrar. Desde luego, Tácito no adorna el relato con tonos triunfales. No deja de indicar que la mayor parte de las víctimas aún en el momento de la muerte adularon a su verdugo.

Indignidad, cobardía, avidez de poder de la alta sociedad romana produjeron las condiciones para el surgimiento y la propagación del terror. Tácito nos pinta esa cruda realidad, sus descripciones se sitúan al otro lado de la ilusión, son patéticas en su fría concisión.

En este contexto debemos leer el relato de la muerte de Séneca. El relato cobra entonces un perfil muy definido, y se convierte en miembro de una cadena de ejemplos, contraposiciones e imitaciones.

El texto mismo contiene aún otra indicación para su lectura: más allá de los *Annales*, hacia los escritos de Séneca. El Séneca de Tácito recuerda a sus amigos un largo y meditado cálculo; él les deja "la imagen de su vida". ¿Con qué había calculado? ¿Qué imagen de su vida había bosquejado?

Una filosofía de la muerte de carácter unánime no hay en la obra de Séneca, y aún menos una filosofía del "después de la muerte". *Ese día al que tú temes, como si fuera el último, es el nacimiento de la eternidad*<sup>7</sup>. Regreso a los dioses, bienaventurada visión de los secretos de la naturaleza en la luz divina -contemplación de la vida verdadera y perfecta después de la muerte-, están junto a los razonamientos que equiparan el estado de después de la muerte con el de antes del nacimiento: no ser<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Tac. *Ann.* 16,19.

<sup>8</sup> Sen. *Ep.* 102,26.

<sup>9</sup> Sen. *Ep.* 54,4; cfr. Tertuliano, *de res. mort.* 1,4: *ait et Seneca (sc. como los epicúreos) omnia post mortem finire, etiam ipsam* = Sen. frag. 28 (Haase).

Séneca deja la cuestión abierta: *La muerte es o un fin o un paso*. La pregunta sobre el “después” no tiene importancia. Sí tiene importancia, en cambio, el momento mismo de la muerte, pues es el momento de la verdad: “El día que dirá el juicio sobre todos mis años”<sup>10</sup>.

¿De dónde viene esa fijación a la hora de la muerte? Según la doctrina estoica el hombre es libre, vive seguro en un mundo perfectamente organizado por la providencia divina y no está sometido a ningún mal. Pero, dado que todas las personas están sujetas a la muerte, la libertad humana naufraga, según parece, ante la necesidad de la muerte. La respuesta oficial de la escuela estoica dice: La muerte es natural. Nada natural es un mal. Entonces la muerte no es un mal.

Séneca no se da por satisfecho con ese argumento teórico. Él filosofa en permanente confrontación con la praxis. No es un pensador sistemático, sino, para decirlo con palabras de Kierkegaard, un pensador viviente *-ein existierender Denker-*. El buen resultado en la praxis es el criterio de verdad de una proposición filosófica. Así entendido, el filosofar es un proceso de confirmación que dura toda la vida, la hora de la muerte es su último escalón. *Ejercitarse en la muerte* es para Séneca *ejercitarse en la libertad*.<sup>11</sup> Séneca dice: *Tú consideras quizá superficial aprender lo que uno necesita sólo una vez. Precisamente por eso tenemos que ejercitarnos: es necesario un continuo aprendizaje, si no podemos probar que dominamos la tarea*.<sup>12</sup> Sin embargo la muerte, aprendida y “sabida”, es lo contrario de aquello que la gente puede llegar a creer por ignorancia, por superstición o por amenaza de los poderosos. La muerte es la garantía de la libertad humana. *Yo te quiero, vida, por el beneficio de la muerte! (Caram te, vita, beneficio mortis habeo)*.<sup>13</sup>

Si Séneca explica el ejercicio de la muerte como una de las tareas más importantes en la vida, sabe de qué habla. En su obra de la vejez, las *Epístolas Morales* a su joven amigo Lucilio<sup>14</sup>, intenta transmitir su experiencia. De un pensamiento que concibe la vida como un “hacia” la muerte, sigue necesariamente una elevada estilización del vivir y del morir. Es más, aunque de las propias manifestaciones de Séneca no podemos llegar a los repentinos datos biográficos de su vida, encontramos ya en ellas esas imágenes estilizadas.

Séneca nos habla de enfermedades graves frecuentes durante su juventud, fiebre y ataques de asma, de un plan de suicidio que sólo por consideración a su anciano padre no llevó a cabo<sup>15</sup>. Séneca informa de los reincidentes ataques de una enfermedad que lo afectaron durante toda su vida, enfermedad que los antiguos médicos llamaban *meditatio mortis* - “ejercitarse en la muerte”; probable-

<sup>10</sup> Sen. Ep. 26,4.

<sup>11</sup> Sen. Ep. 26,10.

<sup>12</sup> Sen. Ep. 26,9.

<sup>13</sup> Sen., *Ad Marciam de consolatione*, 20,3.)

<sup>14</sup> Cfr. Cancik-Lindemaier, H., *Untersuchungen zu Senecas epistulae morales (Spudasmata 18)* Hildesheim 1967 (abr. *Untersuchungen*).

<sup>15</sup> Sen Ep. 108, 22, un testimonio propio de Séneca.

mente era angina pectoral. Ese estado no sería en realidad una enfermedad, así lo escribe él, sino un "abandono del espíritu". *¿Qué es esto, me preguntaba; tan frecuentemente me prueba la muerte? Sea como sea, yo la he probado ya hace mucho. ¿Cuándo? Antes de haber nacido. La muerte es no ser... Si no me equivoco, Lucilio, nos engañamos al creer que la muerte nos sigue: ella nos precede y somos nosotros los que la seguimos. Lo que estaba antes de nosotros es la muerte; ¿qué importa si tú no empiezas o terminas, si ambos estados tienen el mismo efecto: No-Ser?*<sup>16</sup>

La experiencia del dolor de un hombre enfermo toma cuerpo aquí y se solidifica en una antigua filosofía de la existencia sin acudir al recurso de una construcción metafísica: *Tú no serás, y tú no has sido, en ambos casos el tiempo está fuera de ti; a este punto has sido arrojado*<sup>17</sup>. *El tiempo corre y deja atrás a aquellos que están tan ávidos de él. Ni lo que será es mío, ni lo que ha sido, estoy suspendido en un punto del tiempo fugaz...*<sup>18</sup> - *Morimos diariamente, pues diariamente una parte de la vida nos es quitada, y entonces también, cuando crecemos, disminuye la vida. Perdimos nuestra niñez, luego la adolescencia, luego la juventud... el día mismo que vivimos, lo compartimos con la muerte...*<sup>19</sup>

Infinitamente pequeño, casi una nada, es ese punto de la vida humana comparado con la eternidad del mundo, pero al mismo tiempo infinitamente importante como lo único de que el hombre dispone. De ahí la exigencia: *aprovecha el tiempo, no despilfarres tu único bien; cada día debe ser la "vida completa"*<sup>20</sup>; *no aplazar nada: la esperanza, como el miedo, te hacen dependiente.*<sup>21</sup>

Vivir ahora, ser todo - pero no sólo para el momento ni sólo para sí mismo: esa paradoja encierra el programa filosófico de Lucius Annaeus Seneca. Sobre dos horizontes se extiende la vida, sobre la naturaleza, el cosmos, y sobre el género humano. Vida en armonía con la razón divina que penetra la naturaleza y al servicio de la humanidad: así dice la máxima estoica que también Séneca sostiene. El filósofo estoico, siendo útil a la humanidad completa, se extiende por encima del tiempo puntual del que dispone hacia un futuro ilimitado.

La categoría mediadora es el *exemplum*<sup>22</sup>, un concepto romano deficientemente traducido con los términos ejemplo y modelo. Dar el ejemplo de una vida libre y dignamente humana es la meta de la existencia filosófica. De ahí la reflexión y estilización de la propia existencia, y de la representación de sí mismo, que con frecuencia se asemeja demasiado a un teatro de vanidades.

*Déjanos también a nosotros hacer algo, así exhorta Séneca al amigo, lo que exige ánimo y valor, déjanos formar parte de los ejemplos. ¿Por qué estamos fatigados, por qué*

---

<sup>16</sup> Sen. Ep. 54,4 ss.

<sup>17</sup> Sen. Ep. 77,11 ss.

<sup>18</sup> Sen., *Naturales Quaestiones* 6,32,10.

<sup>19</sup> Sen. Ep. 24,20.

<sup>20</sup> Sen. Ep. 101,10.

<sup>21</sup> Sen. Ep. 12.

<sup>22</sup> Sobre el concepto de "ejemplo" cfr. *Untersuchungen*, p. 23-27 y 115-107.

dudamos? Todo lo que pudo ser hecho, puede ser hecho de nuevo<sup>23</sup>. Los ejemplos son acentuados en el filosofar de Séneca como posibilidad, no como sucesos pasados, sino como un ofrecimiento para la imitación.

Es de nuevo Kierkegaard, cuyo pensamiento puede aclarar el concepto de Séneca: *En toda la eternidad es falso que alguien sea ayudado a realizar el bien porque algún otro lo ha hecho en realidad; pues si él mismo llegara a hacerlo, entonces sucedería, por esto, que él entiende la realidad del otro como posibilidad. Cuando Temístocles<sup>24</sup> sufría de insomnio pensando en el triunfo de Milcíades, era porque él entendía la realidad como posibilidad, la cual le quitaba el sueño; si él se hubiera ocupado, aplicadamente, de averiguar si Milcíades realmente lo había hecho, le hubiera bastado con que Milcíades realmente lo había hecho: entonces no hubiera llegado al insomnio, pero sí a un estado somnoliento, o se hubiera convertido a lo sumo en un vano admirador, no en Milcíades número dos. Éticamente entendido, no hay nada sobre lo cual uno pueda dormir tan bien como sobre la admiración de la realidad. Y cuando algo, éticamente entendido, puede espantar a una persona y darle impulso, eso así es la posibilidad, si ella misma, vista idealmente, se reclama de una persona.*<sup>25</sup>

Plasmar su propia existencia según un ejemplo y bosquejarse a sí mismo de nuevo como ejemplar, eso significa alinearse en una tradición. Séneca ha exigido esto, y él, según el testimonio de Tácito, lo ha practicado aún en la hora de su muerte.

Volvemos así al texto de Tácito y podemos completar nuestra interpretación con los rasgos que hemos destacado de los escritos filosóficos de Séneca. Ese "cálculo largamente meditado" es la *meditatio mortis*, el aprender a morir. Una "imagen de su vida" lega Séneca a sus amigos en tanto ha bosquejado su vida ejemplarmente y la ha rubricado con una muerte ejemplar.

La interpretación del relato de Tácito pone de manifiesto una congruencia interna entre los textos históricos y los textos filosóficos. ¿Cómo se debe interpretar este resultado? ¿Es esta concordancia la prueba de la verdad o el síntoma de la perfecta ficción? ¿No hubiera podido Tácito novelar la escena de la muerte a partir de su conocimiento de los escritos de Séneca, sin saber nada de lo que realmente ocurrió?

El tipo de trabajo historiográfico de Tácito no da lugar a considerar tal suposición como plausible.

Tenía, con toda evidencia, suficientes fuentes a disposición, los amigos y los enemigos de Séneca, que hacían posible una reconstrucción<sup>26</sup>. Tácito excluyó explícitamente de su representación las manifestaciones filosóficas; con el esmero de un protocolista indica: *las últimas palabras de Séneca están publicadas, no necesi-*

<sup>23</sup> Sen. Ep. 98, 13 ss.

<sup>24</sup> Temístocles con insomnio, Cic. Tusc. IV 44.

<sup>25</sup> S. Kierkegaard, cfr. *Untersuchungen*, p. 106.

<sup>26</sup> Syme, *Tacitus*, p. 300.

to referirlas, también esto es una medida contra la fuerte avidez de comprensión intuitiva del lector. Tácito ha presentado un concepto filosófico como historiador.

El tema escapa a la justificada desconfianza contra la construcción consciente, contra la ficción, escapa también al deseo de autenticidad de la vida vivida, pues la ficción se vuelve auténtica.

“Concordancia de vida y doctrina” -*congruentia vitae et doctrinae*- es una exigencia fundamental del filosofar estoico. El historiador Tácito ha establecido esa congruencia para el último acto de vida del filósofo.

Si hemos leído correctamente el relato, entonces la reflexión de si Séneca murió realmente así o no, no corresponde a la intención de Tácito ni a la de Séneca. El concepto de “imitación” lleva en sí el de formar a imagen y semejanza. Sobre Francisco de Asís nos ha sido transmitido que él, imitando a Jesús, se hizo uno con su Señor y finalmente murió en la misma forma que Cristo. La historia de Jesús mismo está modelada según tipos del *Antiguo Testamento*. El *Evangelio* de Marcos relata la pasión como una puesta en escena de citas de las escrituras: *Él hizo esto, para que se cumpliera la escritura*.

El morir de Lucius Annaeus Seneca es transmitido como el moldeado recuerdo de una situación conscientemente construida. Tácito ha plasmado esa imagen con un profundo trasfondo, y con esto le ha dado orientación y significado: así resiste un filósofo la violencia. Desde entonces, desde hace casi 1900 años, se encuentra ese intento por la dignidad humana en la tradición europea.

Entretanto, se continuó escribiendo la historia de la muerte. Hoy en día, el poder destructivo de las armas modernas ha hecho posible que la humanidad sea capaz de destruirse a sí misma; el colapso ecológico ha comenzado; crece el número de personas que se quitan la vida, porque ya no la pueden soportar más, y son incontables los que simplemente la pierden, porque el mínimo necesario para la subsistencia les es negado. Hoy en día, ante todo esto, ¿cómo podemos hablar del “derecho a la propia muerte”, a un morir humanamente digno? Se ha cuestionado si sólo la salida última de los estoicos, el reflexionado y definitivo acto de libertad, el suicidio, puede aún garantizar la dignidad del morir<sup>27</sup>.

La teología cristiana ha rechazado ese concepto; ha interpretado la muerte como el precio del pecado, ha intensificado el temor a la muerte a través del miedo al pecado y al mismo tiempo ha prometido su superación a través de la redención. La dogmática cristiana, por cierto, concede al estado el poder sobre vida y muerte de sus ciudadanos, en tanto que ella acepta la pena de muerte y la llamada «guerra justa», pero prohíbe al individuo la intervención contra su pro-

---

<sup>27</sup> Interesantes reflexiones sobre este tema en: Franz Ferdinand Schwarz, *Der Mensch gehört wesentlich sich selbst. Seneca und Jean Améry über "Freiheit und Tod"*, en: H.W. Schmidt, P. Wülfing (edd.), *Antikes Denken - Moderne Schule. Gymnasium Beihefte*, H. 9. 1987, p. 244-260. De un modo diferente a las acostumbradas disertaciones de museo, constituye este trabajo una discusión con Séneca sobre la base de amplios conocimientos de la problemática moderna.

pia vida. La muerte elegida libremente por los estoicos es llamada ahora asesinado a sí mismo, un pecado mortal.

Frente a esto queda por rescatar que los estoicos no se encontraban dispuestos a justificar la muerte, el sufrimiento y el crimen, todo el mal del mundo, como un castigo merecido. Se han aferrado a la libertad y dignidad, a la inviolabilidad de la persona, aún al precio de la vida.

Es, por cierto, una paradoja que, considerada abstractamente, se anula a sí misma. La mirada a las condiciones históricas de esta convicción ética, aquí el caso de Lucius Annaeus Seneca en el año 65 d.C., pone de manifiesto su trascendencia y limitación. Aquel *vida te quiero, por el beneficio de la muerte*, es una máxima que puede ayudar al individuo, en caso extremo, a no desahuciarse. Pero no es ni fatalismo, ni arrogancia, ni nihilismo.

Uno de los principios de la ética estoica dice: *desde el momento de su nacimiento cada ser viviente aspira a conservarse*<sup>28</sup>. De este principio se deduce la meta, la conservación de la vida "de acuerdo a la naturaleza". La doctrina estoica del buen morir está subordinada a la doctrina del buen vivir.

Preocupación por la vida, dicho con palabras estoicas, *profiteri generi humano*, esta es - según yo creo - la tarea de aquéllos que se llaman humanistas: hacer todo lo posible para que esa última salida no sea la única alternativa.

*Hildegard Cancik-Lindemaier*  
Tübingen - Alemania

---

<sup>28</sup> *Stoicorum Veterum Fragmenta*. Coll. J. ab Arnim, Stuttgart 1954, III frg.178-189; Cfr. especialmente la formulación de Cicerón: *placet...simulatque natum sit animal (hinc enim est ordiendum) ipsum sibi conciliari et commendari ad se conservandum et ad suum statum eaque quae conservata sunt eius status diligenda (de finibus 3,5,16= frg. 182)*.

## COMPONENTES POLIFONICOS EN EL DISCURSO EPISTOLOGRAFICO DE SENECA

A partir de la antigua idea del peripatético Artemón de que una carta es parte de un diálogo (Demetr., *De eloc.* 223) o, según Cicerón, que la carta es una conversación entre ausentes (Cic. *Phil.* 2.7.4), o, - más modernamente - de acuerdo con Kafka, que la carta es tráfico entre fantasmas (Kafka, p. 260), se constata que el objetivo esencial de un discurso epistolográfico es establecer la comunicación. Resulta claro que tal comunicación ocurre siempre, por un lado, entre el autor de la carta (identificable o no, que puede incluso ser anónimo) y, por otro lado, un lector. Las etapas intermedias son, asimismo, imprescindibles. Es necesario que haya un emisor (caracterizado como persona), un discurso (que puede ser desde un simple mensaje hasta una obra literaria), una formalización epistolar (sea carta o epístola), y un destinatario oficial (único, múltiple, colectivo, presencia identificable o no, asimilable - dado el caso- a la posteridad misma). Todo eso se resuelve en una situación epistolar que, en el caso de Séneca, es la *philia*.

Las *Epistulae Morales* son un instrumento de transmisión de conceptos filosóficos que Séneca, en la etapa final de su vida, creía dignos de ser divulgados. Presentamos en este estudio los resultados de la observación de ciertas particularidades del lenguaje en ellas adoptado. Llama, sin duda, la atención las muchas voces de hablantes (famosos, anónimos, desconocidos o conocidos, ficticios o reales) que comparecen en las epístolas para interferir directamente en un discurso de peculiaridades tan específicas como el epistolográfico. Dichas interferencias ocurren por citas, reflexiones, pareceres y opiniones, o incluso por la simulación de un diálogo.

Es difícil atribuir ese hecho a una sola causa. Probablemente el motivo no es sólo una marca estilística del autor, como quieren algunos (Maurach, p. 31, n.25), ni meramente un débito a la diatriba que se hizo costumbre de la lengua adecuada a la divulgación de temas filosóficos para un público no especializado, como quieren otros (Cizek, p.318), ni manifestación específica del «estilo nuevo» difundido en Roma, principalmente en la época de Séneca (Norden, p. 277). Muy probablemente se trata de un recurso discursivo no sólo estético sino también estructural, en la medida en que induce a una orientación para la línea de pensamiento en desarrollo (Maurach, p.31).

Es evidente que Séneca podría servirse de otro género literario, pero, habiendo escogido el discurso epistolográfico, no puede negarse que si ocurren intervenciones de otros interlocutores justamente en una epístola (que no es propiamente una narrativa), es porque de alguna manera ellas formalizan un tipo de discurso, dándole un sentido especial que no debe quedar desatendido.

De hecho, valerse de un discurso interrumpido por interferencias de voces de otros puede obedecer a dos intenciones principales. En primer lugar, la de atribuir a las voces el papel de *ductus* de la exposición de ideas, y, en segundo lugar, la de hacer que la manera en que esta articulación se procesa se acuerde con los principios de la *variatio*, reflejando así una clara tensión estética y ampliando las posibilidades de quebrar la monotonía del discurso al diversificar los efectos de las transcripciones de hablas.

Las voces, en la mayoría de sus apariciones, no emergen como si fueran emitidas por personajes de la narrativa y, como tales, hablantes con características que les son propias. Sin embargo, en ocasiones, aparecen algunos casos en los que ellas se ven acompañadas por la aureola de la fama y de la autoridad del nombre del hablante, o surgen cuando se trata un episodio vivido por el propio Séneca. Muchas de esas voces, aunque ejerciendo actividad ilocutoria, no ofrecen marcas de presencia física y difícilmente su pronunciamiento se pueda caracterizar como un acto de habla. Esto no representa una dificultad para la investigación sobre las interferencias de los interlocutores, dado que la manipulación y el encaje de estas interferencias hacen pensar en un mecanismo discursivo dirigido a proporcionar placer tanto por el reconocimiento del pensamiento emitido cuanto por su implementación.

De esta forma, el tráfico de discursos en la epistolografía de Séneca proporciona un colorido particular y, lo que es más importante, nos confirma que, para transmitir sus convicciones estoicas, el filósofo se sirve de una polifonía de voces, ficticias o no, cuyo conjunto invita a pensar en intertextualidad, según los modelos de Graciela Reyes (Reyes, p.42-3): *Todo discurso forma parte de una historia de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos, de formar parte de una clase de textos, del corpus textual de una cultura. La intertextualidad, junto con la coherencia, la educación, la intencionalidad comunicativa, es requisito indispensable del funcionamiento discursivo.* Siendo así, en lo que concierne al empleo de textos específicos para manifestación de determinadas voces en el discurso de las epístolas, Séneca utiliza discurso directo, discurso indirecto, y discurso resumido, narrativizado o relativizado (*narraivisé ou raconté*, cf. Genette, p. 183-193), citas, sentencias y pareceres. Podemos examinar su caracterización en las epístolas según cuatro diferentes niveles, considerándolos como:

1. intervenciones de interlocutores próximos;
2. actos de habla propiamente dichos;
3. intervenciones sin interlocutores explícitos;
4. intervenciones de personalidades de un contexto macro-histórico-filosófico.

El criterio de esta división obedece a un método de análisis que permite observar diferentes actualizaciones del discurso. Se debe al hecho de constatarse algunas variables en cuanto a locutores. Sus voces provocan un interesante dinamismo en el discurso epistolográfico, caracterizado justamente por tener hablante declarado, *i.e.* el emisor.

En el primer nivel, el locutor más próximo, siempre preparado para participar del dialogismo del discurso del filósofo, será Lucilio, el destinatario de las epístolas y, por ello, interlocutor oficial. Él es, sobre todo, un cómodo interlocutor ya que puede ser constantemente convocado a hablar y a escuchar.

En el segundo nivel, se pueden observar los actos de habla tal como ocurrirían en "una narrativa de acontecimientos" (*récit d'événements*, Genette, p. 186-9), cuyo efecto mimético dependerá, "como toda ilusión, de una revelación eminentemente variable entre emisor y receptor" (Genette, p. 186-7).

En el tercer nivel, los discursos directo e indirecto son observables bajo un enfoque más bien microscópico, solamente en el contexto epistolar, principalmente el modo en que las intervenciones de locutores no explícitos se articulan en el texto. Las voces que hablan no se identifican en el discurso epistolográfico y son caracterizadas especialmente por presentarse entre comillas (apuntadas por quienes establecieron los textos latinos), construyendo un simulacro de hablas.

En el cuarto nivel, las hablas de los locutores que interfieren provienen de un contexto mucho más amplio. Toman la palabra celebridades de la vida política, literaria y filosófica de varias épocas, componiendo un contexto al que podríamos denominar macro-histórico-filosófico. En este sentido más universal, no hay necesidad de marcadores de tiempo y lugar. Los enunciados no pertenecen rigurosamente a la misma época de la enunciación. Si Séneca presenta las varias citas conservando sus formas e intenciones originales es porque lo hace a propósito y «según reglas artísticas específicas» (Reyes, p. 127).

### **1. Intervenciones de interlocutores próximos.**

Como indica Ducrot (Ducrot, p. 187-9), difícilmente un enunciado aislado hace oír una única voz. En el discurso epistolográfico senequeano - aún cuando muchas otras voces próximas interfieran -, la voz del destinatario Lucilio, inquisidora, intrusa, amiga, por momentos disonante, muchas veces cómplice, es la más próxima, y compone el contexto amigable y pedagógico de la situación epistolar, tal como suele acontecer entre discípulo y maestro. Pero si escuchamos a Lucilio, lo hacemos por encima de los hombros del filósofo y mal lo podemos ver como personaje, aunque sepamos quién es, lo que hace y lo que pretende. Algunas veces Séneca parece reproducir palabras que Lucilio podría haber empleado verdaderamente, o dicho, o escrito, pero, a través de preguntas directas

o indirectas, su existencia es proyectada como componente estructural del discurso.

## 2. Actos de habla propiamente dichos.

En cuanto a actos de habla, la narración de un sabroso episodio, el de la visita de Séneca a su quinta y el diálogo mantenido con el encargado de cuidar su propiedad, nos ofrece la oportunidad de verificar el empleo nada inocente de los discursos directo e indirecto. Se trata de un pasaje de la *Epístola 12*, que tiene inicio con el tema de la vejez (12.1 *Quodcumque me uerti, argumenta senectutis meae uideo*) y concluye con el mismo pensamiento (12.4 *Debeo hoc suburbano meo, quod mihi senectus mea, quocumque aduerteram, apparuit*).

Inicialmente se anuncia el tema y, de inmediato, los datos sobre la localización del episodio y el verbo que introduce un discurso resumido. A continuación, la primera exposición del administrador de la granja, en discurso indirecto introducido por *ait*, está de acuerdo con la distancia, la inferioridad y la servidumbre del viejo granjero. Siendo el propietario irascible y bilioso, Séneca expresa su mal humor en discurso directo. Reclama por el estado de abandono y decrepitud de la granja. Nuevamente en discurso directo, el granjero jura que siempre se ha esmerado, pero el problema ha sido, en verdad, la vejez de las cosas, hecho que incomoda a Séneca (12.1 *Ait uilicus mihi non esse negligentiae suae uitium, omnia se facere, sed uiliam ueterem esse*). En seguida, el período parentético en el que Séneca solicita la atención del lector sobre la vejez de los árboles plantados por él mismo, es de una habilidad casi teatral (12.2 *Quod lotra nos sit, ego islas posueram*). De inmediato, hace uso de una mordacidad contundente al encontrarse con otro personaje viejo, el decrepito Felicio. Se elimina la diferencia social entre ellos por haber sido íntimos en la infancia - aunque no lo haya reconocido -, y Felicio puede expresarse en discurso directo y preguntar si Séneca no lo reconoce (12.3 *Non cognoscis me?*). La respuesta también es en discurso directo, mas parece que Séneca no le dirige la palabra ni lo mira (12.3 *Perfecte, inquam, iste defirat*). Es que la vejez, así como su buen representante, resultan insoportables para Séneca.

## 3. Intervenciones sin interlocutores explícitos.

Cuando en sus exposiciones Séneca transfiere la propiedad de emitir un enunciado a otro que no es el emisor, está haciendo hablar a interlocutores ficticios. En estos casos se verifica que no hay situación de habla, ni enunciado citante, ni se encuentra preparación escenográfica alguna; no hay verbo introductor ni inciso o concluyente, ni se presenta la posibilidad, incluso lejana, de encontrar hablante en las proximidades.

Ese fenómeno no deja de ser mimético pues representa un otro lenguaje en que se alternan el emisor con otro yo, muy semejante a los infinitos diálogos que se producen comúnmente en nuestras mentes. Poder representar el pensamiento de esta forma es un procedimiento que tiene su legítima expresión en la lengua escrita, y es de clara extracción literaria (Mendonça, p. 180). Un ejemplo:

Ep. 42,9: *Haec ergo tecum ipse uersa, non solum ubi de incremento ageretur, sed etiam ubi de iactura.*

*"Hoc periturum est". Nempe aduenticium fuit. tam facile sine isto uiues quam uixisti. Si diu illud habuisti, perdis postquam satiatu es: si non diu, perdis antequam adsuescas.*

*"Pecuniam minorem habebis". Nempe molestiam.*

*"Gratiam minorem". Nempe et inuidiam.*

(Por tanto reflexionas sobre estas cosas contigo mismo, no sólo cuando se trata de ganancia, sino también cuando se trata de pérdida.

*"Esto está destinado a desaparecer".*

*Era, sin duda, superfluo: vivirás tan cómodamente sin esto como has vivido. Si lo poseíste durante mucho tiempo, lo pierdes después de haberte satisfecho; si no lo poseíste durante mucho tiempo, lo pierdes antes de acostumbrarte a él.*

*"Tendrás menos dinero". Ciertamente menos inquietudes.*

*"Tendrás menos prestigio". Ciertamente también menos envidia.)*

El elenco de posibilidades de las intervenciones es de gran magnitud. Para despertar interés, con frecuencia, se llega a provocar una respuesta del emisor-narrador:

Ep. 36,4: *Hoc est discendi tempus.*

*"Quid ergo? aliquod est, quo non sit discendum?"*

*Minime: sed quemadmodum omnibus annis studere honestum est, ita non omnibus institui.*

(Ese es el tiempo de aprender. "¿Es que hay algún otro tiempo en que no se deba aprender?" De modo alguno. Pero así como es honrado estudiar en todas las etapas de nuestras vidas, y no solamente en la escuela.)

Aquí no se trata de una pregunta retórica hecha por el narrador omnisciente. Lejos de esto, la intervención es transferida a otro interlocutor, aunque imaginario. Con todo, no se debe creer que las intervenciones ficticias no tengan algunos puntos en común con las preguntas retóricas. Hay una gran gama de po-

sibilidades de acción, tanto de unas como de otras, que va desde la realización de posibles diálogos entre interlocutores mudos - extremo del requerimiento inmediato de participación del lector - hasta una afirmación que pretende desviarse de la línea de razonamiento del narrador. Pero hay que observar, también, algunas diferencias. En el caso de las preguntas retóricas, hallamos un narrador omnisciente que domina por completo el universo narrado. En el caso de las hablas ficticias, el emisor reparte su omnisciencia con el locutor de las intervenciones. Por momentos, este locutor parece saber más que el propio narrador. ¿Será esta la razón de por qué difieren las preguntas retóricas de las intervenciones ficticias en cuanto a la estructura gramatical? Pues, mientras que las primeras siempre son preguntas - aunque puedan, en ciertos casos, no preguntar nada -, las hablas ficticias tienen normalmente una mayor autonomía: afirman, preguntan, aceptan, rechazan, conjeturan. Ellas pueden ser aseverativas, interrogativas, exclamativas, imperativas y exhortativas (*Occide, uerbera, ure! ... Ep. 715*).

Si bien puede admitirse cierta artificialidad en extender a este tipo de habla cierto estatuto de autonomía - pues se trata, en verdad, de un desdoblamiento del discurso directo sin interlocutores -, parece que su empleo en la organización obedece a un criterio estético definible, incorporando en el discurso epistolográfico una efectiva dinámica expositiva.

#### 4. Intervenciones de personalidades de contexto macro-histórico-filosófico.

Pese a que los muchos sofismas, citas y sententiae puedan ser un lugar común del estilo literario de la época de Séneca (Cizek, p. 273), su oportuna presentación y ubicación en un razonamiento, o su adecuación con las ideas del narrador, deberían asegurar una benévola acogida de la obra. A este recurso apela Séneca en las epístolas, haciendo comparecer en ellas ilustres figuras de un contexto amplio, que puede considerarse universal (lo que probablemente no debe ser atribuido sólo a una demostración de erudición, sino más bien al gusto romano de compartir de una grandeza cultural). Así, se presentan Alejandro, Ariston, Aristóteles, Atalo, Atenodoro, Cesar, Catón, Cicerón, Cipión, Cleanto, Demetrio, Demócrito, Enio, Epicuro, Escipión, Eurípedes, Hecatón, Heráclito, Horacio, Horacio Cocies, Leónidas, Lucrecio, Mecenas, Metrodoro, Ovidio, Panecio, Parménides, Pitágoras, Platón, Posidonio, Protágoras, Salustio, Sextio, Sócrates, Sotión, Terencio, Tiberio, Virgilio y Zenón.

Cerca de las tres cuartas partes de las hablas de estas celebridades están en discurso directo y solamente una cuarta parte se encuentra en discurso indirecto. La supremacía de los discursos directos nos lleva a conjeturar que muy probablemente la mayoría de las citas son reproducciones de enunciados tal como solían ser recibidas por Séneca.

Así, por una parte, cuando ocurren actos de habla proferidos por tales locu-

tores en discurso indirecto, es posible que se trate de una manifestación del gusto por la asimetría o intención de evitar la monotonía. Por otra parte, es asimismo posible que el uso frecuente y diario de las *sententiae*, citas y *exempla* de estos representantes de varios tipos y fases del pensamiento sea lo que induce al empleo de sus hablas en discurso indirecto, dada la corriente familiaridad con sus ideas. El crédito que tales enunciados obtenían, tendría necesariamente fuerza pedagógica.

El empleo de hablas - en discurso directo e indirecto - provenientes de ese contexto amplio, nos conduce justamente al Séneca de su época: resultaría de gran interés para el filósofo presentar pareceres autorizados como salida al cerceamiento político impuesto por el sistema autoritario del poder imperial. La convocatoria de tantas figuras ilustres a participar de su discurso, sería la actitud asumida por un espíritu que se reusa a dejarse aprisionar.

Así se pueden concluir algunas observaciones:

- La finalidad de las epístolas es doctrinaria y pedagógica, aun sin desatender los valores estéticos del discurso. Como la unidad mínima de lo bello en las epístolas es el pensamiento, las formulaciones de las más diferentes voces que alimentan nuevos pensamientos con sus hablas e interpolaciones contribuyen al dinamismo de la exposición.

- Las intervenciones de interlocutores ficticios, que serán siempre indefinidos como si fueran producidos por un *alter ego* en sus infinitos diálogos íntimos, establecen la vivacidad pretendida por Séneca en el discurso de las epístolas.

- La diversidad de los interlocutores configura un estilo dramático, algo distinto de lo que se espera en el monólogo de un emisor unísono y unívoco.

- El gran número de interlocutores que a su vez está al servicio de intertextos, da una nueva dimensión al discurso epistolográfico. ¿No podríamos pensar que Séneca procura un enunciado en el cual estas manifestaciones de voces del pensamiento se articulen vivas y expresivas, como si su lenguaje tuviera la función de romper barreras y distancias?

**Ingeborg Braren**

*Universidad de San Pablo - Brasil*

#### **BIBLIOGRAFIA CITADA:**

- Cancik, H. *Untersuchungen zu Senecas Epistulae Morales*. Hildesheim, G. Olms Verlag, 1967.
- Cizek, E. *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*. Leiden, E. J. Brill, 1972.
- Ducrot, O. *O dizer e o dito*. Trad. A. M. Guimarães et alii, Campinas, Pontes, 1987.
- Genette, G. *Figures 111*. Paris, Seuil, 1972.
- Kafka, F. *Briefe an Milena. Gesammelte Werke*. Max Grod.
- Maurach, G. *Der Bau von Senecas Epistulae Morales*. Heidelberg, C. Winter, 1970.
- Mendonça, A. S. *Subsídios para o estudo de questões lingüísticas e estilísticas do discurso reportado*

- a luz do português e do latim. Tese, USP, São Paulo, 1985.*
- Norden, E. *Die Antike Kunstprosa*. Stuttgart, Teubner, 1971. 2 B.
  - Reyes, G. *Polifonía Textual*. Madrid, Gredos, 1984.

## CRÓNICA

---

### *XIV SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS*

---

Del 17 al 20 de septiembre de 1996 se realizó en la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca el XIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos organizado por la Universidad homónima y auspiciado por la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (A.A.D.E.C.).

La Universidad de Catamarca es joven, pero realizó un Simposio maduro, ya que esta juventud no le surge de la nada, sino de un suelo ya fertilizado por un Instituto del Profesorado de acendrada raigambre en el noroeste andino, cuya carrera de Letras contó con profesores señeros del resto del país, allí radicados, muchos para enseñar lenguas y disciplinas clásicas, transmisores de saber, dedicación, fervor y también libros, difíciles de adquirir en este campo tan especializado.

Los Simposios realizados en el interior tienen un estilo propio que traduce cordialidad, afecto, hospitalidad y una gentileza típica, combinados en este caso, con ejecutividad y eficiencia.

La Comisión Organizadora presidida por la Lic. María Matilde Soria de Melo y el secretariado de la Prof. Graciela Toledo, incluyó a docentes de otras carreras y funcionarios de apoyo. Todos dieron un ejemplo de entrega y solidaridad evidenciando que la comunidad académica entera se volcó con un solo objetivo y logró un acontecimiento único en un momento económico y financiero muy difícil, consiguiendo auspicios, adhesiones y colaboraciones de autoridades educativas nacionales, provinciales, consulares, municipales, empresas, comercios, Unión Latina, A.A.D.E.C.

Además de las dos profesoras mencionadas no haremos nombres para no ser injustos, pero queremos resumir en uno, quien -creemos- tiene la representación y el decanato de todos, por su calidad humana, su saber y su actividad multifacética, ya apreciada en encuentros anteriores: el del profesor José Horacio Monayar, siempre sorprendente con sus insospechadas habilidades y noble gentileza.

La sesión de apertura en el Aula Magna Prof. F. E. País fue solemnizada con la presencia de autoridades nacionales, provinciales, eclesiásticas, locales y asistentes al encuentro académico.

La Lic. M.M. Soria de Melo pronunció el discurso liminar dando el sentido del XIV Congreso y sus lineamientos generales. Por otra parte homenajeó a A.A.D.E.C. en sus bodas de plata con una bella plaqueta brindada por los organizadores del encuentro catamarqueño, destacando que nuestra asociación con sus

una vez más en la tibieza de la noche catamarqueña un compromiso vigoroso y pleno de fervor con los ajetreados, magníficos y discutidos estudios clásicos.

Esperamos para común provecho que se puedan publicar las Actas y que en el XV Simposio nos encontremos en la Universidad Nacional de Cuyo, próxima sede.

M.D.B.

---

## LOS MACEDONIOS

---

Auspiciada por las más altas autoridades de Grecia y de nuestro país y organizada por funcionarios y museólogos helénicos y argentinos, la exposición sobre los macedonios propuso sin duda, uno de los actos culturales de más elevada jerarquía que presenciamos entre el 24-6- y el 8-9-96 en el Museo Nacional de Arte Decorativo, marco espléndido para un patrimonio único y excepcional.

Esta muestra itinerante ha visitado las principales ciudades de Europa y los E.E.U.U., teniendo Buenos Aires el privilegio de ser la única capital latinoamericana que la acogió, merced a la esforzada gestión del embajador de Grecia en la Argentina.

Es la primera vez que recibimos del Viejo Mundo un envío arqueológico y artístico de tal magnitud por la cantidad, calidad y diversidad de lo expuesto.

La presentación de 361 objetos provenientes de 15 museos macedónicos se acompaña con numerosos mapas, planos, grabados, fotografías, aerofotografías, maquetas, referencias escritas, etc. necesarias para ubicar cronológica y espacialmente al visitante dándole una ilusión de coetaneidad con las solemnidades y la vida cotidiana de un pueblo, brotadas del fondo de los tiempos.

La exposición implica un homenaje al prof. Manolis Andronikos, fallecido en 1992, el mejor conocedor de los secretos custodiados bajo el suelo del norte griego, a quien la Macedonia le debe la resurrección de su más destacado patrimonio arqueológico y la formación de sus investigadores desde la cátedra de la Universidad de Salónica; sin Manolis Andronikos, su *alma mater*, esta exposición sería un irreal.

Pese a la movilidad de las fronteras de un estado en expansión, la investigación se ha concentrado en los límites iniciales constituyendo la arqueología la única fuente documental hasta el siglo IV a. C., frente a la carencia de textos escritos, lo que no ocurre en el sur; sin embargo esta falencia no ha impedido que desde la Antigüedad, la región fuera una con los helenos meridionales; ya decía Estrabón en verdad Macedonia es Grecia.

Hasta 1912 el territorio sufrió la ocupación turca siendo escasas las excava-

ciones iniciadas en el siglo XIX y la publicación de los resultados, pero hay que destacar por su continuidad a T.L.Tafel que redactó en latín todos sus hallazgos macedónicos.

Los descubrimientos espectaculares del sur han opacado los del norte y es por eso que, recién después de la guerra del 14 y de la liberación, la investigación adquiere continuidad y brillo, debido a arqueólogos franceses e ingleses y a posteriori griegos, renaciendo un nuevo impulso a partir de 1977 con las excavaciones de Vergina.

El cronograma de los objetos expuestos abarca varios períodos desde la tardía edad de bronce (siglo XII a. C.) hasta la época romana (siglo I a. C.) evidenciando que la región fue una encrucijada entre los Balcanes y el oriente asiático.

La muestra se abre con cerámica mate grabada con incisiones o motivos geométricos, hachas dobles y cuchillos de bronce, piezas las más antiguas de la presentación.

No podemos enumerar los repositorios de cada período ordenadamente, por eso vamos a destacar hallazgos parciales, cercenando en la reseña la referencia a un conjunto totalmente valioso.

La vitrina de las monedas contiene una espléndida selección de plata y oro de los siglos VI a II a. C. grabadas en ambas caras; testimonian creencias religiosas con sus efigies divinas o representan productos locales, nombres de ciudades, perfiles de reyes, atletas, caballos, etc. y asombran algunas por la perfección de sus cuños.

Las estelas grabadas en mármol o piedra porosa con inscripciones votivas, funerarias, religiosas, administrativas, militares o tratados de paz llaman la atención por la regularidad y nitidez de sus trazos.

La cerámica con su infinita variedad de formas y nombres está representada por innumerables vasijas desde las primitivas hechas a mano, carentes de decoración o con incisiones más o menos irregulares de superficie mate, luego las trabajadas al torno de arcillas pulidas con dibujos geométricos o aplicación de barnices ocreos rojos o negros en trazos simétricos hasta las formas más perfeccionadas y originales con figuras negras sobre fondos naturales ocreos, o rojas sobre barnices negros brillantes o alabastrones de fondo blanco, todos con escenas míticas, o piezas de vidrio de los siglos VI y V a. C. de color azul con guardas amarillas, naranjas o celestes con o sin tapa.

El período clásico luce pleno de esplendores con vajilla de bronce de asas móviles, sartenes, situlas o jarras, lámparas, picaportes con decorado de figuras y guardas, en fin, "labrados a maravilla" y dos cascos de bronce de tipo corintio de gran sobriedad y restos de oro en el cubrenariz evocadores de héroes y combates homéricos como así también un par de grebas defensivas devenidas objeto funerario.

De Dervení, cerca de Salónica, proviene vajilla de plata muy refinada y con

multiplicidad de piezas en excelente estado: copas diversas, cántaros, vasos con filtro y tapa, fialas con hojas lanceoladas en relieve y aplicaciones de oro, coladores para vino, cazos para trasiego de bebidas, etc. con bellísimas decoraciones.

Gran parte de estos tesoros han estado depositados en santuarios y cementerios de antiquísimas ciudades como Eaná, coetánea con Troya; Egés, antigua capital que tuvo en Vergina su necrópolis real; Díon, ciudad sagrada; Pella, capital desde el siglo IV a. C. con Arquelao, Filipo II y Alejandro Magno; Salónica, riquísima en hallazgos y reliquias conservadas en medio del ejido actual; Olinto, con planta urbana cuadriculada; Anfípolis, Tasos, Filipos, Derveni y tantas otras. Sólo las alhajas y adornos femeninos de exquisita orfebrería, máscaras funerarias, coronas y otras piezas de oro que llegan en los períodos clásico y alejandrino a una perfección y complejidad de labrado bastan para dejar estupefactos al visitante.

Un apartado interesante lo constituyen los moldes de arcilla para estatuillas de divinidades, ej. Cibele y matrices con ornamentación vegetal para vasos anaglifos.

Pero la maravilla mayor está representada por el hallazgo en Vergina, antigua Egés, durante las excavaciones de 1977 dirigidas por Manolis Andronikos, de la tumba hipogea no expoliada de Filipo II, descubrimiento sin igual desde las tumbas de Micenas.

Se trata de un templete con dos cámaras reales de más de 100m. de largo, fachada pintada con escenas de caza y columnata jónica; armas, vajilla de plata y utensilios de bronce, corona y diadema de oro, estuche repujado y dos urnas laminadas en oro con los restos incinerados del padre de Alejandro, íntegras con rica decoración y en perfecto estado, constituyen objetos únicos y de una incomparable magnificencia; suponemos en Andronikos una emoción comparable a la de Schliemann cuando creyó ver en Micenas ante una mascarilla real de oro, el rostro de Agamenón, o mayor, puesto que aquí la certidumbre era verificable y las riquezas cuantiosas. La maqueta del templete y el armado de las cámaras con las urnas y demás piezas eran para el estupefacto visitante algo más que una realidad virtual.

Dos cabezas conocidas e inolvidables de Alejandro muestran esa noble tensión al heroísmo que fue su peculiaridad y son piezas claves para caracterizar el período helenístico.

La última etapa corresponde a la Macedonia romana iniciada como provincia senatorial a partir de la batalla de Pidna en 168 a. C. extendiendo su territorio desde el Jónico al Mar Negro; entonces la Via Egnatia, primera calzada romana en esas tierras vertebró el territorio desde Dirrachium a Bizancio desarrollando poblados, castra militares, acueductos, puentes, etc. y la consiguiente prosperidad. Con el Imperio varias ciudades recibieron el *status* de la *libera civitas* disfrutando de largos períodos de paz. Macedonia se hizo bilingüe adquiriendo

una imagen urbanística latina donde los antiguos templos griegos convivieron junto a foros romanos, arcos de triunfo, termas o palestras de bellísimos mosaicos. Esta romanización permitió paradójicamente la conservación de la tradición helénica que llegó así intacta a Bizancio; también el Cristianismo fue consciente del valor de esta Macedonia latinizada, cruce de civilizaciones y puente entre dos mundos, basta recordar los destinatarios de Filipos y Tesalónica en las Epístolas paulinas.

Para terminar: la experiencia vivida se define con el verso de J. Keats *A thing of Beauty is a joy for ever*.

**M.D.B**